JA.CA

CENTRO DE ARTE & TECNOLOGIA

ANO

13

FRUTOS,

SEMENTES,

ÁRVORES,

JARDIM

2016-2022

Em memória de Caio Rodrigues

01 PRIMEIRAS PALAVRAS
011 13, *por Francisca Caporali, Mateus Mesquita e Samantha Moreira*

02 PRAÇA VIVA
021 Um diálogo entre arte, educação e território, *por Ana Cláudia Bambirra e Mateus Mesquita*

03 E DE NOVO MONTANHA, RIO, MAR, SELVA, FLORESTA
037 Ha(via) uma montanha, *por Rafael RG*
049 **Eixos Temáticos**
050 Vorazes apreciadores de terra: palavra, identidade e geografias
052 Mais perto que cafundó, *por Mabe Bethônico*
058 A escuta da pedra: aprender e desaprender
060 O futuro dos nossos papéis está a perigo: salvaguarda e destruição
061 **Residências 2016**
062 Cozinha Kombinada
066 ↳ *A resistência dos quintais, por Daniel Toledo*
068 Tom Nóbrega
072 ↳ *A morte que nos ronda e habita (DT)*
074 Shima
076 ↳ *Criação em regime de escassez (DT)*
078 associação massa falida
082 ↳ *Em busca da humanidade perdida (DT)*

04 TERRA
087 **Festival Amazônia Serra do Curral**
091 **Residências 2019**
092 Gustavo Torrezan
093 ↳ *Exercícios de imaginação política, por Daniel Toledo*
102 Juliana Gontijo
103 ↳ *A terra como espelho (DT)*
114 Laryssa Machada
115 ↳ *Memórias futuras de Pindorama (DT)*
127 **Residência Internacional: Intercâmbio JA.CA – ISLA 2020**
128 Desterrada, *por Francisca Caporali*
130 Jahir Jorquera
132 Simone Cortezão
139 **Residências 2017**
140 Mayana Redin
143 ↳ *O apocalipse está na mesa (DT)*
146 Alexandre Brandão
149 ↳ *A matéria em transição (DT)*
152 Sara Lana
155 ↳ *O cão e a cidade (DT)*
158 Bruno Rios
161 ↳ *Natureza sem raiz (DT)*

05 BOLSA PAMPULHA
167 Arcaico-futurista, *por Daniel Toledo*
175 Da terra ao corpo *(DT)*

06 OUTRAS VIZINHANÇAS
191 **Ateliê no Prédio**
195 **Exposição Trópico**
196 Rodrigo Borges
199 **Residência Itinerante: Reboque**
200 Food sem truque
201 ↳ *Alimento-resistência-esperança, por Ana Paula Condé*
204 Cine sem churumelas
205 ↳ *Cine sem churumelas na Serra, por Dayane Gomes e Jonas Filho*
208 Coletivo planta
209 ↳ *Alquimias de quintal, por Marcus Maia*
212 Entrecampo
213 ↳ *Vias gráficas, por Ricardo Portilho e Graziani Riccio*
216 Micrópolis
217 ↳ *Autorádio, por Micrópolis*
221 **Arrudas: Pesquisa em arte e território**

07 CIDADES TRANSBORDADAS
229 Dos planos à realidade
231 Lona, poeira e cimento: rumores de um certo modernismo barroco, *por Beto Shwafaty*
235 Empossados, *por Francisca Caporali e Márcio Gabrich*
239 Diário de viagem, *por Joana Meniconi*
243 Sobre nomear, *por Yana Tamayo*
245 Preguiçosa, *por Mateus Mesquita*

08 TELA-TERRITÓRIO
249 **Residência Internacional: American Arts Incubator 2020**
250 Santiago X
251 Terra aumentada: futuros incorporados, *por Artur Souza e Francisca Caporali*
255 **Fundo Colaborativo**
256 Brotar
257 Semear
259 **Residência Híbrida: A boca voa**
260 #Joyces
265 **Mediação de processos artísticos a distância**
266 Uma reflexão sobre arte, a partir de um olhar afrodiaspórico, *por Aline Motta, Dione Carlos, Gil Amâncio e Ricardo Aleixo*

09 ARTE E EDUCAÇÃO
275 Colaboração, trabalho, aprendizagem, experimentação: pesquisa, diálogo, reflexão, *por Francisca Caporali e Samantha Moreira, muito bem acompanhadas*
291 Arte, educação e redistribuição, *por Gleyce Kelly Heitor*
301 Memórias de um corpo aleijado/encantado, *por Luana Cavalcante*
309 Em busca de um arquivo vivo e coletivo, *por Daniel Toledo*

10 RETORNAR À CASA
319 Plantar e colher, *por Francisca Caporali, Mateus Mesquita e Samantha Moreira*

11 AUTORAS E AUTORES
333 JA.CA
334 Convidadas e convidados

12 PARA INGLÊS LER (TEXTS IN ENGLISH)
341 **01 First words**
343 **02 Living plaza**
348 **03 And once again, mountain, river, sea, jungle, forest**
370 **04 Earth**
408 **05 Bolsa Pampulha**
414 **06 Other neighborhoods**
421 **07 Overflowed cities**
429 **08 Territory-screen**
438 **09 Art and education**
465 **10 Plant and harvest**
468 **11 Authors**

13 CRÉDITOS E AGRADECIMENTOS
475 Ficha técnica
478 Lista de imagens
479 Agradecimentos
481 Ficha catalográfica

01

PRIMEIRAS PALAVRAS

13

por Francisca Caporali, Mateus Mesquita
e Samantha Moreira

Desde o início do JA.CA, ainda em 2010, entendemos que somos um lugar de tentativas, de pesquisas e de ensaios múltiplos: estamos mais interessados no dinamismo dos processos do que em trabalhos entendidos como finalizados, o que nos fez, ao longo dessa jornada, ir deixando para trás alguns espaços antes usados como galerias expositivas.

Aos poucos, aprendemos a deixar essa vocação experimental transparente nos editais lançados, no espaço que hoje ocupamos e em todos os nossos projetos – muitas vezes desenvolvidos bem longe da nossa sede original, situada no bairro Jardim Canadá, em Nova Lima. Encontramos a felicidade no caminhar, nos encontros, nos cafés, nas rodas de conversa e de aprendizado, assim como nas grandes mesas de refeição e de trabalho, frequentemente divididas entre muitos e muitas. Praticamos o pensamento em voz alta, em coletivo, com entonações diferentes.

Logo cedo, entendemos que os registros desses processos eram muito importantes para que as experiências pudessem ser interconectadas, complementando-se e formando, com o passar dos anos, uma complexa articulação que possa, de tempos em tempos, ser compartilhada. Lidar com as memórias do JA.CA, então, sempre foi como montar um infindável quebra-cabeça, com peças que vão surgindo aos poucos e encaixes que, eventualmente, se combinam e se separam em uma estrutura tridimensional e espiralar.

Como muitas coisas que fazemos não se completam imediatamente e outras se configuram como processos permanentes, nos acostumamos a documentar tudo: colecionamos milhares de fotos, vídeos e áudios e buscamos diversas maneiras de compartilhar com outros públicos os múltiplos rastros de nossas andanças. Ao longo desse caminho, sempre que o tempo e os recursos permitiram, buscamos recombinar essas várias peças, transformando-as em publicações impressas.

Entre os anos de 2010 e 2015, produzimos algumas publicações próprias, colaboramos em tantas outras de projetos parceiros e viabilizamos outras mais, produzidas por artistas residentes. Desde então, muitas novas peças surgiram – e esta publicação é uma tentativa de encaixá-las.

PRIMEIRAS PALAVRAS

01

PRIMEIRAS PALAVRAS

AMIGO VENEZUELANO
AMIGO QUE FALA
ESPANHOL

Esse longo hiato na reordenação física de nossas memórias decerto tem a ver com a nossa história durante o mesmo período, considerando os grandes desafios que assumimos entre 2016 e 2022. Porém, também se relaciona a uma série de lutas enfrentadas por toda a nossa nação, considerando que vivenciamos um projeto de destruição de políticas públicas e instituições culturais até então vistas como consolidadas. De lá pra cá, como todos e todas sabemos, sofremos uma série de fortes golpes.

Aqui, entretanto, nos parece importante contextualizar que o JA.CA nasce após duas décadas de existência da Lei Rouanet, condição que proporcionou a nós, assim como a outras instituições e agentes culturais brasileiros, caminhos importantes para a realização e a manutenção de nossos projetos, servindo-nos desse essencial mecanismo de fomento e democratização da produção cultural. Somente a partir dessas políticas, assim como de boas doses de esforço, persistência e inventividade, o JA.CA teve a oportunidade de se manter, de se conectar a outros importantes projetos e de tecer, a partir dessas conexões, uma rede que vai muito além das fronteiras do bairro Jardim Canadá, das montanhas de Minas Gerais e até mesmo das fronteiras do Brasil.

A partir do golpe de 2016, agravado com o resultado das eleições em 2018, a cultura passou a ser entendida como inimiga do Estado, de modo que grande parte dos caminhos de fomento foram bloqueados e até mesmo implodidos. Aos caminhos que restaram, por sua vez, foram adicionados numerosos obstáculos que deixaram à míngua o cenário cultural do país. Em meio a esse contexto, o JA.CA buscou muitos jeitos de se fortalecer e de crescer.

Tendo sobrevivido a toda essa avalanche, seja como seres que respiram ou como instituição cultural, celebramos com esta publicação os nossos 13 anos – o plano inicial era publicá-la em 2020, como memória de 10 anos da instituição. Entretanto, se, por muito tempo, o número 13 foi entendido como “azarento”, de uns tempos pra cá, sobretudo para os brasileiros e brasileiras que se somaram para retomar o rumo do amor, da democracia, da justiça e da igualdade, o mesmo número há de nos trazer sorte.

Sendo assim, esta publicação é 13 – e também é vermelha. Ela trata de muitos sonhos sonhados juntos e de muitas tentativas de estar em coletivo – aglomerados, sempre que possível, e presencialmente, porque assim é melhor. Mas trata também de iniciativas e projetos realizados à distância, pois, após dois anos de pandemia, nos tornamos também descolados a ponto de fazer do quadrado das telas uma roda na qual muitos encontros se tornam possíveis. Ao longo desse período, aprendemos muito com muita gente. E reafirmamos, na teoria e na prática, que as narrativas são múltiplas – felizmente!

Foi, de fato, um verdadeiro quebra-cabeça juntar coisas feitas em tempos tão distintos, propondo recombinações que nos possibilitam enxergar melhor cada experiência e, a partir dessa composição, propor sobre elas novas leituras. Aqui, reunimos múltiplas vozes e múltiplos

pensamentos, seja em torno da mesa ou da experiência de caminhar por diferentes entornos, contemplando e complementando um ou outro.

Ao longo destas páginas, buscamos traduzir algumas de nossas constantes batalhas, que em muito ultrapassam o incentivo à criação artística. De um lado, uma luta simbólica contra os que insistem em devorar nossas montanhas, sem entender que as minas que dão nome ao estado podem ser outras, de água e de vida, seja aqui ou em outros lugares. De outro, a crença inabalável de que somente pela educação, pela cultura e pela arte podemos nos fortalecer.

Com um sorriso enorme no rosto e os olhos marejados de esperança, colocamos esta publicação em um mundo de horizontes largos e cartografias multiespecíficas. Documentamos, a partir de reflexões, conversas e imagens, caminhadas percorridas na companhia de muitas amigas e amigos que de diferentes formas seguem conosco. E celebramos o início de um novo ciclo com a aquisição de um lote no bairro Jardim Canadá: um terreno para construir e reconstruir paisagens, para plantar e colher, onde podemos estar juntos, pensar sobre a vida e efetivamente viver.

PRIMEIRAS PALAVRAS

02

PRAÇA VIVA

(2016)

UM DIÁLOGO ENTRE ARTE, EDUCAÇÃO E TERRITÓRIO

por Ana Cláudia Bambirra e Mateus Mesquita

Ao longo da trajetória do JA.CA, já foram realizadas diversas intervenções e processos formativos que promovem um diálogo estreito entre a arte, a educação e o território, por meio de projetos que buscam uma aproximação com os moradores, com as organizações e com as instituições do bairro Jardim Canadá.

As residências artísticas, uma das frentes de trabalho do JA.CA, presentes desde a fundação, em 2010, exemplificam bem esse diálogo: nesses casos, artistas selecionados por editais ou convidados realizam processos de investigação do território do bairro, buscando, muitas vezes, reverberações sobre a realidade local. Sucessivos programas de residências já foram promovidos no território e, por meio de intervenções artísticas e ocupações de espaços públicos, fomentam-se ações relacionadas ao contexto local, explorando questões específicas como a mobilidade, a sustentabilidade e a formação de redes colaborativas.

O projeto Praça Viva aconteceu entre os meses de março e junho de 2016 e articulou oficinas artísticas e de práticas culturais a ações de intervenção, de ocupação e de transformação de um espaço público subutilizado do bairro Jardim Canadá, em Nova Lima (MG). Por meio da metodologia de oficinas educativas, os estudantes da Escola Municipal Benvinda Pinto Rocha, em parceria com a equipe do JA.CA, desenvolveram um projeto de ativação e intervenção, com mobiliários de convivência e instalações lúdicas de uso comunitário.

O Praça Viva também se apresenta como uma das ações do JA.CA conectadas à arte, à educação e ao território. O objetivo principal do projeto era a ativação de um espaço público, por meio de mobilizações comunitárias e oficinas educativas que promovessem a sensibilização e a aproximação dos moradores com o campo das artes, tornando a área em um espaço vivo de encontro, de sociabilidade, de troca e de lazer. Pretendeu-se também provocar uma reflexão sobre a paisagem e as relações do bairro, estimulando a integração e a participação dos moradores nos espaços públicos.

Espaços públicos e relações cotidianas

O JA.CA sempre defendeu o potencial transformador dos espaços públicos e utilizou, ao longo de sua trajetória, um olhar sensível e propositivo sobre a importância da ativação e da ocupação dos mesmos. Seguindo essa orientação, o JA.CA busca dialogar com diversos estudiosos que pesquisaram a importância dos espaços públicos nas relações sociais e cotidianas, em especial nessas estabelecidas dentro dos bairros. Juarez Dayrell (2005, 2010), José Guilherme Cantor Magnani (1984, 2000 e 2007) e Pierre Mayol (2011) são exemplos de tais estudiosos.

A partir de diferentes estudos etnográficos, tais autores identificam que a convivência e a sociabilidade dos moradores em seu cotidiano, nos espaços próximos às suas moradias, permitem que eles vivenciem os espaços comuns, e, assim, troquem experiências e conhecimentos. Ao mesmo tempo, os encontros em espaços comuns compartilhados proporcionam oportunidades de partilhar os pensamentos, os gostos, as afinidades, as angústias etc.

Além do convívio cotidiano, tais autores destacam que a ocupação de espaços públicos dentro dos bairros também é um campo favorável à transformação e ao empoderamento de territórios. É nos espaços públicos, afinal, que os moradores podem fortalecer seus sentimentos de pertencimento, seus interesses e seus gostos culturais, por meio dos encontros, das construções coletivas, das trocas com os seus pares e da apropriação desses locais. Assim, os grupos de pares constituídos nos espaços dentro dos bairros são fundamentais para o exercício da cidadania, cujo aspecto principal se refere à condição de pertencimento de uma pessoa a uma comunidade, a um bairro e a um país.

Outro aspecto de destaque sobre a sociabilidade nos bairros é identificado por Pierre Mayol *et al.* (2011). Ele aponta em seus estudos que as modalidades de encontros, trocas e sociabilidades dentro dos bairros se constituem principalmente entre a rua e a residência. Para Mayol (2011), pelo uso habitual do bairro, as práticas cotidianas caracterizam-se numa relação entre aquilo que é mais íntimo (o espaço da residência) e o que é mais desconhecido (o conjunto da cidade ou mesmo os espaços de uso público do bairro). De acordo com o autor:

"O bairro constitui o termo médio de uma dialética existencial entre o dentro e o fora. E é na tensão entre esses dois termos, um dentro e um fora, que vai aos poucos se tornando o prolongamento de um dentro, que se efetua a apropriação do espaço [...]. O limite público/privado, que parece ser a estrutura fundadora do bairro para a prática de um usuário, não é apenas uma separação, mas constitui uma separação que une. O público e o privado não são remetidos um de costas para o outro, como dois elementos exógenos, embora coexistentes; são muito mais, são sempre interdependentes um do outro, porque, no bairro, um não tem nenhuma significação sem o outro."

02

Segundo Mayol *et al.* (2011), o bairro só se torna espaço do reconhecimento porque seus moradores se apropriam dos espaços públicos do local, dando novos sentidos e significados a esses espaços que perdem o seu caráter público, passando a ser de uso privado no cotidiano dos seus moradores. Assim, o bairro passa a ser uma extensão dos espaços privados, de uso particular de seus moradores, o que favorece as relações de sociabilidade entre os pares, com a vizinhança e com o comércio local.

"Aí se acham reunidas todas as condições para favorecer o exercício de cidadania: conhecimento dos lugares, trajetos cotidianos, relações de vizinhança (política), relações com os comerciantes (economia), sentimentos difusos de estar no próprio território (etologia), tudo isso como indícios cuja acumulação e combinação produzem, e mais tarde organizam, o dispositivo social e cultural segundo o qual o espaço urbano se torna não somente o objeto de um conhecimento, mas o lugar de um reconhecimento."

Em suma, Mayol (2011) destaca que o bairro é um importante e favorável espaço de encontro e de sociabilidade, pois caracteriza-se por ser uma porta de entrada dos sujeitos, especialmente as crianças e os jovens, para o mundo social, podendo ser a primeira instância, fora da casa e da escola, em que podem se relacionar e se reconhecer entre si, vivenciando o direito de apropriar-se dos espaços públicos.

A proposição do projeto Praça Viva partiu desse diálogo entre a importância dos usos e apropriações dos espaços públicos locais, dos emaranhados entre público e privado e da fragilidade da rede de equipamentos de lazer do Jardim Canadá. E foi seguindo essas orientações que surgiu a proposta de ativação da área da praça, até então subutilizada.

A praça

Localizado entre as ruas Vitória, King e Cassiar e a um quarteirão da sede do JA.CA, o lote triangular chamava a atenção por sua subutilização, sua extensão e pelo abandono do poder público. A área foi designada a ser praça desde seu loteamento, na década de 1950, porém, ainda em 2014, ano em que o JA.CA inaugurou sua sede atual, não existiam intervenções da Prefeitura de Nova Lima na efetivação do espaço como uma praça real. Era comum que a área fosse utilizada como um local de estacionamento, manutenção de carretas e descarte de lixo.

Diante dessas fragilidades locais e por acreditar e defender a potência dos espaços públicos, surgiu o interesse do JA.CA em ativar a área destinada a ser praça. Durante a chegada da equipe àquele território do bairro, com caráter mais residencial do que os entornos das sedes anteriores, foi dada a oportunidade de que a organização do JA.CA estivesse em contato mais cotidiano com os moradores que ali residiam – diferentemente do que acontecia nos espaços ocupados anteriormente, sempre localizados em áreas mais comerciais e industriais.

A presença de moradores nas ruas era algo distinto naquela região do bairro, e mais especialmente a ocupação realizada pelas crianças, com brincadeiras com bola e bicicleta – todos já convivendo com um trânsito de veículos leves e pesados que só se avolumavam, o que apresentava sobretudo às crianças um risco crescente. Mesmo com a demanda por uma praça, de forma geral os moradores não sabiam que aquela área desabitada estava destinada para um espaço público: um local adequado e seguro para o convívio social.

Outro ponto importante refere-se à pouca oferta de equipamentos públicos locais. Naquele contexto, o bairro Jardim Canadá possuía apenas uma praça efetivamente construída, e a ativação daquela área abandonada pelo poder público poderia ajudar a revelar a finalidade social do planejamento desse e de outros espaços outrora demarcados em um plano original.

A metodologia utilizada no projeto foi a de oficinas educativas, o que articulou práticas artísticas experimentadas pelo JA.CA a ações de mobilização comunitária, buscando criar junto com os moradores uma forma de ocupar criativamente a área pública, dando novos sentidos e significados. O primeiro passo foi buscar parceiros locais com o objetivo de entender se a ativação da área era uma demanda real dos moradores e também dos representantes de equipamentos locais. Após conversas pelas ruas do bairro e em visitas institucionais, identificou-se que a necessidade sobre a ativação da área pública era, de fato, uma demanda local, justificada pela carência de espaços públicos semelhantes. Para a realização do projeto, a Escola Municipal Benvinda Pinto Rocha mostrou-se um parceiro ideal por sua localização em frente à praça, mas principalmente por seu interesse em construir coletivamente um projeto que pudesse servir a todos.

Nessa direção, o Praça Viva foi se desenhando de forma a acontecer principalmente em parceria com estudantes e professores da Escola Municipal Benvinda Pinto Rocha, a partir de oficinas educativas com temas relacionados às práticas culturais, às artes visuais e à arquitetura. Buscou-se que os próprios estudantes desenvolvessem um projeto de intervenção, com mobiliários de convivência e instalações lúdicas de uso comunitário a serem implantados na praça.

O projeto foi contemplado com recursos do Fundo Estadual de Cultura da Secretaria de Cultura do Estado de Minas Gerais. Contamos também com o apoio da Prefeitura de Nova Lima, que, além da autorização para realizar as ações no local, providenciou a primeira limpeza do espaço, um pequeno nivelamento de parte do terreno e a cessão de algumas manilhas de concreto que haviam sobrado após a instalação da rede de esgoto do bairro. Solicitamos a disponibilização de um ponto de água e a iluminação pública, mas isso não aconteceu, apesar dos nossos esforços. A empresa Via 040, consórcio que administra a rodovia federal BR-040, colaborou com a doação e o plantio de algumas mudas de árvores nativas, bem como com o transporte das manilhas cedidas pela prefeitura.

PRAÇA VIVA

O projeto

O Praça Viva aconteceu entre os meses de março e junho do ano de 2016, com a participação de estudantes e professores da Escola Municipal Benvinda Pinto Rocha em oficinas educativas e articulações com os moradores locais, a partir de mutirões abertos a toda a comunidade do bairro.

A primeira atividade proposta foi a sensibilização para a ocupação do espaço público em questão, quando foram coletadas as projeções dos desejos dos estudantes do 6° ano e se fez a elaboração coletiva do projeto arquitetônico da Praça Viva.

No decorrer do processo, também foram feitas oficinas de marcenaria com as turmas do 6° ano e mutirões para plantio de árvores e hortas no local. O método utilizado foi a construção de maquetes, em que se materializaram as expectativas do uso público da área, considerando o espaço, os desejos e as necessidades dos estudantes. As maquetes foram apresentadas para todos os outros estudantes e professores da escola em um evento aberto à comunidade.

Outra importante intervenção, durante as oficinas, foi o diagnóstico sobre o terreno, em que se investigou o seu uso (quem circulava e/ou frequentava?), o tipo de solo (vegetação, incidência solar) e também mediu-se a área, com instrumentos tradicionais e ferramentas menos usuais atualmente, como o próprio corpo. Usando os dedos, as mãos e os passos, além de linhas e marcações, foi possível medir todo o terreno para contribuir no planejamento de seu uso.

Após os diagnósticos, em mutirões com cinco encontros abertos à comunidade, foram feitas ações no local, como a limpeza do terreno, a preparação do solo e, em parceria com o Coletivo Planta, o plantio de jardim e horta, com mudas de alecrim, manjericão, sálvia, hortelã, pimenta, tomilho, salsa lisa, erva-cidreira, coentro, capim-limão e erva-doce. Em seguida, aconteceu a execução do projeto arquitetônico, em que se construiu um circuito de brinquedos na praça. Foram reaproveitados resíduos em técnicas construtivas, doados pela Administração Regional Noroeste da Prefeitura de Nova Lima e pela Via 040, responsável pelo transporte. Quatro manilhas foram usadas na construção de um túnel e na criação da base de um escorregador.

Além desses brinquedos, foi construído um jogo de tabuleiro Twister, em tamanho grande. Para isso, foram produzidas lajotas coloridas com as formas criadas pelos alunos durante a oficina de marcenaria ofertada. As regras da versão seguiram as originais; a diferença foi que, em vez de em um tapete, joga-se no piso da praça.

Em paralelo às oficinas educativas com a turma do 6° ano, foi feito o caderno de atividades, com proposições da psicóloga e educadora Ana Cláudia Bambirra, em parceria com o Coletivo Planta, que realizou o design da publicação. O caderno tinha como objetivo contar um pouco sobre a proposta do projeto Praça Viva para que as discussões fossem

JCB

TM 47

PRAÇA VIVA

DEWALT

expandidas para as outras turmas da escola, replicando o conteúdo do projeto a estudantes que não participaram diretamente das oficinas educativas. Essa publicação pode ser acessada em formato digital no site www.jaca.center/publi.

Caminhos de pertencimento e ocupação

Além de proporcionar à equipe do JA.CA um amadurecimento teórico e técnico sobre o universo dos espaços públicos, o projeto de ativação da praça pretendeu contribuir para a aproximação da população em relação ao campo das intervenções artísticas, numa tentativa de fortalecer o sentimento de pertencimento dos envolvidos ao território do bairro.

Os estudantes da Escola Municipal Benvinda Pinto Rocha, todos moradores do bairro, participaram diretamente das ações formativas e colaborativas do projeto – todas ofertadas gratuitamente. Conjuntamente com a equipe do JA.CA, atuaram desde a concepção do projeto de intervenção (oficinas na escola) até as ações necessárias para a ativação e a transformação do local, com plantio de mudas (paisagismo), construção de mobiliário urbano e de outras instalações.

Nas oficinas, os participantes aprenderam técnicas de marcenaria, jardinagem, pintura, noções básicas de projetos de arquitetura, paisagismo e design, entre outros saberes. O conteúdo e o método das oficinas serviram tanto como estímulo para que seus participantes proponham novos projetos artísticos de intervenção e de empreendedorismo social no entorno quanto como um conhecimento que pode ser replicado em suas casas.

Assim, ao articular os processos formativos e colaborativos, envolvendo um público específico do Jardim Canadá, o projeto pretendeu promover uma reflexão mais abrangente sobre como a ação efetiva feita pelos próprios moradores, em colaboração com diferentes instituições, pode trazer qualidade de vida aos habitantes do bairro, implicando mudanças diretas tanto no comportamento (uma vez que os agentes foram os próprios moradores, empoderados pelo saber/fazer/poder) quanto no uso e na ocupação do espaço público.

02

Referências

DAYRELL, Juarez. ***A música entra em cena****: o rap e o funk na socialização da juventude. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.*

DAYRELL, Juarez. Juventude, grupos culturais e sociabilidade. ***JOVENES, Revista de Estudios sobre Juventud****. Edição: ano 9, n.22, México, DF, jan.-jun., 2005, pp.296-313.*

DAYRELL, Juarez. A escola "faz" as juventudes? ***Reflexões em torno da socialização juvenil****. Educ. Soc., out. 2007, v. 28, n. 100, pp.1105-1128. ISSN 0101-7330. Disponível em: <http://www.cedes.unicamp.br>. Acesso em: 14 maio 2011.*

DAYRELL, Juarez ; BARBOSA, Daniele. "Turma ou panelinha?": a sociabilidade de jovens alunos em uma escola pública. In: SOARES, Leôncio; SILVA, Isabel de Oliveira (Org.). ***Sujeitos da educação e processos de sociabilidade****: os sentidos da experiência. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.*

MAGNANI, José Guilherme Cantor; MANTESE, Bruna (Org.). ***Jovens na Metrópole****: etnografias de circuitos de lazer, encontro e sociabilidade. 1. ed. São Paulo: Terceiro Nome, 2007. v. 1. 280 p.*

MAYOL, Pierre; CERTEAU, Michel; GIARD, Luce. ***A invenção do cotidiano: 2****. morar, cozinhar. 10.ed. Petrópolis: Vozes, 2011.*

03

E DE NOVO MONTANHA, RIO, MAR, SELVA, FLORESTA

(2016)

HA(VIA) UMA MONTANHA

por Rafael RG

03

Começo a escrever este texto poucos dias depois de o prefeito de Nova Lima, João Marcelo Dieguez (Cidadania), oferecer aval legal para que a empresa de mineração Tamisa começasse a explorar a região da Serra do Curral para extração de minérios. Espero que, quando você estiver lendo este texto, a Serra do Curral ainda esteja lá. Se ela já tiver sido explorada exaustivamente por máquinas, tratores e explosivos, e se você estiver lendo este texto em algum ponto do centro de Belo Horizonte, vou pedir para que pare a leitura e se aproxime da janela mais próxima, olhe para fora e imagine que, no horizonte por detrás dos prédios, havia uma montanha.

"e de novo montanha, rio, mar, selva, floresta" foi um projeto organizado pelo JA.CA e teve como coorganizadores Francisca Caporali, o artista Rafael RG e a artista/gestora Samantha Moreira. O projeto apresentou-se à cidade, a partir de uma exposição, uma série de seminários, workshops, mostras de audiovisual, performances e pela participação de um grupo de estudos formado por pessoas que se inscreveram em um edital aberto a todos os interessados.

O ano era 2016, e todo o projeto aconteceu antes do golpe institucional que culminou no impeachment da então presidenta do Brasil, Dilma Rousseff. O intuito deste texto é lembrar algumas coisas para as pessoas que estiveram em presença nas atividades oferecidas pelo projeto, e, para aquelas que não estiveram presentes, lhes contar algo sobre como o projeto aconteceu.

O título do projeto, "e de novo montanha, rio, mar, selva, floresta", faz uso de cinco diferentes elementos que, juntos a tantos outros, constituem a paisagem natural do planeta Terra. São elementos fundamentais para a manutenção da vida da espécie humana, mas que, como sabemos, desde a instituição do sistema capitalista, vêm sofrendo severos ataques de destruição. Nesse sentido, a escolha do título direcionou o projeto para que falássemos não apenas pela ótica daquilo que sofre ameaça, mas, além disso, para que as obras da exposição, os temas do seminário e as atividades dos workshops versassem também sobre aquilo que resiste – que resiste, e finca raiz. Sobre aquilo que se une para se multiplicar.

O nó que conduziu o surgimento do "e de novo..." foi o desafio de ocupar um espaço institucional, no centro de Belo Horizonte, com uma

E DE NOVO MONTANHA, RIO, MAR, SELVA, FLORESTA

PROGRAMAÇÃO

EXPOSIÇÃO Sempre de terça a domingo, das 9h — 21h na Galeria GTO Sesc Palladium

	TERÇA	QUARTA	QUINTA	SEXTA	SÁBADO	DOMINGO
	8 MAR	**9 MAR**	**10 MAR**	**11 MAR**	**12 MAR**	**13 MAR**
SEMANA 1 **vorazes apreciadores da terra** palavra, identidade e geografias	**13h30—18h** SALA MULTIUSO Workshop *Formas de fala – Formas de escuta*. Aula 01: Jorge Menna Barreto **19h** GALERIA GTO - Abertura Exposição - Performance de Fabiana Faleiros	**13h30—18h** SALA MULTIUSO *Formas de fala – Formas de escuta* Aula 02: Jorge Menna Barreto **19h—21h** TEATRO DE BOLSO - Performance de Mabe Bethônico - Palestras com Ricardo Basbaum, Renato Emerson dos Santos e Arilson Favareto	**13h30—18h** SALA MULTIUSO Workshop *Formas de fala – Formas de escuta*. Aula 03: Ricardo Basbaum **19h** TEATRO DE BOLSO Conversa Organizadores com Educadores	**13h30—18h** SALA MULTIUSO Workshop *Formas de fala – Formas de escuta*. Aula 04: Ricardo Basbaum **19h** GALERIA GTO Lançamento da publicação *O pulso que cai e os tecnolapsos do toque* de Fabiana Faleiros		
	15 MAR	**16 MAR**	**17 MAR**	**18 MAR**	**19 MAR**	**20 MAR**
SEMANA 2	**19h** TEATRO DE BOLSO Performance de Luisa Nóbrega	**9h—19h** GALERIA GTO *Ação de Gopior* com Daniella Domingues	**18h** GALERIA GTO *Palavras ditas* com Rafael RG		**18h** GALERIA GTO Conversa com artistas residentes: Cozinha Kombinada e Luisa Nóbrega **17h** GALERIA GTO Ação do coletivo Cozinha Kombinada	
	22 MAR	**23 MAR**	**24 MAR**	**25 MAR**	**26 MAR**	**27 MAR**
SEMANA 3		**18h** CINEMA Mostra retrospectiva de audiovisual do JA.CA	**9h—19h** GALERIA GTO *Ação de Gopior* com Daniella Domingues			
	29 MAR	**30 MAR**	**31 MAR**	**1 ABR**	**2 ABR**	**3 ABR**
SEMANA 4 **a escuta da pedra** aprender e desaprender	**13h30—18h** SALA MULTIUSO Workshop *A Escola na Rua* Aula 01: Jarbas Lopes **19h—21h** TEATRO DE BOLSO Palestra com Janaina Melo, Caroline Leal e Jorge Menna Barreto	**13h30—18h** SALA MULTIUSO Workshop *A Escola na Rua* Aula 02: Jarbas Lopes	**13h30—18h** SALA MULTIUSO Workshop *A Escola na Rua* Aula 03: Jarbas Lopes	**13h30—18h** SALA MULTIUSO Workshop *A Escola na Rua* Aula 04: Jarbas Lopes		
	5 ABR	**6 ABR**	**7 ABR**	**8 ABR**	**9 ABR**	**10 ABR**
SEMANA 5 **o futuro dos nossos papéis está a perigo** salvaguarda e destruição	**13h30—18h** SALA MULTIUSO Workshop *Máquina do tempo : viagem ao presente*. Aula 01: Bárbara Wagner e Marcio Harum **19h—21h** TEATRO DE BOLSO Palestra com Ana Pato, Fernanda Nogueira	**13h30—18h** SALA MULTIUSO Workshop *Máquina do tempo : viagem ao presente*. Aula 02: Bárbara Wagner e Marcio Harum **18h** CINEMA Mostra audiovisual 007 70 00 Curadoria de Marcio Harum	**13h30—18h** SALA MULTIUSO Workshop *Máquina do tempo : viagem ao presente*. Aula 03: Bárbara Wagner e Marcio Harum	**13h30—18h** SALA MULTIUSO Workshop *Máquina do tempo : viagem ao presente*. Aula 04: Bárbara Wagner e Marcio Harum	**18h** GALERIA GTO Conversa com artistas residentes: Associação Massa Falida e Shima **17h** GALERIA GTO Duelo de retratos com Shima e lançamento da publicação JA.CA 5 a 14	

Programação em constante movimento!
Atualize sua agenda em:
www.jaca.center/edenovo
facebook.com/edenovo.montanha.rio

Exposição com obras de Berglind Jóna, C. L. Salvaro, Fabiana Faleiros, Fernanda Rappa, Jarbas Lopes, Luiz Roque e Maura Grimaldi. **Ações de** Associação Massa Falida, Cozinha Kombinada, Daniella Domingues, Jarbas Lopes, Luisa Nóbrega, Mabe Bethônico, Rafael RG e Shima. **Workshops** com Jorge Menna Barreto, Ricardo Basbaum, Jarbas Lopes, Bárbara Wagner e Marcio Harum. **Seminário** com palestras de Ricardo Basbaum, Renato Emerson dos Santos, Arilson Favareto, Janaina Melo, Jorge Menna Barreto, Caroline Leal, Ana Pato, Fernanda Nogueira. **Grupo de estudo e trabalho** Matheus Gregorio, Bruno Rios, Viviane Loyola, Thiago Flores, Belisa Murta, Albert Drummond, Juliana Gontijo, Isabela Ibidoro, Camila Valones. **Organização** Rafael Rg, Samantha Moreira e JA.CA. **O JA.CA em 2016 é** Francisca Caporali, Joana Menconi, Mateus Mesquita, Marcio Gabrich, Sarah Mattos, Mariana Zeni e Artur Souza. **Produção do evento** Kika Bruno. **Projeto gráfico** Daniella Domingues

programação que partisse das atividades realizadas pelo JA.CA desde a sua formação. O caminho para desatar esse nó, por sua vez, partiu de uma série de perguntas balizadoras. Como fazer uma exposição a partir de uma residência artística? Como trazer para a esfera pública processos e pesquisas iniciadas no contexto de um ateliê compartilhado? Como coletivizar processos curatoriais? Como mediar ações efêmeras?

Responder a essas perguntas nunca foi o nosso interesse. Como organizadores do projeto, nossa intenção não era acessar os arquivos vivos do JA.CA e chegar a um ponto final, a uma conclusão, mas entender que as dúvidas que pairam sobre os processos artísticos desenvolvidos nos seis primeiros anos do JA.CA são disparadores de reflexões sobre o que é existir e resistir como espaço independente de arte no Brasil. Foi preciso entender que fazer uma pergunta sem resposta aparente é estar em movimento, sempre em busca de mais perguntas.

Ao desatar o nó que surgiu logo que o projeto começou a ser gestado, começamos a enxergar as ações passadas do JA.CA como um arquivo em encruzilhada – um arquivo vivo numa encruza. Entendemos, então, que atividades realizadas no passado poderiam ser reativadas no presente e redocumentadas para acesso no futuro.

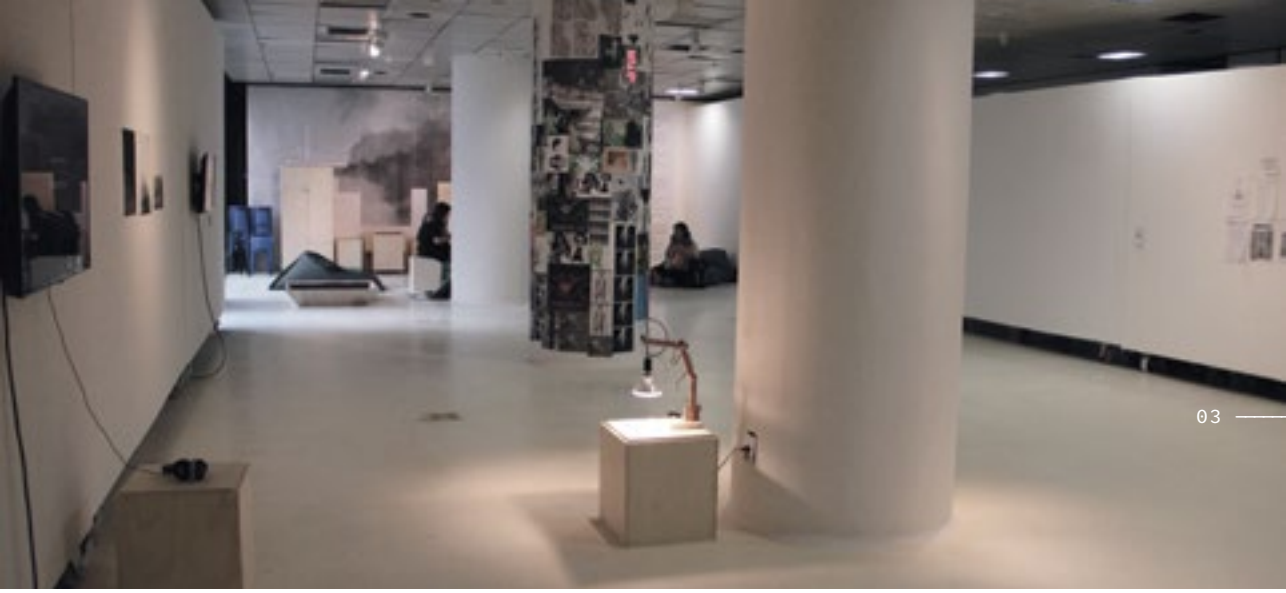
Desde a sua origem, em 2010, o JA.CA se tornou uma iniciativa em que a arte sempre esteve em trânsito com questões de ordem social e política. Pelas naturezas de suas sedes físicas no bairro Jardim Canadá, dos tipos de prática artística de seus fundadores e colaboradores, assim como dos diferentes tipos de agentes que passaram por sua programação, falar sobre o que resiste foi uma decisão unânime. E olhando tal projeto em retrospecto, fica evidente a urgência das diferentes questões que o programa do "e de novo..." levantou.

Todo o projeto orbitou por três diferentes eixos temáticos que contaminavam a programação: "vorazes apreciadores de terra - palavra, identidade e geografias", "a escuta da pedra - aprender e desaprender", "o futuro dos nossos papéis está a perigo - salvaguarda e destruição".

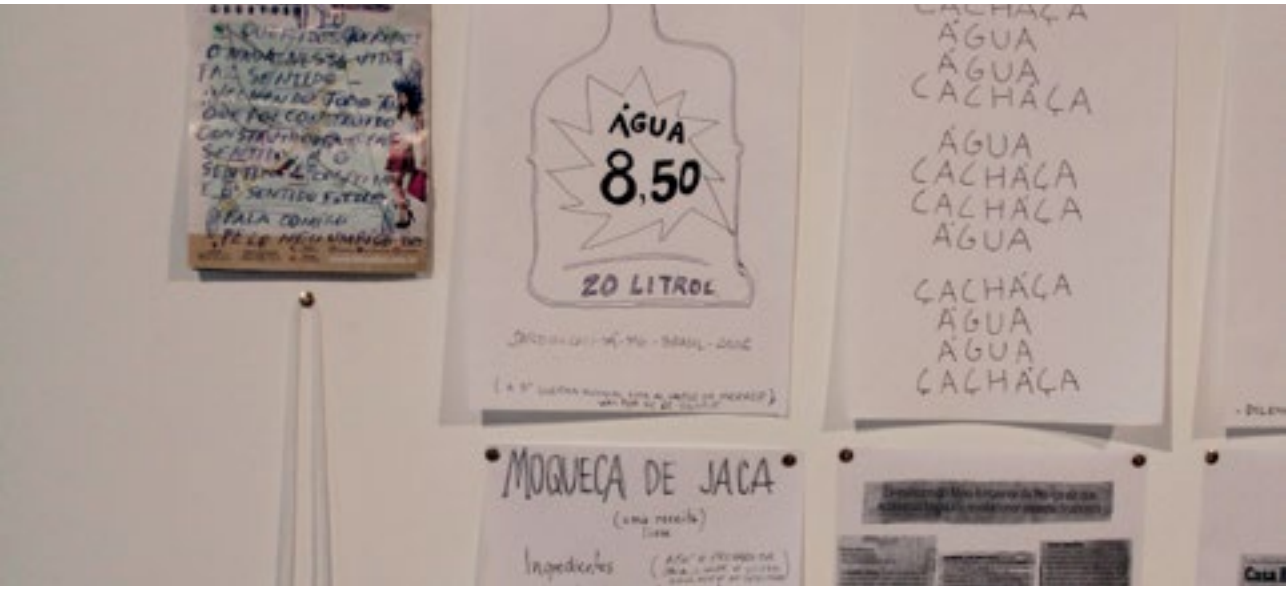
Mas, em vez de abordar o evento a partir de cada eixo, preferi construir este texto em diálogo com os diferentes elementos da nossa paisagem natural que estão presentes no título do projeto.

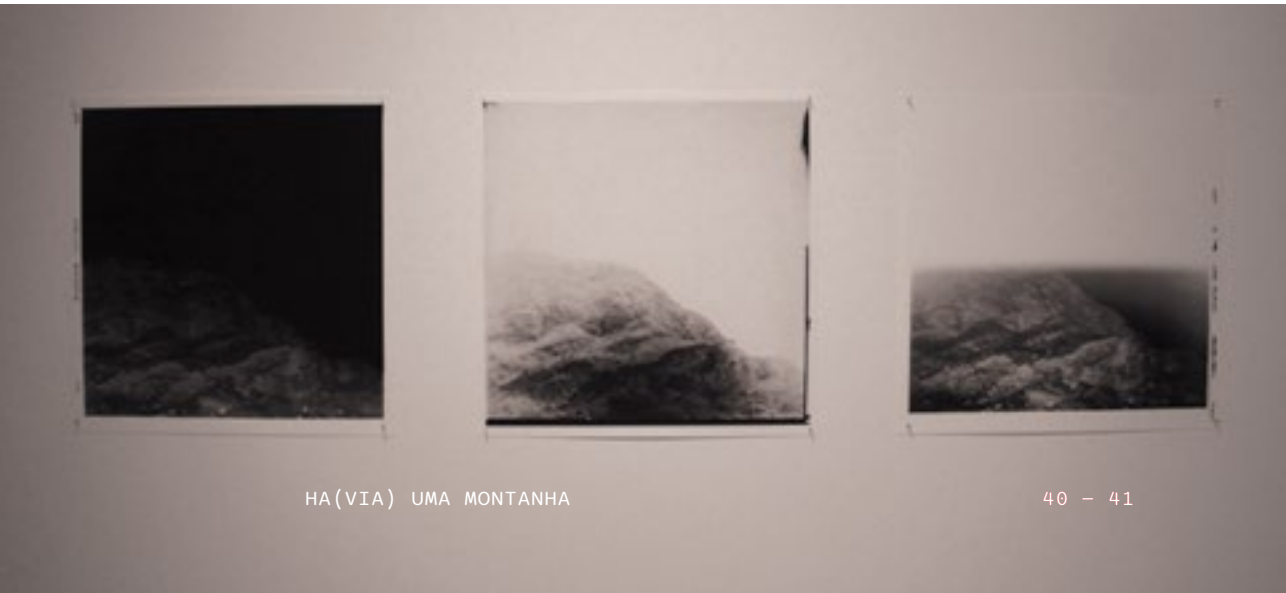
Montanha

Não há, entre as diferentes sociedades do planeta Terra, uma definição universalmente aceita de montanha. Elevação, volume, relevo, inclinação, espaçamento e continuidade têm sido quesitos usados para definir uma montanha. No Dicionário de Inglês Oxford, por exemplo, uma montanha é definida como "uma elevação natural na superfície da Terra, acendendo mais ou menos abruptamente da superfície ao redor e alcançando uma altitude que, em relação à elevação adjacente, é impressionante ou notável."



03


ÁGUA
8,50
20 LITROS
ÁGUA
ÁGUA
CACHÁÇA
ÁGUA
CACHÁÇA
CACHÁÇA
ÁGUA
CACHÁÇA
ÁGUA
ÁGUA
CACHÁÇA
MOQUECA DE JACA
(uma receita)
Ingredientes



No Brasil, o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) define morro como "elevação natural do terreno com altura de até aproximadamente 300m" e montanha como elevação com altura acima disso. No total, 24% da superfície terrestre é montanhosa.

A sede do JA.CA, no Jardim Canadá, é rodeada de montanhas: algumas já extintas pela mineração, algumas em risco de extinção e outras protegidas pelas legislações ambientais ligadas ao Parque Estadual da Serra do Rola-Moça, que fica a poucos metros da sede.

Grande parte dos artistas, educadores e produtores culturais que já estiveram em residência no JA.CA tinham como mote de seus projetos pensar as questões envolvidas no binômio paisagem e mineração.

No projeto "e de novo", esse assunto apareceu por meio de trabalhos e discussões que partiam de uma noção ampla de geografia, colocando a paisagem sob uma perspectiva política e social. Entendemos, então, as diferentes formas como a humanidade lida com essa formação geológica, trazendo à tona questões sobre a luta de povos originários, o racismo ambiental e o agronegócio.

Na literatura, na música e nas artes plásticas, sempre foi comum que artistas homens representassem o corpo feminino a partir de aspectos da natureza. No Brasil, o arquiteto modernista Oscar Niemeyer chegou a publicar um poema em que contextualizava a preferência por formas curvas em seus projetos arquitetônicos. Um dos versos do poema diz: "O que me atrai é a curva livre e sensual. A curva que encontro nas montanhas do meu país, no curso sinuoso dos seus rios, nas nuvens do céu, no corpo da mulher amada". Também faz parte do imaginário popular carioca a ideia de que as formações rochosas do Pão de Açúcar e do Morro Dois Irmãos, ambos no Rio de Janeiro, sejam associados ao corpo da mulher.

Presente na exposição realizada dentro do projeto "e de novo", a artista gaúcha Fabiana Faleiros montou uma instalação intitulada *Masturbar*, que, entre outras abordagens, versava sobre a liberdade do corpo e da sexualidade da mulher. Tendo como foco a masturbação feminina, o trabalho discutia o prazer gerado pela mão masturbadora – segundo a artista, um "perigo" ao partriarcado e a um dos seus ideais, que perpetua a reprodução como trabalho sexual.

O trabalho de Fabiana Faleiros acabou traçando um interessante paralelo entre a exploração do corpo da mulher por uma sociedade machista e a exploração da (mãe) natureza que empresas mineradoras fazem em nome do lucro.

Rio

"O líquido amniótico foi o primeiro rio em que eu nadei", eu pensei logo depois de ler um texto que dizia que Osun é a senhora das águas da vida, padroeira de todo tipo de água potável e também do líquido amniótico.

Nas religiões de matriz africana, os rios e cachoeiras são lugares fundamentais para a manutenção da fé e do axé. Essa mesma importân-

cia e cuidado são dados para os rios pelas diversas comunidades quilombolas que resistem na Região Metropolitana de Belo Horizonte.

Na região conhecida como Mata do Izidoro, situada no limite entre Belo Horizonte e Santa Luzia, existe a comunidade do Quilombo das Mangueiras. Ali vivem cerca de 35 famílias que descendem de Maria Bárbara de Azevedo, que ainda nas últimas décadas do século 19 recebeu a posse das terras.

Além de constantes ameaças de despejo, que só cessaram após o processo de oficialização da posse do território, no ano de 2016, a comunidade também é ameaçada quando as águas do Córrego da Lajinha (que faz parte da Bacia Hidrográfica do Rio das Velhas) são poluídas.

03

Processos de destruição e degradação de meio ambiente em regiões urbanas periféricas constituem uma das ferramentas do Estado usadas para se pôr em prática o que chamamos de racismo ambiental. Para essas comunidades, um rio limpo significa a manutenção não só da vida física, mas também da vida espiritual, pois diversas entidades se presentificam a partir de um rio limpo.

Racismo ambiental foi um dos temas abordados pela conferência de abertura do projeto "e de novo...". Proferida pelo professor Renato Emerson dos Santos, a apresentação "Expressões Espaciais das Relações Raciais: Algumas Notas", debateu as "espacialidades das relações raciais (do racismo e do antirracismo)", discutindo como as relações raciais grafam o espaço, instituindo "geo-grafias" temporárias.

No âmbito do meio ambiente, ações lucrativas de extração e de depredação de recursos naturais realizadas pelo Estado e por empresas privadas atingem em primeiro lugar comunidades e pessoas vulnerabilizadas, pois, como sabemos, sem desigualdade social não há lucros para essas instituições.

Acredito que, para a maior parte das pessoas da minha geração advindas também de grandes centros urbanos, estamos mais habituados a conviver com rios e córregos poluídos do que com cursos de água potável. Já no final da adolescência é que me dei conta de que muitos lugares por onde eu passava e chamava genericamente de "esgoto", na verdade, eram cursos de rios poluídos – e que (até hoje) seus processos de despoluição não estão nas pautas do poder público. Quando criança, não fui informado de que o que estava passando por debaixo da ponte de madeira que eu atravessava todos os dias, para ir a escola, era um rio morto.

A morte é um fato ao qual estamos todos condicionados, e mesmo que o assunto sempre nos rodeie de alguma forma, seja por noticiários sensacionalistas ou pelo próprio medo da morte, a morte em si não é amplamente discutida no nosso cotidiano.

Dentro da programação do "e de novo", o artista Tom Nóbrega apresentou a performance "Como escrever a tua marcha fúnebre". Em formato de conferência, a performance teve cerca de 12 horas de duração, e a apresentação se constituiu na ação do artista em tentar convencer o público presente de que iria morrer, assim como todas as pessoas que

E DE NOVO MONTANHA, RIO, MAR, SELVA, FLORESTA

03

MIJATORIO
(DISCURSIVO)
SOLICIT. PASSAGE
PARA ALIVIAR
E DESAGUAR
IMPUREZAS

passaram no auditório durante a performance.

No sistema capitalista, até a morte pode ser usada para gerar lucros. Isso faz com que determinados corpos sejam mais suscetíveis à interrupção de suas vidas por razões político-econômicas. Especificamente no caso do Brasil, o capital faz com que a morte de grupos minoritários como populações indígenas, negras, trans e travestis seja tão naturalizada.

Ao trazer para o público de um evento de arte contemporânea, constituido em sua maioria por pessoas brancas de classe média, a possibilidade da morte repentina, o artista em sua performance presentifica uma realidade assustadora do nosso país: a estátistica de que a cada 23 minutos um jovem negro é assassinado.

Mar

Comparados aos oceanos, os mares são massas de água de menor extensão. Delimitados pelos continentes, constituem corpos de água obstruídos por porções de terra.

A água do mar guarda a memória das travessias afro-atlânticas, assim como carrega as memórias das brincadeiras de nadar dos povos originários do Brasil. A água do mar é um grande arquivo em mar aberto.

Não por acaso, arquivos, salvaguarda e destruição foram as palavras-chave do último eixo temático do projeto “e de novo”.

Olhar e pensar os arquivos não somente como forma de acessar o passado, mas também como maneira de escrever o futuro a partir de ações e questionamentos sobre o presente.

Nesse eixo temático, tivemos uma conferência da pesquisadora e curadora Ana Pato, tendo como pergunta balizadora a questão: como tornar público o arquivo público? Com sua fala, Ana Pato trouxe à discussão alguns caminhos acerca dos modos como podemos propor novos usos para os espaços de memória, tendo em vista que a nossa realidade permanece envolta em invisibilidade.

Selva

Numa madrugada de maio de 1969, um incêndio de grandes proporções tomou conta da favela Praia do Pinto, situada na região do Leblon, no Rio de Janeiro. Hoje uma das áreas mais nobres da cidade, a região continha, no passado, um complexo de favelas que abrigava, em sua maioria, imigrantes nordestinos e pessoas vindas de outras regiões. Naquele contexto, essas pessoas se instalavam ali por estarem atrás de melhores oportunidades de vida ou ainda por trabalharem na própria região, que já passava por um grande boom imobiliário.

Sem causas identificadas, o incêndio deixou mais de 9 mil pessoas desabrigadas, funcionando como pretexto para retirada de todos os moradores da região. Jamais esclarecido, o episódio foi certamente uma ação premeditada do Estado, já que logo após a desapropriação dos moradores

iniciou-se ali a construção de um complexo de condomínios residenciais. Esse complexo ficou conhecido popularmente como Selva de Pedra, apelido emprestado de uma novela exibida pela Rede Globo na mesma época.

O processo de expansão dos centros urbanos brasileiros veio acompanhado de um projeto falido de modernidade brasileira.

A figura do bandeirante, que "desbravava" as selvas e as matas tropicais, evoluiu para a figura do empresariado branco e cis brasileiro, ocupante das selvas de pedra erguidas em nome do capitalismo.

Floresta

Floresta é o nome de um bairro tradicional de Belo Horizonte. No passado, o bairro era formado por chácaras responsáveis pelo abastecimento de frutas, hortaliças, galinhas e ovos da capital recém-inaugurada.

A origem do nome "Floresta", porém, é incerta. Dizem que havia na região um hotel/cabaré chamado "Floresta", mas também dizem que o nome surgiu devido à porção de verde que ali se podia enxergar desde as partes mais altas do centro da cidade.

No bairro Floresta, atualmente, só restou o nome. Nem mesmo há um bom cabaré na região.

Destruição e extrativismo de biomas naturais são temas presentes nas obras de Fernanda Rappa. Em seu vídeo *Ininterrupto*, presente na mostra de "e de novo...", vemos o processo mecânico de corte do eucalipto em uma área de cultivo para fins industriais.

Plantações de monocultura de eucalipto que atendem às demandas das indústrias de papel, celulose e construção civil formam florestas desertas. A presença do eucalipto como única espécie plantada traz muitos prejuízos ao solo e aos mananciais, às nascentes e aos lençóis freáticos próximos às zonas de cultivo dessa espécie, visto que o eucalipto é um tipo de vegetação que consome muita água.

No vídeo de Rappa, assistimos à calculada e geométrica derrubada dos eucaliptos – imagens que ilustram a dicotomia da morte de uma floresta já sem vida. A paisagem arrancada, que vemos no final do vídeo, será logo substituída por mais uma floresta seca, num movimento cíclico de uso exaustivo da terra.

Nesse sentido, o projeto "e de novo..." pode ser lido como uma resposta à aridez que o sistema econômico atual nos impõe.

Realizar uma exposição, um programa de encontros e debates públicos, estimular a produção de textos e catálogos são estratégias para trazer oxigenação ao nosso cotidiano. São formas de trazer força para os enfrentamentos diários. A arte pode não resolver nada, mas a imaginação política é capaz de apontar caminhos quando tudo parece estar sem sentido.

A tentativa deste texto é manter viva a memória de um projeto que atravessou inúmeros agentes e públicos – e que certamente notabilizou a forma como o JA.CA faz e pensa curadoria. O encontro, aqui, é a premissa para acreditar que a vida ainda é possível.

E DE NOVO MONTANHA, RIO, MAR, SELVA, FLORESTA

EIXOS TEMÁTICOS

→

Textos curatoriais por Francisca Caporali, Rafael RG e Samantha Moreira

VORAZES APRECIADORES DA TERRA: PALAVRA, IDENTIDADE E GEOGRAFIAS

A origem etimológica da palavra “geografia” é derivada dos radicais grego *geo* = “Terra” + *graphein* = “escrever”. Dentro do primeiro eixo do projeto "e de novo rio, mar, montanha, selva, floresta", intitulado “Vorazes apreciadores da terra: palavra, identidade e geografias”, foram reunidos apontamentos para outras formas de leituras e entendimentos a respeito dos usos e relações com o nosso ambiente terrestre, examinando as práticas de explorações coloniais e as novas maneiras de ocupação territorial dos movimentos sociais que indicam caminhos futuros para a escrita da terra.

Artista e professora associada da Escola de Belas Artes da UFMG, Mabe Bethônico foi uma das convidadas do primeiro eixo, apresentando ao público a palestra performada “Mais perto que cafundó”. Ao longo de 15 minutos, a artista/professora propôs uma série de associações através do passado e do presente do Brasil em relação a operações de mineração no Estado de Minas Gerais.

Em sua apresentação, Mabe examinou a relação conflituosa entre os direitos dos povos indígenas e dos quilombolas e as práticas de exploração. Para tanto, exibiu imagens que formam um inventário de uma tradicional loja de pedras semipreciosas em Belo Horizonte em seu último dia de funcionamento, em diálogo com imagens de estudos sobre o feijão e do banco de solos, da Universidade Federal de Viçosa, bem como dos indígenas maxakali.

Sociólogo, pesquisador do Centro Brasileiro de Análise e Planejamento e professor da Universidade Federal do ABC, em São Paulo, Arilson Favareto apresentou ao público uma ampla reflexão sobre a finitude dos nossos recursos naturais. Voltando-se ao contexto deste início de século 21, o pesquisador destacou ao menos três grandes problemas em escala planetária: o crescimento da desigualdade, as mudanças climáticas, os conflitos geopolíticos e o decorrente deslocamento involuntário de grandes agrupamentos humanos, que alguns preferem chamar de crise migratória.

Na raiz de temas tão distintos, em sua visão, há um elemento comum: todos eles envolvem as formas de acesso e uso de recursos materiais pelas sociedades humanas. Em tal contexto, segundo ele, mensagens universais ganham forte apelo, como acabar com a pobreza, estabelecer formas de solidariedade global ou salvar o planeta Terra. Mas como ampliar as bases materiais do bem-estar e ao mesmo tempo exercer menor pressão sobre a natureza? Quem pode ter acesso aos recursos naturais,

em que escala, e com que limites? Quem deve definir as maneiras de apropriação e uso desses recursos e com base em que critérios?

Para responder a essas perguntas, Favareto convoca aquilo que a física já chamou de problema da entropia: a Terra é um sistema constituído de diferentes formas de matéria e energia, existentes em quantidade limitada, e tendente à desordem. Os recursos são finitos, as necessidades, ilimitadas. É preciso, então, deliberar e administrar o conflito distributivo que emerge dessa situação.

Segundo ele, não é só a Terra, bem comum, o que precisa ser considerado, mas o território; isto é, as formas pelas quais as sociedades franqueiam e limitam o acesso a esses recursos. De que maneira se organiza a violência material e simbólica em torno da definição de direitos e da base material necessária para garanti-los? Há consciência disso? Há progressos nas formas de lidar com isso?

Geógrafo e coordenador do Núcleo de Estudos e Pesquisas em Geografia, Relações Raciais e Movimentos Sociais (Negram), Renato Emerson dos Santos dedicou sua apresentação às dimensões espaciais das relações raciais, considerando tanto o racismo quanto o antirracismo.

Para tanto, o pesquisador trabalhou a partir de duas ideias-chaves. Primeiro, de que há uma organização espacializada das relações raciais e, como princípio regulador de relações, o dado racial é mobilizado ou não, de acordo com os contextos de interação social, que têm na organização espacializada a chave da instauração ou não dos atos classificatórios.

A segunda ideia-chave é a de que as relações raciais grafam o espaço, instituindo "geo-grafias" temporárias (como territorialidades de grupos definidos por traços culturais associados a um pertencimento racial, como as "posses" de hip-hop), duradouras (como padrões de segregação racializada) ou quase perenes (como territórios quilombolas, ou toponímias vinculadas a heranças de relações sociais).

Por fim, o artista, pesquisador, escritor e professor do Instituto de Artes da Uerj Ricardo Basbaum apresentou ao público uma fala elaborada em torno da noção de "escala". A apresentação foi construída a partir de experiências e intervenções realizadas nas séries "Você gostaria de participar de uma experiência artística?", "re-projetando", "diagramas", "eu-você: coreografias, jogos e exercícios" e "NBP" – trabalhos em desenvolvimento desde o início dos anos 1990.

Como movimentar forças e relações – afetivas, sensoriais, estéticas, conceituais e políticas – a partir de modos, métodos e ações que se colocam ao mesmo tempo na superfície da pele e na geografia do território?

→

Este texto foi construído para ser lido ao vivo, em diálogo com imagens projetadas. A obra foi apresentada no evento *e de novo montanha, rio, mar, selva, floresta*, no Sesc Palladium (BH), com música ao vivo, composta e performada por Rogério Vasconcelos e Jalver Bethônico. Esta versão em português foi anteriormente apresentada na 5ª Edição do Prêmio Marcantonio Vilaça para as Artes Plásticas, no Mac da USP, em 2015. A primeira versão, em inglês, foi apresentada em vídeo na exposição *World of Matter*, na James Gallery, CUNY, Nova York, em 2014, com curadoria de Katherine A. Carl. Em seguida, foi apresentado na exposição *Rights of Nature – Art & Ecology in the Americas* na Nottingham Contemporary, na Inglaterra, em 2015, com curadoria de Alex Farquharson, Irene Aristizábal e TJ Demos, e tem sido apresentada em diversas instituições desde então.

E DE NOVO MONTANHA, RIO, MAR, SELVA, FLORESTA

MAIS PERTO QUE CAFUNDÓ

por Mabe Bethônico

Itabira, Sabará, Itabirito, Itaúna, Caeté, Itatiaiuçu são cidades mineradoras de Minas Gerais, cujo nome deriva do tupi, –a língua mais falada no Brasil até o século 17. Itabira significa “pedra que brilha”; Sabará deriva de Sabarabuçu, uma montanha lendária de esmeraldas que levou muitos homens a deixarem a costa e se aventurarem para o interior do Brasil; Itatiaiuçu significa “grande pedra pontuda”; Itaúna quer dizer “pedra negra”.

No século 16, a exploração do interior do Brasil foi guiada pela busca por ouro, pedras preciosas e escravos índios e as terras foram rapidamente ocupadas. Mais tarde, os direitos indígenas à propriedade de terra foram estabelecidos pela administração colonial, mas nunca foram respeitados, enquanto comunidades indígenas inteiras eram dizimadas. Os índios não compreendiam a lógica da propriedade privada; para eles, a terra era fundamental, percebida como uma extensão do corpo, não como elemento desconectado e, menos ainda, como objeto de troca. A relação com a terra era definida por um senso de propriedade comum. Terra é um traço pertencente a uma história ancestral que é constantemente reapropriada, contendo um passado que é fundamental ao significado da vida para os índios.

A ocupação de terras indígenas para exploração ilegal de recursos naturais afeta quase todas as comunidades indígenas do país. A Constituição Federal declara que a permanência dos índios nas terras garante sua posse: uma vez que eles têm ocupado tradicionalmente um espaço, possuem o direito exclusivo de uso de seus recursos. Mas esses direitos estão em conflito com outras leis. A Constituição Brasileira estipula que a propriedade da terra é diferente da propriedade de seu subsolo. Assim, a exploração mineral é a maior ameaça aos direitos indígenas, já que os recursos minerais são protegidos por leis que governam a propriedade do subsolo.

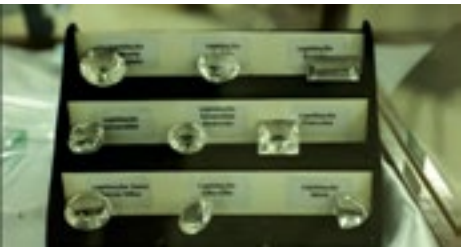
Todo o minério contido no subsolo é propriedade federal. A Constituição reivindica que reservas minerais são estratégicas para o desenvolvimento nacional e, por isso, é papel do Estado regular o acesso a seus recursos. De acordo com a legislação vigente, empreendimentos de mineração envolvem três protagonistas, cada um deles com interesses distintos: o governo, o proprietário legal da terra e o portador do direito

de concessão ou usufruto da terra (por exemplo, uma companhia multinacional mineradora). Isso significa que nem a autoridade pública local nem o proprietário legal têm voz ativa a respeito da escolha do lugar a ser explorado. Nessa configuração, o governo está representando as pessoas, enquanto, ao mesmo tempo, posiciona-se em favor do "desenvolvimento econômico". Proprietários de terra não podem obstruir a exploração mineral em suas propriedades; eles podem ser expropriados e, apenas, exigir uma recompensa financeira. A mineração também torna-se um problema crítico quando acontece em lugares próximos a áreas populosas ou em zonas protegidas pelo governo: esse é o caso das áreas beneficiadas pela reforma agrária, terras herdadas pelos descendentes de populações tradicionais, como as comunidades indígenas ou quilombolas, e áreas de conservação ambiental. Essas terras gerenciadas pelo governo são, ao mesmo tempo, potencialmente ameaçadas por seus interesses econômicos.

De modo geral, a população de Minas Gerais tem baixo grau de ancestralidade indígena e a ancestralidade africana e a europeia (especialmente a portuguesa) predominam. Durante a corrida do ouro, enquanto grande número de escravizados africanos chegava, a população indígena era dizimada. Mas, como a taxa de mortalidade entre os escravos era alta, europeus eventualmente predominaram. A expectativa de vida do escravo que trabalhava na mina era de sete anos. Aos olhos colonizadores, era necessário importar mais africanos, que eventualmente constituíram a maioria da população em Minas Gerais no século 18. A corrida do ouro representou a primeira imigração em massa da história demográfica do Brasil. Entre 1700 e 1760, aproximadamente 1 milhão de escravizados africanos foram aportados, a maioria deles destinada às minas de ouro. Muitos deles eram experientes em mineração de ouro e prata, e técnicas de metalurgia. Eram os negros-mina, vindos da Costa da Mina ou da Costa do Ouro, uma região no golfo da Guiné.

Fome, abuso e péssimas condições de trabalho causaram rebeliões e fugas, na tentativa de conquistar espaços de autonomia através de negociação ou rebelião, individual ou coletivamente. Entre várias formas de resistência, havia os quilombos, comunidades de negros fugidos, formando sociedades alternativas nas florestas e montanhas do interior. Com o fim da escravidão, esses grupos se dispersaram pelo estado e avançaram para lugares remotos, onde inventaram maneiras de sobrevivência. Eram mais de mil comunidades espalhadas por Minas Gerais.

Apenas em 1988, depois do fim da ditadura militar, a Constituição Brasileira reconheceu o direito dos quilombolas sobre suas terras. Mas muitos quilombos no país continuam esperando o reconhecimento de suas propriedades, ainda hoje. Vivem a insegurança do desaparecimento de suas terras tradicionais, sob a pressão do agronegócio, da expansão urbana e da exploração mineral. A mineração compromete sua sobrevivência – seja diretamente, através do uso de suas terras, ou indiretamente, contaminando fontes de alimento e água.



Marimbondo, Candonga e Cafundó são palavras de origem africana que nomeiam minas em Minas Gerais. Marimbondo é o inseto negro que vive em túneis de minas abandonadas; candonga significa “mercado negro”; cafundó é um lugar distante, escondido entre as montanhas, e também significa “o fim do mundo”.

A agricultura em Minas Gerais acontecia em menor escala nos tempos coloniais, sendo que todos os esforços estavam voltados para a mineração, e havia fome. Enquanto homens escravizados trabalhavam em função da extração, as mulheres cuidavam do alimento. Com poucos recursos disponíveis nas comunidades mineradoras, eram inventivas com os poucos ingredientes que possuíam, tendo criado, inclusive, comida para ser consumida em trânsito, em tempos de grande migração entre Minas e São Paulo. A ocupação dos interiores por tropas móveis foi alimentada com o tutu de feijão, feito de farinha de mandioca e feijão amassado, e o feijão tropeiro, feito com grãos inteiros. Já a feijoada, que é normalmente conhecida como herança da escravização africana, era feita em Portugal antes da colonização: ensopado de feijão-preto e partes defumadas de porco.

A preparação de feijões exige seleção com as mãos, eliminando-se as pedras misturadas aos grãos. Entre os poucos trabalhos que as mulheres exerciam nas minas, estava a seleção de pedras. Há um longo histórico de restrições à participação de mulheres nas minas, mas os trabalhos de plantação, colheita, cozinha e venda de alimentos em torno das minas estavam em suas mãos, e o feijão era um dos principais produtos. Hoje, o Brasil é o maior produtor de feijão do mundo e Minas Gerais é o segundo maior produtor do país. O Brasil também é um grande consumidor do feijão comum. Alguns tipos aqui cultivados possuem nomes de minerais: ouro negro (comum em Minas Gerais), diamante negro, safira, ouro vermelho.

Pesquisas recentes têm apontado a fitomineração como alternativa econômica de extração mineral. É o uso de plantas como mineradoras – a plantação de determinadas espécies botânicas

que absorvem grandes quantidades de certos minerais. As plantas são colhidas e queimadas para extrair seus elementos metálicos. Essa prática é muito menos danosa que a mineração tradicional e tem sido experimentada em alguns lugares, apesar de ser pouco conhecida no Brasil. Normalmente, no Brasil o uso de plantas associadas à mineração ocorre pós-extração em processos de fitorremediação. A fitorremediação implica o uso de plantas para restaurar áreas degradadas contaminadas. Com o propósito de reabilitar o solo, desintoxicando áreas por meio de plantas bioacumulativas, plantas são introduzidas para absorção de determinados elementos poluentes.

O uso de plantas associadas à mineração poderia ser mais amplamente disseminado, por exemplo, nas minas de ferro, com o propósito de produção de alimentos. As plantas poderiam crescer em áreas consideradas inviáveis para a indústria, mas onde os solos, ainda com algum teor de ferro, poderiam potencialmente enriquecer e mineralizar o alimento. Algumas minas de ferro são cercadas por jatos de água que não permitem que nuvens de poeira poluam as cidades. A água poderia ser usada para irrigar a plantação, transformando as margens das minas em campos de experimentação. O foco aqui não está no experimento com a fitomineração ou a fitorremediação. Pode-se falar de uma "fitorremineração" ou uma "fito-mínero-mediação": o interesse está na distribuição sustentável de um dos mais importantes componentes alimentares da culinária brasileira. A cultura do feijão traria a agricultura de volta a áreas mineradas. Plantações de feijão revitalizariam o solo em lenta reconstrução produtiva, enquanto companhias de mineração converteriam sua indústria inativa em espaço comunitário.

A prática de comer terra, denominada "geofagia", pode ser causada pela falta de ferro em uma dieta. Escravizados africanos tinham esse hábito, que era costume na África, onde diferentes tipos de terra eram coletados e comercializados. Isso representou um problema no Brasil do século 16 ao 18. Máscaras que bloqueavam as bocas eram impostas como interdição a comer terra, acreditando que isso pudesse causar depressão, dores de estômago e outros sintomas. Mas, como não era certo que a geofagia realmente afetasse a saúde, as máscaras acabaram se tornando instrumentos de tortura, e eram usadas para impedir escravizados de ingerir os alimentos que plantavam e colhiam.

A geofagia pode ser uma combinação de necessidades: nutricional, espiritual, curativa, psicológica e psicopatológica, portanto, nem sempre associada à deficiência de ferro. A prática não é rara entre os Maxakali, índios que vivem no norte de Minas Gerais, e que a incluem em pelo menos três rituais diferentes. Em um deles, terra e água são transformadas em barro, que é considerado a manteiga dos espíritos. Em outro ritual, os corpos das crianças são inteiramente cobertos de lama e puxados pelos pés e braços por adultos, num rito de crescimento. A formação do corpo é inseparável de sua relação com a terra.

Os Maxakali vivem em pobreza e invisibilidade. Sua sabedoria e seus ritos são desconhecidos ou vistos como estrangeiros, mal reconhecidos pelo governo e pelas comunidades vizinhas. Ainda assim, são capazes de manter sua língua e sua música, mesmo depois de perderem suas terras, sua independência, suas fontes de alimento, sua paz e muitos membros da comunidade. Eles são um símbolo de resistência cultural, e ainda hoje, a maioria da comunidade não fala português. Eles também não falam tupi – a língua falada por índios da costa e aprendida pelos portugueses depois de sua chegada.

03

A ESCUTA DA PEDRA: DESAPRENDER E APRENDER

O título do segundo eixo do projeto, "A escuta da pedra: desaprender e aprender", foi inspirado no poema *A educação pela pedra*, do poeta pernambucano João Cabral de Melo Neto. Os versos "No Sertão a pedra não sabe lecionar/ e se lecionasse, não ensinaria nada" sugerem o interesse principal da mesa, que é o de questionar os processos educacionais formais, buscando maneiras de ensinar que partam da escuta de agentes que, dentro dos parâmetros formais, não estariam aptos a lecionar. As palestrantes e o palestrante convidados têm trajetórias distintas e complementares sobre processos de ensino e aprendizado e abriram aos presentes algumas reflexões para que, juntos, aprendêssemos a desaprender.

Interessada em estimular diálogos sobre educação, território e culturas indígenas em outros circuitos além da academia, a antropóloga e indigenista Caroline Leal compartilhou algumas reflexões sobre o movimento Aprender a desaprender, fundado em 2003 por educadoras e educadores indígenas que atuam na região do Sertão do São Francisco, em Pernambuco.

Entre os muitos povos indígenas vinculados ao movimento, ela destacou o povo Pankará, que desde o século 18 compartilha território com uma comunidade quilombola, constituindo o que se pode entender como um quilombo indígena dentro de um território pluriétnico. Resultado de um processo histórico bastante particular, o contexto foi analisado a partir de distintas dimensões: geográfica; territorial-ambiental; resistência histórica e cultural; e lutas contemporâneas, focando processos educativos.

No que se refere ao que entende como "retomada da educação", Caroline chamou atenção para as trajetórias de professoras que atuam na região e vêm, nas últimas décadas, passando por processos formativos junto a movimentos sociais, ao movimento indigena e à academia. Como resultado, dentro das escolas, o que se tem são conteúdos inspirados por experiências comunitárias e práticas que valorizam a transgressão, interrompendo a colonização de territórios, saberes e modos de vida.

Trazendo entre suas referências o ato de caminhar e a própria vivência com educação em museus, a curadora, historiadora e professora Janaína Melo compartilhou com o público algumas reflexões em torno de duas experiências profissionais relacionadas a processos de ensino e aprendizagem que em muito extrapolam a rotina das salas de aula, chamando ainda atenção para a importância de se cultivar a percepção e à escuta – duas habilidades importantes quando se pensa em processos educativos. Tomando a cidade como um significante à procura de significado, a curadora

apostou no aprendizado que se dá a partir dos encontros e do caminhar.

A primeira experiência compartilhada se refere a um workshop durante a 30ª Bienal de Arte de São Paulo, ainda em 2012, quando convidou o grupo de participantes a uma caminhada nos arredores do edifício. A proposta era que, ao andar, cada um percebesse à própria maneira as formas mistas que constituem o entorno, instaurando encontros com espaços, situações, coisas e pessoas. "Desaceleração", "estado de relação" e "exercício de atenção" foram, segundo ela, algumas das sensações compartilhadas pelo grupo. E múltiplas narrativas surgiram a partir de uma mesma caminhada.

Para tratar da segunda experiência, a curadora apresentou ao público alguns trechos de um livro ainda em processo de escrita, inspirado pela própria prática como educadora no Museu de Arte do Rio. Em um dos trechos, somos convidados a visualizar, como caminhantes, o entorno urbano do museu, para a partir dele embarcar em um resgate de capítulos importantes da história da cidade do Rio de Janeiro e do país. "Arqueologia da contemporaneidade" e "antropologia do entorno" são alguns dos procedimentos propostos por ela, a partir dos quais somos convidados a conhecer personagens reais que carregam em si distintos aspectos da complexidade da cidade.

Por fim, o artista, pesquisador e professor do Instituto de Artes da Uerj Jorge Menna Barreto ofereceu ao público uma apresentação sobre o projeto "Desleituras", que se constitui a partir de palavras híbridas, criadas da mistura de termos distintos, escritos em tapetes de borracha. Por ocasião do 32º Panorama da Arte Brasileira, esse trabalho se configurou como uma ação artístico-educativa e um dispositivo de mediação na visita à exposição.

Com o exercício de associar uma ou mais palavras a uma obra ou um conjunto, os tapetes funcionam como disparadores de conversas sobre as obras. A ambiguidade dos termos trabalha a favor de um discurso aberto, sem um ponto de chegada definido. Como ferramenta educativa, portanto, os capachos distanciam-se de um discurso "esclarecedor", atuando como provocadores em vez de mediadores de um conteúdo a priori.

O conjunto de palavras pensadas para os tapetes flerta com a intenção de um texto crítico sobre a exposição. Ao mesmo tempo, se distancia de um texto do gênero em sua subversão da linguagem, que, por sua vez, o aproxima do texto poético ou das próprias obras. Os capachos habitam, assim, um território ambíguo, em trânsito entre obra, discurso crítico e dispositivo de mediação.

O FUTURO DOS NOSSOS PAPÉIS ESTÁ A PERIGO: SALVAGUARDA E DESTRUIÇÃO

Com título emprestado do poema *Os Arquivos* do poeta carioca Ismar Tirelli Neto, o terceiro eixo abordou, a partir de uma noção ampla de arquivo, questões relativas ao que devemos guardar para o futuro e ao que devemos destruir do nosso passado. Em "O futuro do nossos papéis está a perigo: salvaguarda e destruição", pesquisadores relacionados à antropologia, à arquitetura, à história e às artes foram convidados a refletir sobre o presente, entendendo-o como um lugar de confluências de temporalidades e a partir do qual a noção de futuro é construída.

A palestra apresentada pela curadora e pesquisadora Ana Pato abordou a experiência com artistas no Arquivo Público do Estado da Bahia, no contexto da realização da 3ª Bienal da Bahia. Com o objetivo de discutir a invisibilidade dos arquivos no Brasil, o projeto curatorial foi organizado a partir da seguinte indagação: "como tornar público o arquivo público?".

Ao longo de sua apresentação, a curadora trouxe ainda algumas reflexões sobre o significado ético e político do abandono dos arquivos em nosso país. Como propor novos usos para os espaços de memória diante de uma realidade que permanece envolta em invisibilidade?

Crítica literária, pesquisadora e historiadora, Fernanda Nogueira discutiu, ao longo de sua apresentação, processos de pesquisa relacionados a arquivos artísticos que resistem ao esquecimento, assim como compartilhou memórias políticas eliminadas pelas perspectivas normativas que comumente dominam as narrativas hegemônicas da história da arte.

Intitulada "Papéis e papéis: os que já não queremos, mas persistem; os que resistem, e continuamos lutando para visibilizar", a apresentação trouxe ao foco das reflexões o movimento do poema/processo, a rede de arte postal e o Movimento de Arte Pornô no Brasil, remetendo às décadas de 1960, 1970 e 1980.

RESIDÊNCIAS

(2016)

Entre janeiro e junho de 2016, o JA.CA – Centro de Arte e Tecnologia realizou dois ciclos de pesquisa referentes ao Programa Internacional de Residências 2016. Inserida na programação do e de novo montanha, rio, mar, selva, floresta, a atividade Semana Aberta ofereceu aos frequentadores do evento, realizado no Sesc Palladium, uma aproximação com os artistas selecionados para o programa de residências e suas respectivas investigações.

O projeto incluiu apresentações e conversas relacionadas às pesquisas desenvolvidas pelo coletivo **Cozinha Kombinada** e pelo artista **Tom Nóbrega** no bairro Jardim Canadá, entre janeiro e março. Além disso, o artista **Shima** e o coletivo **associação massa falida**, selecionados para o 2º ciclo do programa, conversaram com o público sobre os projetos a serem desenvolvidos no Jardim Canadá entre abril e junho daquele ano.

COZINHA KOMBINADA

Cozinha Kombinada é uma cozinha experimental móvel proposta por Silvia Herval e Joseane Jorge. Sílvia Herval é arquiteta formada pela UFMG e cozinheira formada pelo SENAC. Desenvolve projetos de arquitetura, cenografia e figurinos, além de produzir festas, comidas, mobiliários e hortas. Joseane Jorge é arquiteta, artista, educadora e cozinheira. Seus trabalhos tiram partido do potencial de interação da arte e do compartilhamento da comida como ferramenta para trocas sociais e diálogos com o território e a paisagem.

E DE NOVO MONTANHA, RIO, MAR, SELVA, FLORESTA

“

A proposta inicial de criar uma coleção botânica afetiva da região do Jardim Canadá, buscando formas de sistematização e catalogação das espécies baseadas na observação das fases fenológicas, das áreas de ocorrência e das relações do homem com a terra, foi se transformando ao longo da vivência no local. À medida que coletávamos raízes, caules, sementes, folhas, flores e frutos e todo tipo de planta – exemplares comestíveis ou não – mapeamos e identificamos plantas e pessoas num exercício de descobrimento e memória.

03

* * *

Com pouco tempo, sentimos necessidade de que nossa coleção saísse dos vidros e caixas e voltasse para a terra. Num movimento de integração com o espaço que nos abrigava e acolhia, começamos a plantar todas as sementes e mudas que de alguma forma chegavam às nossas mãos e iniciaram-se assim nossos trabalhos de cuidado com a terra do terreno onde se encontra a sede do JA.CA.

* * *

Atrás de respostas para as perguntas “O que nasce nesta terra? Quem planta e colhe -– o que – aqui!?” e também de experiências de troca, escuta e observação, saímos pelas ruas do bairro abordando moradores em encontros que nos levaram a conhecer sobre suas vidas e suas relações com a terra e a alimentação.

* * *

Fizemos experimentações com espécies alimentícias não convencionais encontradas pelas ruas e terrenos baldios; experiências com fermentação biológica, tentativas frustradas com forno solar, reativação da composteira. Como registro do processo foram feitas anotações manuscritas e posteriormente transcritas para um documento on-line, juntamente com fotos, desenhos e pequenos vídeos.

E DE NOVO MONTANHA, RIO, MAR, SELVA, FLORESTA

Doação da sede do
Projeto Plantando o Futuro
INSTITUTO
Rioterra

03

A RESISTÊNCIA DOS QUINTAIS

por Daniel Toledo

Quem caminha pelas quase sempre áridas ruas do bairro Jardim Canadá, ou mesmo por outras regiões igualmente marcadas por uma noção de urbanização que parece eliminar os inevitáveis deslizamentos entre campo e cidade, decerto não imagina as variadas formas de resistência que se escondem por trás dos numerosos muros e grades que observamos à primeira vista. Pois foi em busca dessas formas de resistência que as artistas-cozinheiras Joseane Jorge e Silvia Herval, integrantes da dupla Cozinha Kombinada, se lançaram ao longo dos dois meses em que habitaram as dependências do JA.CA.

"Praticamente todos os dias, nós saímos pelo bairro em busca de pessoas que plantassem ou criassem animais em suas casas, de certo modo remetendo a outros tempos e a modos de vida que às vezes parecem já não existir. Enquanto alguns moradores do bairro estranhavam nossa busca, confiantes na plena urbanização da região, outros abriam suas portas para que conhecêssemos seus quintais", resume a artista Joseane Jorge.

Intitulado "Coleção Carpoteca e Espermoteca Jardim Canadá", o trabalho desenvolvido pela dupla teve como ponto de partida a organização de uma coleção de sementes e frutos presentes no bairro Jardim Canadá. "No fim das contas, a proposta serviu também como uma boa desculpa para que nós pudéssemos conhecer as pessoas que vivem no bairro, e sobretudo aquelas que ainda se mantêm ligadas à terra", completa a artista Silvia Herval. Tais ligações, no entanto, são associadas pelas artistas a motivações bastante distintas das que movem certos modismos recentes, relacionados ao cultivo e ao consumo de alimentos orgânicos. "Como se trata de uma região com urbanização bastante recente, boa parte daqueles que encontramos pelo caminho são pessoas desgarradas do campo, que vieram pra cá em busca de emprego, seja com a intenção de fazer a vida, ficar por um tempo ou mesmo fugir de alguma situação anterior", completa.

Territórios de encontro

Tomando práticas de deriva, convivência e troca de saberes como elementos essenciais de seu trabalho, Joseane e Sílvia percorreram, ao longo do período de residência, espaços bastante distintos, tais quais muros urbanos, "vagas verdes", residências familiares, uma ONG dedicada a ações de reflorestamento e até mesmo um ferro-velho com ares de ficção científica, onde encontraram uma criação de abelhas. "Percebemos, aos poucos, que era quase sempre nas ruas de terra aqui do bairro que encontrávamos as pessoas mais interessantes e interessadas naquilo que estávamos buscando", observa Joseane.

03

Além de tais encontros, ao longo dos quais legítimas "invasões de domicílio" não raro se converteram em refeições preparadas a partir de colaborações entre as artistas e alguns moradores do bairro, a dupla ainda estendeu suas atividades às áreas não urbanizadas da mesma região, tais quais o Parque Estadual da Serra do Rola Moça e territórios explorados pela mineração. "A esse respeito, inclusive, vale lembrar que o tamanho da mina que visitamos aqui ao lado é equivalente ao tamanho da área urbanizada de Nova Lima."

Foi em um desses territórios, aliás, que a dupla encontrou um viveiro construído pela mineradora que explora a região e dedicado à preservação de espécies animais e vegetais ameaçadas de extinção. "Depois de ter visitado vários quintais, foi muito interessante ter contato com alguém que tem o cuidado com a natureza como uma atividade profissional, como um modo de subsistência, mesmo. Por outro lado, nos pareceu bastante curioso pensar em como se dão as escolhas entre aquilo que deve ser cultivado nesse viveiro. Os fungos, por exemplo, ficam de fora dessas práticas de preservação", comenta Sílvia.

Interessadas em ativar redes dentro do bairro, assim como em interferir diretamente sobre o contexto que as recebeu, as artistas semearam no terreno que abriga o JA.CA uma série de plantas fartamente encontradas no bairro, tais quais pés de framboesa, manjericão e chuchu. De igual modo, procuraram fomentar laços entre os próprios moradores-plantadores, quem sabe estendendo os efeitos da pesquisa para além do período compreendido pela residência.

TOM NÓBREGA

Tom Nóbrega é artista e poeta, e seu trabalho se desenrola na zona fronteiriça entre a literatura e as artes visuais, explorando possibilidades híbridas entre ação, vídeo, som e texto. Bacharel em Filosofia pela Universidade de São Paulo, busca escutar as vozes dissonantes que emergem das zonas de fricção entre corpo e linguagem, biologia e cultura, voz e identidade.

E DE NOVO MONTANHA, RIO, MAR, SELVA, FLORESTA

“

a primeira pessoa com quem eu conversei foi a jacqueline, da associação de condomínios do jardim canadá. ela me recebeu sorridente e gentil, explicou que os velórios aconteciam no aposento dos fundos da biblioteca do centro comunitário, no mesmo lugar onde as crianças têm aulas de balé e jiu-jitsu.

03

* * *

no jardim canadá não tem hospital. tem só um posto de atendimento médico que funciona até às cinco da tarde nos dias úteis e um pronto-socorro que funciona todos os dias até as 19h, mas que não tem muitos equipamentos, não tem sequer raio x. quem passa mal antes das 19h e está em um estado mais grave é levado por uma ambulância até o hospital nossa senhora de lourdes ou até a policlínica de nova lima. quem passa mal depois das 19h precisa ir por conta própria para nova lima ou acionar o SAMU.

* * *

nem o médico legista, nem os coveiros, nem os funcionários da funerária, nenhum deles imaginava que um dia iria trabalhar com isso: o que leva cada um deles a trabalhar com isso é um conjunto de pequenos acasos. cada um tem uma visão da morte (e da vida) bastante particular. em comum: a habilidade de esquecer os rostos dos cadáveres, de não levar fantasmas para casa.

* * *

as pessoas entram e saem, e eu ali, no microfone, falando da morte como um cachorro que tenta correr atrás do próprio rabo. tem sempre um intervalo abismo entre a boca e a cauda: em cima do palco, entre cortinas vermelhas, eu armo uma armadilha verborrágica para a gente cair. de vez em quando, paro de falar e vou para o piano. toco sem saber tocar, como a gente vive sem saber viver.

E DE NOVO MONTANHA, RIO, MAR, SELVA, FLORESTA

03

A MORTE QUE NOS RONDA E HABITA

por Daniel Toledo

Tratada por muita gente como assunto delicado, falamos, geralmente, muito pouco sobre a morte. Mas ela existe, é incontestável e se inscreve o tempo todo sobre nós e o mundo que habitamos. Associada, pelo menos na cultura ocidental, tanto ao mistério quanto à certeza, a morte é inegavelmente uma questão comum a todos nós. Ainda que seja uma questão comum, como experiência, a morte é vivida sempre individualmente por cada pessoa, a partir de acontecimentos, condições e perspectivas sempre singulares, claramente condicionadas pelo contexto social e material que envolve cada um de nós.

Enquanto viveu no bairro Jardim Canadá, o artista Tom Nóbrega realizou, ao longo de dois meses, uma intensa pesquisa em torno de diferentes perspectivas, discursos, experiências, memórias e imagens relacionadas à morte. Num esforço de mapeamento e inventário, recolheu, a partir de observações e entrevistas, impressões deixadas pela morte em diferentes espaços na região ou ainda em alguns de seus habitantes. Como resultado desse exercício, Tom encontrou e se articulou a um complexo sistema que desde o início mostrou transbordar as fronteiras do bairro.

"A morte é um assunto que diz respeito a todo mundo, mas ao mesmo tempo é uma conversa que nunca se conclui. Mas, além dessa dimensão filosófica, também fui atrás das suas dimensões práticas, materiais, fenomenológicas e jurídicas, sempre cuidando para tratar da experiência como um todo, sem dividir ou compartimentar essas perspectivas", pondera o artista, chamando atenção à evidente impossibilidade de categorização ou mesmo esgotamento do tema. "É muito interessante perceber que tudo o que sabemos sobre a morte se refere à morte dos outros. Mas será que o que sabemos e falamos serve de alguma coisa quando cada um de nós está diante da morte?", problematiza.

Circuitos de vida

No que toca às dimensões concretas da experiência da morte no bairro Jardim Canadá, um aspecto que logo chamou a atenção do artista foi a ideia de deslocamento, recorrente à dinâmica da morte em uma região na qual certo "circuito" geralmente associado ao momento da morte se mostra impossível de completar. "O bairro conta apenas com um Pronto Socorro que funciona até as 19h. Para encontrar hospital ou cemitério, tem que ir à Nova Lima", conta.

03

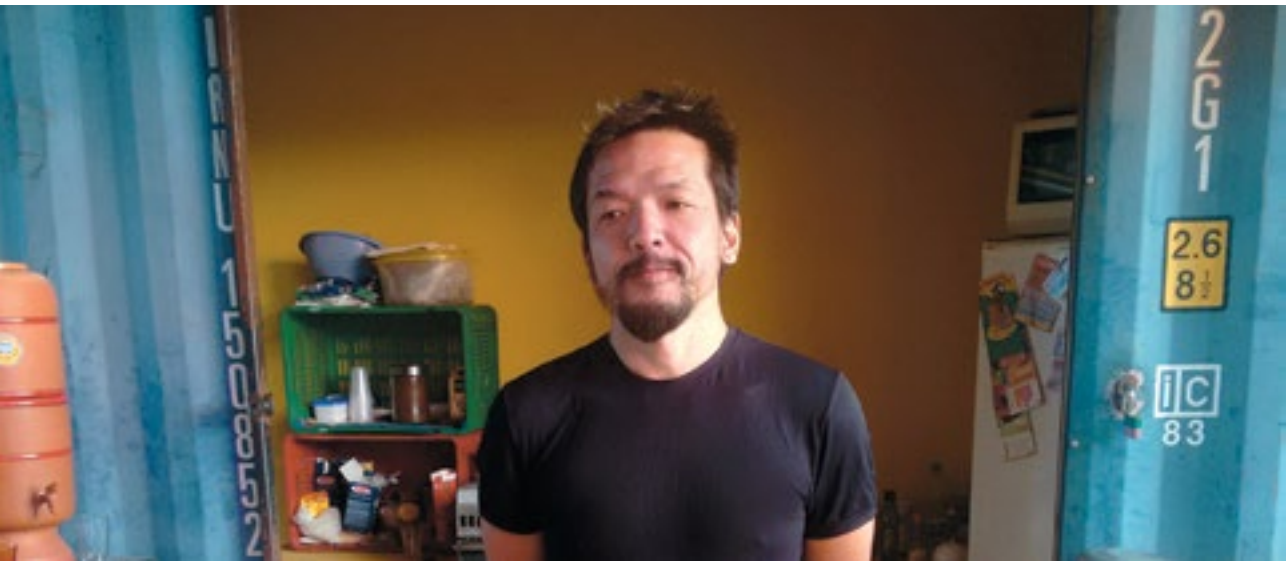
Ao longo da residência, ele visitou tais espaços em busca de pessoas que convivessem de perto com a morte. "É interessante entender, nesse sentido, o hospital como uma estratégia de prolongamento da vida, uma espécie de meio-termo entre vida e morte, entre manter vivo e preparar para a morte", reflete Tom, a partir de conversas estabelecidas com médicos legistas e pacientes em estado grave de saúde. Também escutou histórias de outras mortes, relacionadas a casos de exploração e violência. Histórias de corpos marcados pela precariedade das condições de trabalho na mineração que há décadas atua intensivamente na região.

"Ouvi, por exemplo, que havia muitas mortes nos anos 1970 e também que, quando o funcionário de uma mineradora morre em serviço, o corpo é entregue para a família. Isso é um direito mínimo, mas que era negado à família do escravo, em outros tempos", compara ele, fazendo menções a relatos sobre corpos vez ou outra encontrados no Parque do Rola Moça e também ao crime de Mariana, bastante contemporâneo à pesquisa. "É curioso pensar no valor que se dá à vida, nessas relações temporárias de vínculo, e como tudo isso se relaciona à certa dimensão social da morte".

Alguns desses encontros são compartilhados pelo artista a partir de uma pequena publicação com textos e imagens produzidos ao longo da residência. Tom compartilha ainda uma série de depoimentos em vídeo, nos quais ganham voz quatro coveiros que atuam na região. "Cada um deles traz uma perspectiva diferente sobre a morte, uma visão muito particular sobre a própria rotina. Enquanto um queria ser policial, o outro trabalhava na mineração. E há também um que brincava no cemitério quando era criança".

SHIMA

Graduado em Desenho Industrial, utiliza a metodologia do design para desenvolver projetos em performance arte e seus desdobramentos em objetos, instalações, filmes e fotografias. Participou dos programas Rumos Artes Visuais, Interações Florestais Terra Una, Bolsa Pampulha, e realizou residências na Holanda, no Japão e na Bélgica, entre outros. Desenvolve ainda iniciativas em cinema, projetos editoriais, programas expositivos e na área de ensino e pesquisa.



“

Carne (de segunda, ou carnes baratas), leite (longa vida), feijão (carioca, ou preto), arroz (agulhinha, branco, polido), farinha (de trigo branca), batata (inglesa), tomate, pão francês ou de forma, café em pó, açúcar (refinado, branco), óleo (de soja) ou banha (de porco, refinada), manteiga, frutas (banana ou maçã), encontradas no mercado local (Mercado Rola Moça e Sacolão Maximum)

03

* * *

Alguns itens foram desenvolvidos com os próprios itens da cesta, como um produto análogo ao creme de leite, álcool de maçã e vinagre de banana, que puderam contribuir de forma nutricional e gustativa nas receitas. Outros itens, como tomate, foram secos, ou concentrados através do cozimento. A junção de alguns itens permitiu a criação de um molho parecido com o ketchup, por exemplo. Ou o simples congelamento e processamento da banana permitia a degustação de sorvete como sobremesa.

* * *

Outras questões surgiram durante este processo bimestral: qual é a origem desses alimentos? (o arroz, por exemplo, vem todo da Região Sul, como Rio Grande do Sul.) Por que os produtos refinados são tão mais baratos que os mesmos produtos na versão integral? (Uma das possíveis respostas é o subsídio do governo para estimular o consumo desses produtos.) Qual é a política de taxação de impostos desses produtos? Por que os produtos locais não são levados em consideração para o cálculo da cesta básica? (A batata inglesa chegou a custar 300% do valor da mandioca, por exemplo.)

* * *

Dois meses de trabalho desconstruíram meu projeto original, e percebi que o buraco é muito mais embaixo: existem razões políticas e econômicas para se instaurar um conceito para ser chamado de cesta básica. Seria a cultura brasileira, a culinária, uma expressão imposta? De norte a sul do país, o feijão com arroz e o picadinho de carne com batata e tomate é considerado tipicamente brasileiro, mas não se cultiva arroz na face norte do país – ou batata inglesa. E a distribuição desses produtos demanda um sistema de transporte – rodoviário. Quase não se produz maçã no país – ou trigo. Então, por que esses produtos são eleitos para compor algo que é mais exceção do que regra?

CRIAÇÃO EM REGIME DE ESCASSEZ

por Daniel Toledo

Concebida e implementada no Brasil no ano de 1938, em meio ao surgimento das primeiras políticas públicas voltadas aos trabalhadores do país, a famigerada cesta básica – ou "ração mínima mensal", nos termos de seu instituto criador, Dieese – segue até os dias atuais como uma importante referência para a definição do salário mínimo e, mais amplamente, das "necessidades básicas" de um trabalhador. Como de costume, no entanto, não são os próprios trabalhadores e seus hábitos que definem o conteúdo da cesta, mas, sim, determinações externas, tão relacionadas a ideais abstratos de nutrição quanto a interesses econômicos do poderoso agronegócio nacional.

Com a intenção de vivenciar, problematizar e, quem sabe, reinventar a experiência da cesta básica, o artista Shima chegou ao JA.CA disposto a alimentar-se, durante dois meses, tendo como base os alimentos incluídos na lista, valendo ainda alguma complementação que não ultrapassasse o valor do salário mínimo. Diante de quantidades limitadas de carne de segunda, arroz, feijão, leite, farinha, batata, tomate, pão, café, banana, açúcar, óleo e manteiga, o artista se propôs a superar a noção de uma "alimentação técnica" a partir de uma série de práticas voltadas a potencializar o conteúdo da cesta.

"Uma das questões centrais deste trabalho é trazer certa autonomia para a cozinha, como num contraponto ao que a gente encontra do lado de fora. Enquanto tudo se torna cada vez mais automático na vida, a cozinha me parece ser um espaço no qual a criação, a brincadeira, o jogo e algum tipo de prazer ainda são possíveis", resume o artista que, acostumado a transitar por diferentes linguagens, já há algum tempo vem incorporando ações relacionadas aos campos da culinária e da gastronomia à sua atividade.

Entre as táticas reunidas ao longo da residência, figuram tanto experiências relacionadas ao aproveitamento de alimentos em sua integralidade quanto outras, mais relacionadas à experimentação e à incorporação de referências e tradições culinárias certamente pouco familiares a boa parte dos beneficiados pela cesta básica. A partir dessas táticas, os 13 ingredientes iniciais se multiplicam em produtos como vinagre de maçã, tomates secos, doce de casca de banana e até mesmo sorvete de feijão – iguaria rara no Brasil, mas, segundo ele, bastante comum na culinária japonesa.

Alimentação e autonomia

No melhor estilo "faça você mesmo", o artista propõe, então, a permanente transformação dos alimentos em outros, a partir de procedimentos que, em sua visão, poderiam ser replicados pelos reais usuários da cesta. "É importante lembrar que, se uma coisa existe, é porque dá pra fazer. Hoje em dia, quase ninguém sabe fazer pão, mas é muito simples e muito econômico também. Tudo tem a ver com o tempo que se reserva para estar na cozinha, pois quem te vende o pão, na verdade, te vende o próprio tempo", observa Shima, que garante ter se concentrado em receitas e experimentos cujo tempo de preparo não ultrapassa uma hora.

03

"A dieta contida na cesta foi pensada para a rotina de um trabalhador, alguém que não tem o dia todo para ficar na cozinha. Mais do que isso, foi pensada para um trabalhador de outra época, que talvez a complementasse com algum tipo de produção própria, vinda, por exemplo, da criação de galinhas ou de hortas que, em outros tempos, muitos tinham em casa", completa, chamando também atenção para a desatualização da cesta em relação aos modos de vida mais comuns às cidades atuais.

Alinhadas a uma lógica vertical, centralizadora e pretensamente universal, a concepção e a aplicação da cesta básica parece, aliás, ter se atualizado muito pouco em relação a valores e tendências contemporâneas como o local e o específico. "São sempre as grandes empresas agrárias que fornecem os produtos da cesta, em vez de pequenos agricultores das proximidades. Além disso, ela se abre muito pouco a ingredientes locais, fechando-se, por exemplo, à possibilidade de substituir a batata por mandioca. Por que, afinal, outros itens não são considerados? Por que a opção por não diversificar e trazer outras opções dentro dos mesmos valores?"

Como forma de compartilhar tanto as reflexões quanto as receitas acumuladas ao longo do período de residência artística, Shima prevê a elaboração de uma publicação que possa ser reproduzida de forma simples e, quem sabe, contribuir para que seus esforços de renovação e reinvenção da cesta básica reverberem também em outras cozinhas e quintais. E diante de um contexto político e econômico no qual a cesta básica corre o risco de tornar-se, para muitos, uma realidade difícil de ultrapassar, o artista prevê ainda a realização de uma celebração que intitula como "Festa para o Agora". Com quitutes igualmente preparados a partir dos 13 ingredientes da cesta, Shima entende a festa como uma espécie de síntese da experiência a que se propôs: transformar o ordinário em extraordinário. "Independentemente do que aconteça, vou estar em festa", garante.

ASSOCIAÇÃO MASSA FALIDA (A.M.F.)

A associação massa falida (a.m.f.) é composta por Pablo Vieira (1989) e Silvio de Camillis Borges (1985). Formados bacharéis em artes visuais pelo Centro Universitário Belas Artes de São Paulo (2011 e 2010), a dupla vive e trabalha em São Paulo e no Rio de Janeiro.

E DE NOVO MONTANHA, RIO, MAR, SELVA, FLORESTA

“

[...] nossas coisas, nossas muitas coisas: Roupa para uma temporada imaginada [...] Na chegada, ficamos ali, a sós. Por conta da exposição “e de novo montanha, rio, mar, selva, floresta”, a equipe do JA.CA estava fora... E nós, quedamos ali, na confiança depositada.

* * *

[...] Nesta semana acabamos por assentar o corpo ao novo ritmo imposto pela região, com a possibilidade de nos desligarmos das pendências impregnadas no corpo recém-chegado e compreender o quão alegórico seria uma busca errática [...]

* * *

Morro Velho escapou pela tangente da BR 040. Ficou para trás, assim como nosso projeto original de procurar Ouro.

* * *

Em que medida o objeto pode ser a fenda para uma história que não chapa (planifica) a experiência e o presente? É pesado lidar com a crueldade do “contar ao outro” um lugar de existência nosso...

E DE NOVO MONTANHA, RIO, MAR, SELVA, FLORESTA

03

EM BUSCA DA HUMANIDADE PERDIDA

por Daniel Toledo

Situada a poucos quilômetros do bairro Jardim Canadá, em Nova Lima (MG), a Mina de Morro Velho começou a ser explorada ainda no século 18, mas ganhou força, comercialmente, a partir de 1834, com a chegada de uma grande companhia inglesa à região. Fazendo uso de técnicas e tecnologias pouco comuns pelos lados de cá, tais quais a pólvora, a amalgamação por mercúrio e a redução do minério por força hidráulica, a companhia rapidamente tornou-se uma das principais produtoras de ouro em Minas Gerais, mantendo, por um longo período, médias anuais próximas a uma tonelada. Passados, no entanto, quase dois séculos desde aquela conjuntura, o que se tem na região é um cenário bastante diferente. Enquanto o ouro virou passado, figurando apenas nas memórias de antigos moradores, o ferro tornou-se, sabe-se lá por quanto tempo ainda, a grande vedete da mineração local.

Interessados nesse contexto histórico e ao mesmo tempo atual, os artistas Pablo Vieira e Silvio de Camillis Borges, integrantes da associação massa falida (a.m.f.), chegaram ao bairro Jardim Canadá com o intuito de investigar e problematizar a experiência da mineração a partir de entrevistas com antigos moradores da região e também de pesquisas bibliográficas. “Após 300 anos de mineração, o que sobra quando ela para?”, indagava a dupla, que aos poucos encontrou outros caminhos para o trabalho que pretendia realizar.

Se, inicialmente, a proposta envolvia o desenvolvimento de algum tipo de máquina capaz de detectar a presença de ouro no solo ou ainda no lixo eletrônico que vez ou outra se acumula em algumas ruas do bairro, aos poucos Pablo e Silvio voltaram suas atenções ao processo de beneficiamento do minério de ferro. “Já há algum tempo temos nos dedicado à construção de objetos e ao desenvolvimento de técnicas variadas, e nesse caso nos pareceu mais interessante investigar como poderíamos extrair o ferro das próprias pedras que, ao chegarmos por aqui, conseguimos reunir”, contextualiza Silvio.

Em uma espécie de contraponto à grande escala alcançada pela atividade mineradora na região, permanentemente explorada por grandes grupos multinacionais, a dupla optou por resgatar outras formas de beneficiamento do material, recorrendo a tradições que remontam a outros contextos históricos e geográficos. “Ao longo da pesquisa, descobrimos, por exemplo, que na Idade do Ferro o material era encontrado em

meteoritos que caíam na Terra, associando-o a algum tipo de mistério, o que fazia muito sentido naquele contexto. Com o passar do tempo, no entanto, a humanidade foi superando o mito e desenvolvendo técnicas que lhe conferiram autonomia na produção de ferro e também de outros metais", compara Pablo.

Rastros e práticas ancestrais

03

Apropriando-se, então, de técnicas ancestrais que remetem a povos sobretudo vikings e africanos, os artistas decidiram apostar na própria capacidade de transformar a matéria e dar início à construção de um forno artesanal voltado à queima de pedras encontradas na região. "Nesse caminho, vimos que os europeus construíam fornos de pedra, enquanto os africanos investiam no barro como um material apropriado a extrair de pedras o ferro que usavam para construir arcos e flechas, entre outros utensílios. Por aqui, tomamos como referência as tradicionais churrasqueiras feitas de tijolos, que mostraram, inclusive, uma durabilidade maior que o barro, já que contêm menos microorganismos em sua constituição", explica Silvio, ressaltando ainda a dimensão ritual do processo de extração.

"Entre esses povos, muitos consideravam essa capacidade de transformação da matéria como uma espécie de trânsito entre mundos inicialmente tratados como diferentes. Há, portanto, dimensões rituais tanto no próprio processo de queima quanto no formato do forno, que de algum modo conecta a terra ao céu", completa o artista, que destaca o procedimento de extração do ferro como forma de acelerar um processo geológico que, em condições naturais, levaria muitos anos.

O trabalho da dupla aponta ainda, talvez como uma segunda camada crítica da pesquisa, para a valorização dos rastros humanos que, com o tempo, deixaram de se verificar nos produtos da civilização da qual fazemos parte. "Quando se observa um telefone celular, por exemplo, é impossível perceber as marcas do trabalho humano no produto. Isso, em certo sentido, se relaciona a algum tipo de desumanização dos objetos, assim como à nossa relativa alienação em relação aos processos de produção e aos mecanismos de transformação da matéria", observa Silvio, interessado em problematizar a lógica industrial que já há alguns séculos rege nossa civilização.

Como forma de compartilhar essa consciência com os moradores e frequentadores do bairro Jardim Canadá, a dupla incluiu em seus planos a ideia de refazer o forno e o próprio procedimento de queima em um espaço público do bairro, dispondo o instrumento, quem sabe, a diferentes usos pela população local. "Com isso, talvez possamos contribuir para maior consciência em relação aos processos de transformação de matéria, o que não deixa de ser um convite para entender melhor o mundo que nos cerca, assim como a nossa participação na constituição desse mundo", finaliza Silvio.

E DE NOVO MONTANHA, RIO, MAR, SELVA, FLORESTA

04

TERRA

FESTIVAL AMAZÔNIA SERRA DO CURRAL

(2022)

“Somos a última geração que pode salvar nossas montanhas e florestas”: esse foi o mote do Festival Amazônia Serra do Curral, uma iniciativa promovida pelo Instituto Clima e Sociedade, realizado pelo Minha BH e pelo JA.CA, para celebrar o Dia da Amazônia em Belo Horizonte. As atividades relacionaram a defesa da Amazônia à mobilização pela preservação da Serra do Curral. Há meses, a população se articulava contra o projeto de mineração da Tamisa, que ameaça a biodiversidade na região e traz graves riscos para a segurança hídrica e a qualidade do ar dos municípios vizinhos.

O Festival ocupou um palco no Parque Municipal, em parceria com a Virada Cultural. Nomes como Fernanda Takai, Kaê Guajajara, Sérgio Pererê, Nath Rodrigues, Favelinha Dance e da DJ Teffy Angel se apresentam no espaço. Juntos, os artistas assinaram o Manifesto em Defesa da Serra do Curral, entregue ao presidente da Assembleia Legislativa de Minas Gerais no início de junho.

04

Como parte da programação continuada foi realizada uma exposição fotográfica nos abrigos de ônibus da região central de Belo Horizonte, que, dividida entre abrigos de ônibus nas avenidas Amazonas e Afonso Pena, buscava ecoar a dobradinha entre Amazônia e Serra do Curral. Na avenida Amazonas, as imagens da floresta e das populações que a mantêm de pé. A curadoria foi realizada pela artista paraense Vânia Leal, que selecionou trabalhos de quatro fotógrafos da região amazônica: Iza Girardi, Moara Brasil, Nádia Borborema e Rao Godinho.

Na Afonso Pena, as fotos se distribuíram em abrigos em direção à Serra do Curral, buscando exaltar as belezas da cadeia de montanhas. Assinam as fotografias da Serra os artistas Edgar Kanaykõ, Ísis Medeiros, Dalila Coelho e Guilherme Cunha, que também participou da curadoria junto ao JA.CA.

SOMOS A
ÚLTIMA
GERAÇÃO
QUE PODE
SALVAR A
AMAZÔNIA

RESIDÊNCIAS

(2019)

Assim como outros territórios geralmente situados no sul global, a região do Jardim Canadá, onde tem sede o JA.CA – Centro de Arte e Tecnologia, é resultado de um longo histórico de exploração humana e consequentes modificações na paisagem da região. O que poderia ser desse e de outros territórios caso fosse superada a economia da exploração? Que outras visões podemos lançar sobre a terra, que não a violação e a violência? Que outras relações se podem estabelecer com a terra e o território?

Por meio do edital de Residências 2019, cujos processos se concretizaram entre outubro e novembro daquele ano, o JA.CA convidou artistas e coletivos a propor outros olhares sobre o território onde se situa, a desenvolver propostas de cultivo e exercícios de imaginação política, social e espacial. Seja a partir de outras economias, de ficções pós-mineração ou mesmo outras estratégias, propôs-se uma reflexão sobre um contexto marcado pelo colapso do modelo de exploração e por distintas populações vivendo em permanente estado de alerta.

Convidamos artistas e coletivos à proposição de outros imaginários sobre Minas Gerais, a reconhecer o território como solo fértil, atravessado por múltiplas camadas históricas, assim como numerosas nascentes e minas d'água – não necessariamente minas de ferro e metais. Ora pela ressignificação de materiais, equipamentos e resíduos, ora pela recuperação de paisagens, comunidades e imaginários, o que se estabeleceu foi um espaço aberto à imaginação e à experimentação artística de diferentes futuros para o presente mundo em que vivemos.

GUSTAVO TORREZAN

Gustavo Torrezan é artista, pesquisador e educador. Em sua prática artística, volta-se a refletir sobre as estruturas de poder que configuram historicamente as organizações coletivas, bem como suas constituições culturais e identitárias. Realiza trabalhos híbridos nas quais se vale de diferentes materiais e disciplinas para discutir sobre relações de domínio, a partir das quais se modulam os processos de subjetivação da sociedade. Assim, tem se interessado em observar o papel do Estado, de seus regimes administrativos, de suas autoridades e instituições. Nesse processo, evoca os campos da sociologia, da geopolítica e da ecologia em suas pesquisas conceituais, fazendo, muitas vezes, uso de símbolos oficiais da nação para tensionar suas conotações. Para além da experimentação com a síntese e com procedimentos de revisão simbólica, propõe também o debate sobre os mecanismos de poder em dispositivos do sistema das artes, aproximando-se das questões de arquivo, memória, espaço, lugar e território. Por vezes, seus trabalhos insurgem de circunstâncias comunitárias específicas e aproximam-se dos processos sociais ligados a determinada localidade. Nesse sentido, as noções de colaboração e de dialogia também vêm sendo exercitadas em sua produção. Seus trabalhos podem ser vistos em www.gustavotorrezan.com

EXERCÍCIOS DE IMAGINAÇÃO POLÍTICA

por Daniel Toledo

04

Indicado a adultos e crianças com idade a partir de dez anos, o jogo "A Conquista do Mundo" foi criado na França, em 1957. Reunidos em torno de um tabuleiro que divide as terras do globo entre modernos estados-nações, os jogadores são convocados a "conquistar territórios", trazendo como pressuposto uma franca atitude colonial que ali se converte em passatempo. Com o nome de "Risk", o brinquedo fez grande sucesso também nos Estados Unidos, onde chegou ainda em 1959. Em território brasileiro, o lançamento de "War" se deu em 1972, permeando desde então o imaginário de pequenos e crescidos jogadores.

"Convenção Mundial de Países Imaginários", por outro lado, é o título da proposta apresentada pelo artista Gustavo Torrezan. Combinando processos de pesquisa, aprendizado e criação compartilhada, a proposta tinha como objetivo inicial a reunião de algumas crianças em uma espécie de parlamento em que se discutiriam questões de interesse geral. A experiência artística teve início, meio e fim nas dependências da Escola Municipal Benvinda Pinto Rocha, situada a apenas dois quarteirões do JA.CA. Entre o pátio e a sala de aula, o artista dedicou quatro semanas à convivência com crianças de 9 anos de idade, provocando-as, a partir de diferentes táticas e estratégias, à criação de novos países, identidades e possíveis relações diplomáticas.

Alguns exercícios envolveram, por exemplo, a criação de alfabetos, idiomas, bandeiras e trajes típicos para cada nova nação criada. Outros estimularam as crianças a imaginar como seria a geografia de cada lugar, incluindo a presença de animais e plantas. Vestidas com trajes tradicionais dos povos que haviam acabado de criar, as crianças ritualizaram o encerramento do processo com uma animada celebração das diferenças e da possibilidade de coexistência. Ao longo da entrevista, Gustavo Torrezan compartilha diferentes aspectos do seu processo de trabalho, refletindo sobre a transformação de uma possível assembleia discursiva em uma inventiva festa com ares de jogo e brincadeira.

“

Antes de conversarmos sobre o processo da residência, queria ouvir um pouco sobre o seu caminho até esse projeto. Como se constituiu o desejo de realizar uma “Convenção Mundial de Países Imaginários”?

Tenho um caderno de anotações e, além dele, um monte de outras ideias que não estão nesse caderno, mas sempre orbitam: são devaneios, processos de pesquisa que ficam marcados. Em relação ao meu trabalho, esse projeto reúne alguns traços e questões de interesse muito fortes: instituição, estado, símbolos, poder, contrapoder etc. Como nos organizamos em comunidades? E como criamos tensões para reorganizar novas possibilidades?

Trabalhar com crianças, especificamente, vem de um aprendizado e uma alegria incrível que está sendo realizar outro projeto, de longa duração, que é a Rádio Livre, mas também por perceber uma espécie de melancolia dos adultos, além de uma falta de convívio e diálogo entre adultos e crianças. Parece que os adultos chegaram ao ponto de que não existe mais solução, e, se a gente não tem uma solução de convívio, talvez seja bom olhar para quem está vindo. É quase como olhar para uma nova estação, em vez de olhar para esta.

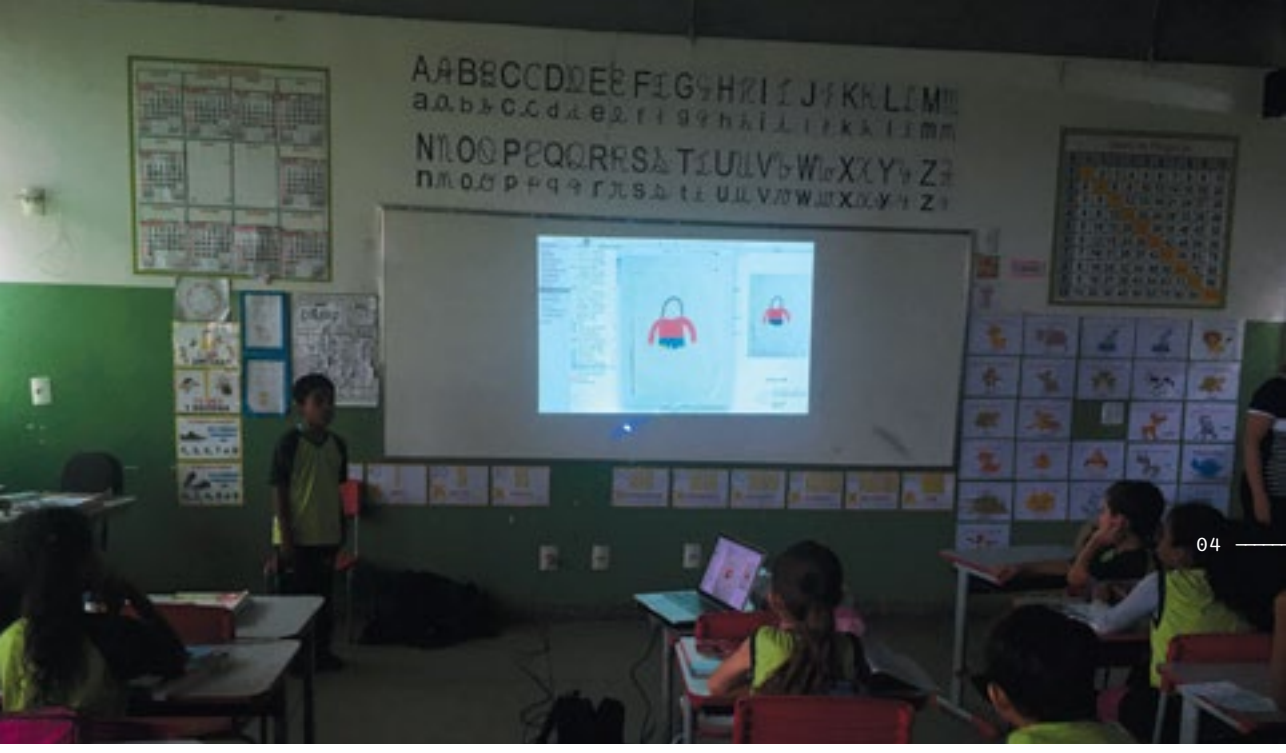
O projeto tinha como pressuposto estabelecer um laboratório de imaginação política e um exercício de democracia – democracia que se dá pelo dissenso, e não pelo consenso. Pensando no contexto brasileiro, acho que a gente perdeu a disputa de uma democracia em que tudo precisava ser muito consensual, então pensei em fomentar uma espécie de dissenso baseado na diversidade e na multiplicidade.

A ideia era vir para um território, trabalhar com crianças e fomentar que elas criassem países imaginários. Esses países imaginários iriam se encontrar numa grande Convenção Mundial de Países Imaginários para discutir assuntos em comum. O dissenso iria aparecer, mas tudo ficaria bem, e eles aprenderiam por esse convívio, aprenderiam juntos – tudo isso pensando muito no conceito de convivialidade, do Ivan Illich (1926-2002), que remete à ideia de “aprender no processo”.

E como foi essa aproximação com a escola?

Eu cheguei ao território e logo descobri que a duas quadras do JA.CA existe uma escola. Descobri que aqui não tinha tantas casas quanto eu imaginava, que é um território meio fabril – meio de trabalho, mas também de casas. De bate-pronto, decidi que eu tinha que dialogar com a escola, achando que assim o trabalho ganharia uma camada a mais.

Fui conversar com a diretora, me apresentei como artista, apresentei o projeto, as motivações, e a diretora chegou com a ideia muito forte de fazer com toda a escola. A atividade começou no recreio, com 450



04

crianças, e ali iniciamos um processo de “desenhaço”. Eu percebi que aquilo tinha uma amplitude enorme, mas não tinha profundidade – e eu queria profundidade.

Quando a equipe da escola também percebeu que seria um processo difícil, eles toparam fazer com uma turma só. A partir daí, eu fui trabalhar com a professora Márcia Costa, que já tinha diálogo com o JA.CA e já de início se encantou pelo projeto. Eu acredito muito nessa relação de desejo, de empatia, de afeto e abertura para novas possibilidades. Fui, então, trabalhar com uma turma do terceiro ano, formada por crianças de 8 a 9 anos, que estão terminando ou ainda em processo de alfabetização.

Que mudanças de rota aconteceram a partir da convivência com as crianças?

Considerando o processo que estão vivenciando, aquela ideia inicial de que elas, como adultos, iriam se colocar para discutir num grande fórum se notou inviável – porque as crianças trabalham na dinâmica do jogo e na dinâmica do lúdico. Durante a residência, eu descobri que tinha que jogar com elas e me abrir também. Eu estava muito maquínico, no sentido de operar a lógica do trabalho, e não de operar a lógica da abertura e do encontro.

Quando eu fui para a sala, a gente começou a trabalhar com pequenos jogos: a invenção do idioma, a escrita do idioma, a música desse país, a roupa que eles queriam vestir, a bandeira que eles queriam carregar, o

que habitava esse país, qual era a paisagem etc. E também trabalhamos a partir de pequenas questões: “O que é justiça, para cada um?”, “Por que e para que lutar?”, “Como resolver pacificamente os conflitos entre países imaginários?”, “O que um país imaginário poderia dar ao outro, poderia oferecer, como uma dádiva?”. Experimentamos ainda que elas convidassem umas às outras para visitar seus países, e assim por diante. A cada dia havia uma dinâmica de encontro, uma espécie de jogo que acontecia como um feliz encontro na turma.

Esses exercícios foram rendendo material, e a gente foi trabalhando: “O que toca a tua pele?”, “O que convoca o teu corpo?”... Esse, por exemplo, foi o mote para pensar a roupa que elas usariam como uma possível identidade de cada país imaginário. E para se apresentarem como representantes desse país, elas mesmas desenharam as roupas. Em seguida, eu interpretei os desenhos e criei a roupa para elas, com ajuda do Maicon Rangel, um amigo que veio trocar e me ensinar nesse processo.

Daí, passamos pelo mesmo processo de leitura e construção de algumas bandeiras. “O que eles levavam como marcas deles próprios?”, “Por quais bandeiras lutariam e que bandeiras carregariam nessa luta?” A partir desse experimento de corpo, de botar a roupa, segurar a bandeira, brincar com isso e se relacionar com os outros, numa espécie de grande festa, aconteceu algo muito importante para mim. No processo da residência, a melancolia de uma incerteza e essa tristeza que pode nos abater e prostrar, ambas se reverteram, se inverteram, se converteram em um desejo que movimenta, que é ativo e festivo, e na alegria do encontro, do desejo, de pensar possibilidades e abrir espaços para que elas possam ser imaginadas, sejam para mim ou para o outro.

É muito interessante quando você traz a questão da festa, pois, se a gente pensa nas relações entre países, historicamente a gente tem imagens de guerra e competição. Mas esse é um projeto que estimula e catalisa aspectos humanos que existem ali como embriões, trazendo esses aspectos para um lugar de visibilidade, para um exercício prático. Dentro das várias propostas que você ofereceu às crianças, o que você percebe como efetivas contribuições delas em relação ao próprio processo?

Eu acho que o processo estava muito em aberto: parece que eu tinha um desejo final de encontro, de um fórum que aconteceria em uma praça pública e, daí, passamos a uma convenção que aconteceu no parquinho da escola, a uma grande festa na qual eles se encontraram e essas diferenças e diversidades afloraram e conviveram. O que se produziu foi um mundo onde coexistiam muitos mundos, tudo isso naquele parquinho, naquela dinâmica da escola.

A cada manhã que eu ia para a escola, eu sempre anotava alguma coisa no meio do caminho. Eu percebi, por exemplo, que eles não conseguiam ficar 10 ou 20 minutos falando sobre a mesma coisa, então

eu tinha que usar jogos e dinâmicas um pouco mais rápidas, que foram construídas ao longo do trabalho. Isso também me levou a descobrir que grandes conceitos não são necessariamente elucubrações filosóficas, e podem se colocar como exercícios de prática. Para pensar sobre o conceito de "dádiva", por exemplo, nós conversamos sobre como eles circulavam as coisas, como um ajudava o outro, como um disparava a imaginação do outro, como um arava a terra para que pudessem florescer coisas do outro... Eu não tinha o meio do caminho, somente um esboço de aonde eu queria chegar. E desde a primeira vez em que fui à escola até a última, cada encontro foi inventado no dia anterior. O processo foi muito dialógico, foi construído junto.

Teve uma vez, por exemplo, em que falei: "Vamos fazer uma redação sobre como resolver conflitos" – e logo percebi que não dava. "Então vamos fazer um círculo aqui" – e daí tentar instituir uma dinâmica diferente, com as palavras mais soltas etc. A gente tem um imaginativo de redação como um texto de laudas, mas a abstração não se dá por uma articulação prolongada de pensamento: ela se dá num disparo, no sentido de que é imediata.

04

Também me chamou a atenção que minha ida à escola foi um processo de desescolarizar a própria escola. Para citar um exemplo: eles estão num processo de alfabetização, e uma das estudantes tinha muita dificuldade de letramento – ela copiava diferente, era a última a entregar, errava palavras etc. Mas, quando chegou o momento de ela inventar a própria língua, ela foi a primeira a entregar. No exercício de criar a escrita, ela também foi a primeira. O terceiro exercício, nesse mesmo dia, era "Faça uma carta convite com o teu alfabeto, convidando alguém para te visitar", e ela de novo entregou primeiro, foi a que mais se empolgou.

A equipe da escola se questionou sobre o que estava acontecendo, e eu acho que foi algo muito natural, que a gente devia olhar sempre: naquela atividade, a gente partia de onde a criança está. Talvez a gente saiba aonde quer chegar, mas, para saber de onde se está partindo, é preciso olhar para cada um.

A escola, muitas vezes, é um lugar de padronização, de apagamento de diferenças, de processos que são supostamente semelhantes para todo mundo, e o seu projeto vai na direção oposta: busca entender o que cada pessoa tem de específico, valorizar isso e fazer isso crescer – algo que pode ser um caminho interessante para pensar a educação. Como podemos pensar, a partir da sua experiência, nessa cultura de silenciamento das crianças, em uma hierarquia que, muitas vezes, se impõe a elas, fazendo com que sejam tratadas como objetos e não propriamente como sujeitos? Em que sentidos esse processo moveu você, ao se perceber como um adulto no meio das crianças?

Para começar, eu cada vez mais defendo a escola e acho que ela é um dispositivo muito importante. Porém, já há algum tempo ela vem se

04

construindo como uma síntese do sistema capitalista, como um sistema de otimização de recursos, trabalhando sobre um compilado máximo de informações que têm uma potência, mas do qual, às vezes, se esvaem coisas. Acho que a escola acaba colocando uma ênfase maior na racionalidade, e uma diminuição da ênfase na fabulação. Acredito que o trabalho, por outro lado, tenta colocar uma ênfase na fabulação, e a partir da fabulação disparar uma possível racionalidade.

Eu quero acreditar que a fabulação é o que nos move para que possamos ser sujeitos singulares e pensantes, e que a partir dela podemos construir outros tipos de racionalidade, que articulem repertórios e experiências diferentes. Acho, por exemplo, que o processo de escolarização, em favor do letramento, se coloca em detrimento do desenho. E fomentar o desenho da criança é fomentar o fabular dela. É importante relacionar esse desenho como um prolongamento da escrita, e a escrita como um prolongamento do desenho.

Acho que o adulto de hoje é esse bloco de pouca porosidade porque ele viveu, historicamente, um processo de adensamento de racionalização e de supereficiência. Mas se a gente abre espaço para o diálogo, para poder se encontrar e se contaminar, poder pensar, fabular, experimentar ou simplesmente estar, com uma presença de verdade, para um encontro que seja de verdade, a gente abre possibilidades para o fabular. É assim que a gente pode conectar pontos de uma forma diferente, é assim que surge o novo, que surge a potência de uma utopia, da qual a gente está tão desejosa hoje em dia.

Considerando as respostas que vieram a partir dos exercícios propostos, você percebeu recorrências ou aspectos que podem ser aproximados? Sem desconsiderar as singularidades, que percepções de mundo você pôde extrair dessa convivência com as crianças?

Dentro do que a gente chama de educação, de pressupostos e valores, eu acho que as crianças vivem um processo de "culturalização", de serem moldadas. Então, quando você olha, em maior ou menor grau, muitas questões estão sendo colocadas pela família, pelo Estado, pela cidade, como ela se conforma, pelas casas, pela escola etc. Ao longo do processo, nós tivemos conversas sobre religiosidade e valores monetários, trabalho e família, e tudo isso era acolhido. Mas também havia um espaço voltado à potência desse outro mundo, desses países imaginários, que trabalhavam com outros códigos.

Então, quando você sai do preestabelecido pela cultura e vai para outra cosmologia, você possibilita outra política. A ideia era justamente sair desse universo de arregimentação, de formatação e trabalhar em outro sistema, outra cosmologia. Dentro dessa cosmologia, em que eu entendia algumas coisas e outras, não, eles entendiam algumas coisas e outras, não, mas a gente se relacionava e abria caminhos, partindo sempre dos pressupostos da convivência e da convivialidade.

O mais importante, para mim, era apresentar cosmopolíticas, afirmar que no mundo precisam coexistir infinitos mundos. Não é "um olhar", são "olhares": a gente precisa pensar multiplicidades e precisa fazer com que as multiplicidades coexistam, coabitem, se respeitem, vivam o dissenso e festejem esse dissenso – porque é aí que a democracia está posta, que a continuidade do mundo está posta, que a gente vai poder sonhar, imaginar, criar e inventar, antes de tudo, um novo mundo.

De que maneira o contexto específico do Jardim Canadá, que está muito próximo da mineração e de crimes ambientais muito recentes, atravessou a experiência? O que você pôde notar sobre a percepção das crianças em relação a esse contexto?

04

Esse contexto certamente atravessou o processo, até porque alguns estudantes vêm de Macacos, de áreas evacuadas, e passaram a vir para essa escola porque a escola que eles frequentavam já não funciona mais. No fim da rua da escola, tem uma mina, a Capão Xavier, a própria paisagem da rua é entrecortada por esses morros cortados. Isso faz parte da poeira que essas crianças trazem nos pés, nos chinelos, nos tênis, todos os dias, quando vêm estudar.

De todo modo, eu optei por não trabalhar temas específicos tão enfaticamente, mas atravessando por outros assuntos. Por algumas vezes eles tocavam nesse contexto, e a gente discutia, trabalhava... Mas, se os nossos corpos estão impregnados de tudo isso, os corpos delas, ainda mais.

A partir dessa experiência, que reflexões e possíveis desdobramentos você poderia indicar?

Inicialmente, eu imaginava um trabalho singelo, e não tinha muita ideia sobre o que eu ia fazer. Agora, o trabalho virou quase um megaprojeto: eu tenho material para trabalhar um ano e sobra, de tanta coisa que a gente conseguiu produzir coletivamente – e justamente pela alegria do encontro e do desejo de estar sempre trabalhando, porque era muito bom. Ainda tenho, por exemplo, muito material para ser trabalhado e apresentado para a escola e para os estudantes. Em vez de um trabalho, eu tenho muitos trabalhos.

Percebo também algo muito novo aparecendo para mim: uma espécie de inquietação que precisa ser colocada em diferentes contextos. Vejo essa mesma Convenção Mundial de Países Imaginários sendo realizada em outros contextos, e, depois, essas diferentes pequenas convenções podem se transformar em uma grande convenção, de modo que a gente possa fazer proliferar esses mundos e essa fabulação.

JULIANA GONTIJO

Nascida em Belo Horizonte, Juliana Gontijo é bacharela em artes visuais pela UFMG. Participou de diversas exposições coletivas, seis exposições individuais e residências artísticas. Desenvolve projetos relacionados a geografia, literatura, imagem e palavra. Busca sua expressão na construção de composições híbridas através de pintura, desenho, instalação, vídeo, fotografia, som e texto.

A TERRA COMO ESPELHO

por Daniel Toledo

04

Em janeiro de 2019, a região da cidade de Brumadinho, em Minas Gerais, entraria para as estatísticas mundiais como alvo do maior crime ambiental da história provocado por vazamento de minério, provocando a morte de mais de 250 pessoas e a contaminação do rio Paraopeba, entre muitas outras perdas. Controlada pela Vale S.A., empresa de origem estatal privatizada em 1997, a barragem Córrego do Feijão é apenas uma das muitas estruturas semelhantes que ameaçam a vida de um estado cuja história colonial se funda justamente a partir da atividade de mineração.

São, pois, as múltiplas relações estabelecidas entre a humanidade que constituímos e a terra onde vivemos que serviram como estímulo à pesquisa da artista Juliana Gontijo durante o período de residência no JA.CA. Tomadas, em seu trabalho, como terreno onde se pisa e também paisagem vista a distância, as terras do Jardim Canadá se constituiriam em matéria para a construção de um buraco e um monte, que juntos funcionariam como um mirante capaz de revelar tanto o próprio visitante quanto a montanhosa – e devastada – paisagem da região.

Enquanto acontecia a produção da obra, no entanto, impuseram-se o clima e a própria natureza do lugar, transformando o recém-aberto buraco em lago, e devolvendo ao mesmo buraco a terra que dali havia saído. Ao longo de uma entrevista realizada nos últimos dias da residência, a artista reflete sobre o próprio processo de trabalho, perpassando desde a gênese da proposta até os desdobramentos da experiência em seu corpo.

“

Queria começar ouvindo um pouco sobre as motivações e origens do projeto que você propôs à residência. Como você contextualizaria esse trabalho dentro dos seus interesses e do seu caminho artístico até agora?

Eu já vinha fazendo uma pesquisa muito ligada a duas noções. Primeiro, à territorialidade, à Terra vista de cima, passando por mapas e cartografias. E também à percepção do corpo na paisagem: essa medida do próprio corpo e da percepção corporal do espaço. Algumas vezes, eu percebi que meu trabalho tentava criar um laço entre essas duas noções, o que me dava uma sensação de queda: como se você estivesse nesse lugar alto, do mapa, olhando para baixo, para a Terra, e de repente caísse. Percebi que meu trabalho estava caminhando para esse tipo de imagem, colocando essas duas percepções juntas. O que é a noção de um território? Como isso nos atravessa, corporalmente? Como a gente se coloca em sociedade? Quais são os limites e as fronteiras? Até onde meu corpo pode ir ou não?

Eu vinha desenvolvendo esse projeto aqui em Minas, ficando muito por aqui. Mas em 2018 eu passei um tempo no Acre, e essa experiência intensificou esse aspecto do meu trabalho: ir para um lugar muito distante, me deslocar como um corpo que percebe essa paisagem, mas também entender as outras camadas disso, que têm a ver com o território. Quando cheguei lá, a primeira sensação foi perceber que a minha pele estava diferente, que toda a atmosfera tinha grudado na minha pele, talvez pela umidade.

Eu senti essa mudança corporal, mas também pelas conversas com as pessoas. Eu chegava a um bar, e alguém falava comigo: “De onde você é lá do Brasil?”. Eu pensava: “Eu estou no Brasil, mas é um lugar tão longe, tão distante...”. Eu fiquei um tempo lá, viajando para alguns lugares, conhecendo pessoas e produzindo durante um tempo, num ateliê. Desenvolvi vários trabalhos que depois eu trouxe para Belo Horizonte e mostrei em uma exposição que se chamava *O Risco*. Esse foi o momento em que comecei a perceber que outra coisa era importante para mim: eu, imaginando estar num lugar onde não estou, a pré-viagem; eu, no lugar onde estou, durante a viagem; e eu, depois que volto.

Quando estava fazendo a exposição, percebi o quanto essas dimensões do lugar – antes, durante e depois – acabam ficando impregnadas nas imagens que eu produzo. Ao escrever o projeto para o JA.CA, tudo isso estava borbulhando na minha cabeça, e eu tinha uma questão sobre a nossa compreensão do tempo: “Como a gente poderia entender esses tempos: projeção, estada e posterior?”. Os principais eixos do projeto eram formas de acessar esses diferentes tempos, e talvez por isso eu quis criar o que chamei de “mirante”.

04

O projeto partiu do ponto de imaginar uma experiência com a terra que não estivesse atrelada ao passado – a, por exemplo, falar dos traumas dessa terra, da mineração, de uma terra que inevitavelmente é marcada por isso. Aqui no Jardim Canadá, conversei com muita gente que trabalha na mina, seja aqui ou em volta. A mineração movimenta esse lugar, as pessoas trabalham com isso, convivem com essas imagens etc. Ao mesmo tempo, eu não queria propor uma resposta para o futuro: a minha vontade era construir um espaço de observação, um mirante, para que eu pudesse perceber a terra sem, talvez, passar por essa dicotomia entre um passado traumático e o futuro que se propõe a ser outra coisa.

Começaram a vir várias coisas na minha cabeça: a ideia do tempo circular, de como seria possível perceber o tempo que não fosse pela forma com que eu percebo hoje. Daí, eu parti para uma tentativa de não ser, de alguma forma, o que eu fui e o que eu sou – uma tentativa de me transformar em outro corpo de percepção da paisagem. Como seria possível eu ter uma noção de tempo que não fosse um embate entre passado e futuro?

A proposta inicial era o mirante como um lugar duplo que partiria de um movimento de escavação. A ideia era construir um mirante que, ao mesmo tempo, fosse a parte mais profunda da terra e a parte mais elevada. Então era um buraco, que eu construiria em um lugar, e um topo, que eu construiria em outro. Mas se eu vou construir um mirante, como eu vou dar acesso a isso? E dar acesso não é só ter um mapa para a pessoa chegar lá: dar acesso é colocar a pessoa nessa história, envolver nesse

pensamento. A primeira ideia foi construir um áudio, que, ao mesmo tempo, fosse uma narração desse percurso, dessas instruções do percurso, e também entrasse numa narrativa que levasse a pessoa a estar nesse mirante, não só com o corpo, mas já dentro de uma história.

Quando comecei a pensar na ideia de escavar, a proposta era questionar esse nosso nome. "Mineiro" é aquele que escava, buscando na terra algo que pode ser como minério e ouro, mas também como acessar seus ancestrais, plantar, criar seus filhos nessa terra. Quando eu comecei a imaginar essa escavação acontecendo, logo percebi um buraco e um topo, e me veio a ideia da forma de uma ampulheta. Quando você olha para ela, existe um topo, de repente você gira, o topo se torna buraco ao mesmo tempo que o buraco se torna topo. Esse momento em que duas coisas acontecem ao mesmo tempo era algo que me interessava.

Como se deu a busca pelo lugar onde você realizaria o trabalho?

Eu cheguei aqui, e a primeira coisa era achar o lugar onde eu ia construir o mirante. Eu comecei a andar pelo bairro, ver que tem muitos lotes vagos, para alugar, e comecei a reparar, inclusive, em algumas obras que me permitiam ver o interior da terra. A partir dos buracos que são feitos para a fundação das construções, fui percebendo como a terra é por baixo da superfície.

Outra coisa que me chamou atenção foi a fronteira entre o terreno da mineração e o terreno do bairro. Andando de bicicleta ou a pé, eu via sempre uma cerca e uma fileira de eucaliptos que tampam a visão da paisagem, como se fizessem uma cortina. Você não pode passar, porque tem uma cerca, e você não pode ver, porque tem uma camada que esconde.

No dia em que essa falta de acesso à visualidade me incomodou, eu comecei a percorrer toda a linha dessa fronteira entre a mineração e o bairro pelo Street View, do Google. Fui andando, andando e comecei a marcar alguns pontos, pensando que talvez eu pudesse passar pela cerca e fazer o mirante depois dos eucaliptos. De repente, eu achei um lugar que era aberto, um lugar que não tinha eucalipto e não tinha cerca. Em uma rua sem saída, um lugar por onde as pessoas não passam – e talvez por isso seja aberto. Depois de achar esse lugar no Street View, eu decidi ir lá pra ver.

Na hora em que eu cheguei ao lugar, era uma visão de apocalipse. Parece que havia pouco tempo tinha passado um trator por lá, e aí tinha muitas coisas para fora da terra – raízes grandes de árvore, pedras todas sujas de terra etc. – e dava para perceber que essas coisas tinham sido tiradas havia pouco tempo. Eu cheguei a essa terra, meio revirada, meio arrasada, com árvore caída, um riachinho seco, e nesse lugar encontrei uma dupla de pedras no meio do caminho de um trator. A princípio, eu não entendi por que aquilo estava ali, eu só achei uma coisa incrível. Duas pedras, quase iguais, do mesmo tamanho, no meio de um do cami-

nho aberto. As duas pedras lá, sozinhas.

Isso já se conectou, na minha cabeça, com a imagem do que eu queria construir: um lugar com dois pontos para você ver a paisagem. E eu comecei a ter uma relação afetiva, a ser afetada por aquela paisagem. Era um terreno da mineração, mas, mesmo assim, pensando que talvez fosse impossível fazer isso lá, porque, quando eu começasse, alguém poderia aparecer, eu quis fazer lá, correndo o risco de conseguir ou não.

De que modo a experiência de estar no JA.CA foi reconfigurando seu projeto?

Quando eu escrevi o projeto, era um mês de seca. Eu moro em Belo Horizonte e todos nós estávamos passando por um momento difícil, com dificuldade de respirar, e aí essa imagem da terra seca, da poeira, da possibilidade de um buraco, tudo isso, para mim, era muito real. Até que mudou a estação e, quando começou a residência, já não era mais o período seco. E a própria paisagem me propôs que eu não ia conseguir fazer aquilo: não seria possível ter a ideia seca no tempo molhado.

Mas depois de escolher o lugar, eu comecei a fazer alguns experimentos, alguns primeiros contatos. Era um lugar muito vermelho, com terra muito vermelha, na beira da mina, tanto que a gente sobe e vê a mina, lá de cima. E como era um lugar que já tinha sido atravessado por um trator, ele revelou essa terra – muito vermelha.

Eu comecei a pensar que gostaria de fazer algo ali naquela terra com outra poeira que não fosse a própria terra. Comecei a pensar: se eu for colocar alguma coisa na terra, que seja um alimento. E aí, dentro disso, eu escolhi o polvilho, que é mandioca – uma raiz que você tira de dentro da terra. E o polvilho, apesar de ser um pó, tem uma capacidade de suspensão no ar: ele seria poeira e seria fumaça. Então essa imagem do polvilho foi a que eu escolhi para trabalhar na terra.

Depois disso, eu fiz algumas ações para demarcar o lugar onde eu ia começar a escavação. Tem dois vídeos: um do pó, que foi esse primeiro contato, e o da espiral, que tem a ver com o fato de que eu gostaria de construir um buraco na medida do meu corpo. Para mim, não interessa nem nunca interessou uma estrutura que fosse fora da capacidade do meu corpo. Se eu quero ver um buraco muito profundo, megalomaníaco, é só subir ali e ver a mineração – mas não era isso o que eu queria. E aí, com a medida do meu corpo, comecei a fazer uma espiral para construir essa marcação.

Eu ia lá todos os dias, depois das 16h, porque eu sabia que o pessoal da mineração não ia passar. Comecei a cavar, mexer, furar com alavanca. Mas logo eu percebi que não ia conseguir fazer isso sozinha: eu tenho um corpo de uma pessoa que não faz essas coisas, não sou uma trabalhadora braçal. Nos primeiros dias, já comecei a ficar com calo, bolha etc.

04

E como você resolveu esse impasse?

Um dia eu estava no Churrasquinho do Célio, um *point* do bairro onde a gente conheceu várias pessoas muito interessantes: é um caminhão, que para numa esquina, abre uma churrasqueira e fica fazendo churrasquinho, vendendo cerveja, e a galera passa lá depois do trabalho, ainda de uniforme. Nos primeiros dias, eu já comecei a falar: "Eu tô precisando cavar um buraco...", e eles começaram a me perguntar como era o buraco. Eu falei sobre a profundidade, a largura, o formato de funil, e os caras, ali no churrasquinho, ficavam discutindo sobre a possibilidade de dar ou não dar certo. Eu fiquei durante um bom tempo fazendo um estudo sobre como fazer o buraco, conversando com pessoas que sabiam muito sobre a terra daquele lugar onde eu queria trabalhar.

Um dia, no meio dessas conversas todas, as pessoas falando que não ia dar certo, o Robson, que foi uma das pessoas que eu conheci, falou comigo: "Eu faço". Eu peguei o telefone dele, ele começou a me perguntar quais ferramentas eu tinha, eu mandei pra ele algumas fotos das ferramentas do JA.CA, e ele disse: "Vai dar para fazer, vamos lá".

Não passaram muitos dias, a gente se encontrou no Churrasquinho e foi para lá. Na primeira vez em que ele colocou a alavanca no chão, ele disse: "Isso vai ser moleza!". Não era uma terra que tinha entulho – era uma terra nova e já estava mexida. Ele começou a cavar, e eu ajudava a tirar a terra, que era o que eu conseguia fazer. O processo durou uma hora e 40 minutos: foi muito rápido para fazer o buraco. Foi também um tempo em nós ficamos conversando, e uma coisa que ele falou mexeu um pouco comigo. Já mais para o final, eu comentei alguma coisa sobre o cheiro de terra, e o Robson, que é confeiteiro e padeiro, respondeu: "Dá um cheiro mesmo, muito forte, muito gostoso. Dá vontade de comer".

Depois de feito o buraco, quais foram os passos seguintes?

A ideia era que tivesse estruturas de espelhos no fundo desse buraco e no topo desse monte. Eu queria que fossem espelhos iguais, redondos, para criar um vínculo entre os dois espaços, como se eles fossem um só. Queria construir alguma estrutura de percepção do tempo que não fosse linear, mas talvez algo que nos conectasse a outro tempo-espaço. A ideia do espelho era tentar trazer isso para a experiência, como se fosse um furo: quando chega na beira do buraco, você olha e vê o céu, um lugar que não tem fundo, que se abre – um abismo.

Quando eu estava pensando sobre qual estrutura eu utilizaria para fixar o espelho no fundo do buraco, começou a chover, chover, chover. E eu ficava imaginando, dentro do JA.CA: "Como estará o buraco?". Passados alguns dias, nós fomos todos juntos até lá, para que eu pudesse mostrar o buraco para todo mundo, mas eu não sabia como estava.

O que a gente encontrou foi uma imagem muito assustadora, bem diferente da que eu tinha visto antes: aquele funil certinho, com o fundo

redondo. Como tinha chovido muito, a terra foi descendo: era uma lama descendo por um funil. Ao mesmo tempo, era horrível e era lindo.

Depois disso, eu ainda pensava em fixar o espelho no fundo, mas percebi que esse trabalho, ao longo do tempo, não seria um trabalho fixo. Mesmo se eu colocasse o espelho, caso chovesse de novo, ninguém ia ver o espelho. Então eu fiquei achando que essa era uma proposição da terra para mim: "Como você vai lidar comigo agora?".

Na última vez em que eu fui lá, o buraco tinha se tornado um lago. Tinha um espelho, mas era um espelho d'água, e já não dava para ver o buraco. Aí eu me coloquei na situação de experimentar esse espaço a partir do que ele me propôs – que foi esse laguinho. E aí fiz outros vídeos, que fazem parte desse trabalho também, que trazem o mesmo corpo que estava lidando com a marcação da terra, com a delimitação, agora lidando com esse buraco profundo e aquoso.

04

Você falou bastante do buraco, mas tem o outro elemento do trabalho, que é o monte. Como o monte se comportou nessa nova paisagem? Eu fico pensando nessa ação simultânea de cavar e criar o monte, e como é sempre isso: a gente tira uma coisa de um lugar, e ela vai para outro. Não dá para fazer desaparecer a matéria e muito menos a terra.

Enquanto o Robson escavava, eu tirava essa terra e reservava num lugar que já estava meio cheio de terra. A minha ideia era transpor essa terra para o outro lado, mas não deu tempo. Sobre esse monte, o que aconteceu foi que ele quis voltar para dentro do buraco. A terra que eu tirei quis voltar. Naquele momento em que a gente foi lá ver, e tinha lama, já não tinha monte. A terra já tinha se espalhado, virado lama e entrado dentro do buraco de novo. Isso é interessante de pensar: a terra quis voltar para o lugar de onde eu a tirei.

E a terra que você moveu pôde voltar, talvez justamente porque o seu gesto tinha uma escala humana. Agora imagina uma porção de terra que viajou daqui pra China… Você poderia falar um pouco também sobre a roupa que você produziu no início do trabalho, antes de começar a escavação?

Logo que eu decidi que ia conviver com a terra, colocar meu corpo na terra e ter essa relação mais próxima, me veio uma coisa na cabeça: eu não me colocaria nessa experiência de uma forma despreparada, corporalmente. Dentro dessa preparação do meu corpo, escolhi produzir uma roupa para fazer isso – seria a minha roupa de ter essa experiência. Eu decidi isso porque estava muito atravessada por uma questão: quando a gente muda a forma das coisas, a gente não muda só a forma, a gente muda o que ela é. E talvez eu gostaria disso para mim, naquele momento: de mudar minha forma, para mudar o que eu era naquela experiência.

É uma roupa que, o tempo todo, me preparava para a experiência e também me fazia lembrar o tempo todo sobre o que eu estava fazendo. É uma roupa clara, crua, que aos poucos foi ficando amarronzada, que eu lavava, e ela continuava marrom – e aí eu convivia com esses restos de terra no meu corpo. Eu fiquei usando a roupa o tempo todo, dormia, acordava, durante todo o período. A sensação corporal disso foi muito interessante, porque em alguns momentos eu pensava: "Eu preciso de cor". Eu sentia falta de cor no meu corpo, as minhas cores eram todas da mesma paleta: o tecido, a pele, a terra.

Pode ser que isso tenha a ver com o choque de perceber o que a gente é: terra. Essa reflexão me remete a uma leitura possível do trabalho, que teria a ver com a ideia de voltar à terra. Em uma das culturas que a gente herda, existe mesmo essa separação entre o ser humano e a natureza, como se fossem entidades distintas. E no seu trabalho eu percebo essa proposta de entrar na terra, de se misturar a ela, ainda que como imagem. Já faz um tempo, ouvi alguma coisa como "a natureza não suporta o vazio". E talvez isso tenha acontecido ali: se você deixa um espaço vazio, alguma coisa vai acontecer. Como se o vazio não fosse um caminho da natureza…

Talvez seja porque o vazio está conectado à imagem estática. O vazio só existe no parado, e o que movimenta não pode ser vazio. Às vezes, a gente acha que a terra está parada, mas ela se movimenta o tempo todo.

Essa relação entre o meu corpo e a terra foi uma das primeiras coisas que eu percebi quando comecei a ir ao buraco, e isso me lembra o que falou uma mulher que conhecemos aqui, a Márcia. Uma vez, ela estava falando sobre a história aqui no bairro e disse assim: "Quando a gente está aqui, parece que a gente está limpo. Só que, quando a gente chega a Belo Horizonte, a gente percebe que está sujo".

A cor da terra fica impregnada na gente. A terra grudou em mim, no meu pé... Nas curvinhas todas, meu corpo está cheio de terra – vermelha. A gente é natureza, assim como tudo. Não dá pra pensar como se a gente fosse outro ser, separado na natureza, que somente estaria "dentro" da natureza. Todos esses processos, inclusive o que você falou, de não suportar o vazio, são processos presentes também no nosso corpo, que é natureza. A gente parte do mesmo princípio: o movimento.

Talvez a gente pudesse falar um pouco mais sobre a questão da escala do seu gesto em relação à natureza, sobre a proposição de um gesto que tivesse a escala do seu corpo. No caso do trabalho, é interessante perceber como essa decisão fez com que a natureza conseguisse reverter o seu gesto - e quantos gestos irreversíveis a gente tem aqui, ao redor, justamente pelas dimensões de uma escala maluca? Quando você fala "Não quero fazer um gesto maior do que a escala do meu corpo", o que você percebe por trás dessa escolha?

É como se eu quisesse conversar com você e usasse um megafone na sua cara: não é essa a conversa. A conversa é isto: eu queria resposta, eu queria um diálogo. E aí tem a ver com o modo como você se coloca em uma situação possível de comunicação. Talvez o primeiro gesto de querer fazer as coisas na medida do meu corpo fosse uma negação desse outro lugar megalomaníaco, mas acabou se tornando também isso: um lugar possível de diálogo.

Que percepções e reflexões ficaram, depois de viver esse processo?

Uma coisa importante é que, antes, eu sempre estava falando e trabalhando a paisagem a partir do pensamento sobre ela. Eu estava falando a partir do mapa, da vista, da paisagem, e eles estavam sempre na mesma relação de fala: eu falando "sobre".

Esse foi o primeiro trabalho em que eu me propus a realmente estar naquela paisagem, realizando uma ação, fazendo, mexendo na configuração dela, nas bordas, nos formatos.

Eu não consigo te falar o que isso muda em mim, o que eu consigo falar é sobre essas forças que me atravessam. Mudar a cor do meu corpo, passar por essa dificuldade de acessar esse lugar, de furar, de cavar. Entender o tanto que essa terra é batida, é dura. E entender isso no meu corpo, porque na ideia talvez eu já tivesse imaginado que seria assim.

LARYSSA MACHADA

Laryssa Machada é artista visual, fotógrafa e filmmaker. Nascida em Porto Alegre (RS), atualmente vive entre Salvador (BA) e São Paulo (SP). Constrói imagens como rituais de descolonização e novas narrativas de presente/futuro. Com estudos na área do jornalismo, ciências sociais e artes, cultiva os cruzamentos de saberes e o próprio caminhar como rota. Seus trabalhos discutem a construção de imagem sobre LGBTs, indígenas, povo da rua - caminhando pela 'desinvasão brazil' enquanto prática de educação visual. Acredita no tempo e nas tempestades.

TERRA

MEMÓRIAS FUTURAS DE PINDORAMA

por Daniel Toledo

04

Podemos entender os rituais como conjuntos de gestos, palavras e formalidades, geralmente imbuídos de valor simbólico e associados a alguma das múltiplas tradições humanas. Ao longo da vida de qualquer pessoa, nascida e crescida onde quer que seja, são certamente muitos os rituais vivenciados e igualmente muitos os sentidos a que esses rituais se destinam. Sobretudo no contexto da globalizada tradição moderna, cujas ambíguas camadas continuamente se derramam sobre o território brasileiro, além da experiência que se inscreve na memória e nos corpos, é comum que alguns rituais sejam eternizados a partir de imagens técnicas, como é o caso da fotografia. E enquanto alguns se constituem como signos de algo que se foi, outros servem como anúncio do que ainda está por vir.

Transitando entre aquilo que fomos, o que somos e o que podemos ser, os trabalhos da artista Laryssa Machada buscam acentuar a dimensão ritualística da imagem técnica. Frequentemente realizada em colaboração com outras pessoas, sua pesquisa artística propõe a ampliação do que comumente entendemos como ritual. Em diálogo com a sabedoria dos mais velhos e a coragem das crianças, com o poder de objetos tecnológicos e de matérias naturais, a artista reúne em suas imagens elementos dos diferentes mundos e tradições que constituem o povo brasileiro, resultando em composições que lembram esquecidos passados e possíveis futuros para a terra onde vivemos – a qual poderíamos, como ela, chamar de “Pindorama”.

Em busca de vestígios e miragens de Pindorama, Laryssa Machada encontrou no bairro Jardim Canadá um conjunto de paisagens esvaziadas e ares contaminados pela mineração ao redor. Pouco a pouco, surgiram os primeiros encontros com moradores da região, dando origem a ritos compartilhados de memória, resistência e transformação. Apostando na possibilidade de reorientar rotas e desejos civilizatórios, assim como na valorização de saberes ancestrais, tradicionais e populares, a artista enxerga seus colaboradores e colaboradoras como possíveis entidades urbanas, cujos poderes se manifestam a partir de processos afetivos de troca, paramentação e produção de imagens. Na entrevista a seguir, Laryssa compartilha aspectos importantes da própria pesquisa, dentro da qual valores como jogo, brincadeira e liberdade surgem como inventivos caminhos de criação.

“

Pensei em começar esta conversa falando um pouco sobre a origem da proposta que você apresentou à residência. Quais foram as principais motivações para a elaboração da proposta?

Existem algumas coisas que eu já venho trabalhando há algum tempo: essa ideia geral sobre o colonialismo no Brasil, nesta terra Brasil, que tenho chamado de Pindorama – a terra dos sonhos dos Tupis, antes de chegarem os portugueses. Eu acho que é interessante, importante e urgente que a gente consiga realmente pensar esta terra a partir de outra perspectiva – e aí o trabalho se conecta com a proposta da residência: “Como estar nesta terra a partir de uma perspectiva de não-exploração?”.

A proposta da residência também se conecta com tudo o que eu venho fazendo nesses últimos anos: pensar que, na verdade, essas perspectivas possíveis já existem. Não é como se você estivesse inventando uma coisa completamente nova: os povos que existiam aqui antes de toda essa violência do colonialismo (e do capitalismo agregado ao colonialismo) já tinham um modo de vida baseado em união, em coletividade, em você não ser mais do que a natureza, não ser uma coisa descolada – porque a separação entre o ser humano e o seu entorno, especialmente o entorno que não foi criado pela humanidade, é uma coisa muito específica da ideologia ocidental.

Eu nunca tinha estado em Minas Gerais, nunca tinha visto tão de perto uma mina. Nunca tinha pensado no que são esses corpos que estão muito próximos desse ouro, e como isso construiu toda a historicidade desse território. E o que tenho pensado em propor é justamente como a gente vai fazer essa dobra no tempo-espaço, porque, apesar de estarmos revisitando a história e escrevendo por nós mesmos as nossas narrativas, a realidade desses 519 anos já está dada. E como a gente vai dobrar isso? Como a gente vai construir esse novo momento, que é o momento presente, mas que também é o do porvir?

Eu sinto que isso tem acontecido como um movimento: tem muita gente, muitos artistas, trabalhando sobre essa cura. Muitas pessoas estão chegando a esse lugar, se dando conta e querendo sair da perspectiva só do sofrimento – porque quando você se depara pela primeira vez com essa realidade, com essa construção de nação, você primeiro sente por tudo. Passa pelo seu corpo, pela sua história, passa pelas que vieram antes. E aí, para seguir caminhando, você precisa repensar como isso vai acontecer. A minha proposta tem a ver com isto: pensar como a gente pode construir esses corpos, essas paramentações para proteção e para transformação, a partir de coisas que a gente encontra na rua, de sacos que carregam alimento, mas também energizar colocando folhas e coisas de brincadeira, para daí criar esse ser que quebra uma linearidade que já está posta.

04

E há mais uma coisa: esse lance de pensar a fotografia ritual. Ela não é uma performance, não é estar interpretando uma situação, mas, sim, estar ritualizando: estar fazendo um movimento que vá transformar alguma coisa. É o movimento do seu corpo, que você está empregando naquele momento, no contato com aquela terra, com aquelas pessoas, em contatos afetivos. Não é pensar como uma coisa isolada, como estar fazendo uma obra, um produto, mas, sim, estar vivendo e criando a partir do caminhar.

O projeto de pensar essa cura começa justamente num momento em que eu observava muito sofrimento de olhar para essa história e queria voltar a ter energia, voltar a me encantar. Eu acho que a vida, as criações, a gente estar observando a historicidade e a dobrando, são caminhos para construir uma narrativa que nos permita voltar a nos encantar, voltar a um constante estado de observação, paciência, compreensão e, realmente, encantamento – que eu vejo como esta magia acontecendo: a magia do encontro, da construção de uma nova narrativa, a magia de estar viva.

Considerando o momento de passar do projeto para a prática, que aspectos do lugar e da própria experiência chamaram a sua atenção?

Uma coisa que afeta muito o meu trabalho é a interação com as pessoas do entorno: estar observando cenas, me afetando por elas e respondendo a isso. É estar conversando e dialogando com essas pessoas, que consi-

dero entidades urbanas, fazendo seus rituais, seja um corpo trabalhando na rua ou pessoas num bar, fazendo aquele ritual de encontro, se alimentando, ou mesmo em lugares mais direcionados, em rituais espirituais ou religiosos, como um banho ou algo assim.

Ao chegar, eu senti que o Jardim Canadá é um espaço bem vazio, em que você acaba mergulhando bastante em si mesmo. Não é um bairro superpopuloso, tem uma história recente, e isso me surpreendeu um pouco. Eu imaginava um pouco mais de diálogo com as pessoas, e isso acabou acontecendo – mas com pessoas que eu encontrava na rua e acabava encontrando de novo, não é aquela coisa de você estar no meio de uma circulação. E aconteceu também durante as buscas, os momentos de ir buscar materiais para fazer essas montações, essas paramentações.

A ideia inicial era justamente dialogar com elementos que já existem, elementos de poder de populações indígenas e afrodiaspóricas. Coisas que vêm dessa busca de memória, uma busca própria, mas que deveria se expandir entre a população brasileira – no sentido de uma construção de identidade que passa por muitos processos de embranquecimento, de apagamentos, de instrumentos de poder, de força, de filosofias de vida. E aí, justamente, pensar essa perspectiva de transformar as coisas, inventar outra realidade que não seja essa cartesiana, violenta e hierárquica.

O trabalho acabou indo para um mergulho de pesquisa e de conversa com outras coisas que não fossem seres humanos: estar em silêncio, observar as plantas e, aí, começar a cortar a cana, olhar a bananeira, daí, olhar para um pé de chá que meu pai fazia sempre pra mim, me conectar com memórias dele, com outras memórias e percorrer esses fluxos. Mas acredito que todas as coisas são processos. Não acredito que as coisas se fechem. É sempre dar continuidade às coisas: buscar um estado de energia vital, de encantamento – e eu não estava pensando em nenhum momento num produto.

Ao mesmo tempo que você fala da importância de cuidar do seu estado de abertura para o encantamento, em alguns de seus trabalhos você parece ativar esse estado em outras pessoas. Como você percebe esse trânsito entre trabalhar com o seu corpo e com outros corpos? Como provocar essas pessoas a contribuírem, a imaginarem, a se transformarem e se redescobrirem?

Eu gosto especialmente desses momentos em que se troca com outras pessoas, em que outros corpos podem acessar essa experiência. E não tem muito uma “guiança” minha: é a gente conversar, procurar coisas que sejam importantes para aquela pessoa, coisas que façam sentido a partir das memórias dela, a partir da vivência dela, daquele corpo, a partir de onde ela está situada. E no caso das crianças, de brincar mesmo, pegar um monte de roupas e pedir que elas escolham o que quiserem, pegar os instrumentos e pedir para elas tocarem, porque eu acho que as

crianças, na verdade, já estão prontas no lance da cura: elas já estão em outro lugar e ensinam para a gente.

Gosto muito desse diálogo a partir de coisas que faziam sentido para a pessoa e para mim – não só eu trazer coisas e usar o outro como modelo. O que me interessa são cocriações, e tem que haver essa expressão da pessoa também, esse corpo-expressão, esse corpo-entidade, que está ali aceso e especialmente ativo.

Sobre trazer o meu corpo, isso foi uma coisa sobre a qual fiquei pensando em dado momento do processo. Eu estou representando outras pessoas? Como é estar desse outro lado? Como comunicar a partir desse corpo? Só que não considero que seja exatamente eu: acho que é uma das muitas versões. Existem muitas versões de cada pessoa, e isso é gostoso. Muitas vezes, os trabalhos envolvem justamente acessar essa outra "girada", essa outra gira, essa outra coisa que você canaliza naquele momento. O processo tem mais a ver com estar observando o entorno e tentando construir narrativas sobre várias outras coisas expandidas, que não sejam só as minhas questões interiores.

04

Eu acho que isso também faz parte do ritual: algumas coisas você precisa sentir no corpo. Algumas fotos passam por esfregar pó de café na cara, açúcar na cara, ou então tomar um banho, ou então usar cimento, para sentir no corpo, porque eu acho que tudo gira, desde o momento em que você ouve ou lê sobre alguma coisa, cria uma ideia, e, de repente, a coisa bate em você, na sua pele. Aí, surge uma virada.

Em muitos trabalhos, eu não tenho uma ideia preconcebida sobre como vai se dar. O que eu tenho é uma ideia inicial, um disparador: alguma coisa de limpeza, alguma coisa de invasão, de violência, de encontro – a partir dessa temática mais macro, que são a colonialidade e a descolonialidade, e também dos corpos que vivem essas realidades. E muitas coisas vão chegando ao longo do fazer. Às vezes, você constrói uma imagem e, quando ela está pronta, pensa: "Nossa, eu nem percebi conscientemente que fiz esse gesto, que a luz pegou desse jeito, que um ângulo acabou mostrando tal coisa...". A própria experiência vai construindo e trazendo caminhos, e eu acredito muito na experiência, porque a gente fica muito tempo debruçado nas narrativas teóricas, desvalorizando as narrativas que surgem de você experienciar aquilo.

Além de corpos humanos, as imagens que você cria trazem materiais de muitas origens, tanto encontrados quanto escolhidos, às vezes muito corriqueiros, mas também muito simbólicos. Você poderia falar um pouco sobre esse processo de composição entre corpos, materiais e também paisagens?

Pra começar, tem essa mistura entre muita coisa que se encontra aqui nesta terra onde a gente vive. E eu acredito muito que as coisas sagradas não são sagradas exatamente por serem límpidas ou intocáveis. Acredito

04

que várias coisas podem ser disparadores para você brincar e voltar a ter desejo de estar vivo. Lá atrás, esse processo começou de um cansaço de uma versão só de mim mesma, então eu pegava coisas que achava na rua, que habitualmente não seriam vestíveis, não seriam comuns, e achava que tudo podia ser reinventado. Isso pode parecer uma coisa simples e pontual, mas é também um pensamento muito expandido, que reconhece a possibilidade de constante reinvenção.

Eu acho que você se cristalizar numa numa estrutura política, numa estrutura social, numa estrutura filosófica é uma coisa muito provida de um formato de pensamento específico. E estar sempre se reinventando é fazer essas dobras: pode ser uma coisa mínima, como simplesmente estar com uma roupa diferente na rua e trocar ideia com as pessoas, que era o que eu fazia. É uma forma de causar certo divertimento nas pessoas e em você mesmo, de experimentar outra forma de estar no mundo e acessar as pessoas a partir de uma quebra, desorganizando as nossas caixinhas de pensamentos. A gente está ensaiando a liberdade, produzindo liberdade e inventando outras liberdades, que são múltiplas. E ter a potência de estar inventando liberdade é uma coisa incrível.

Ainda sobre os materiais, eu valorizo muito saberes das que vieram antes, especialmente as pessoas originárias desta terra e de África, que já têm uma experiência muito longa de escutar a terra, escutar a floresta e outras camadas de realidade. Acredito que o futuro tem muito menos a ver com a modernidade e o desenvolvimento tecnológico e muito mais com as sabedorias das avós, adicionadas a como cada um faz o seu caminho.

Para mim, é importante reconhecer a possibilidade de transformação, reconhecer o que veio antes, buscar esses símbolos e essas curas cotidianas. Mas também reconhecer as coisas que encontro pelo caminho: um saco de cimento Campeão, que diz tanto sobre o Brasil, sobre a perspectiva de um desenvolvimento excessivo e, consequentemente, de muitos genocídios – e, aí, você pode ser campeão na ideia de invadir terras. É uma questão de estar atenta e aberta para receber essas mensagens.

Pensando no seu trabalho, percebo que a maioria das imagens têm significados muito abertos, ao mesmo tempo que você, às vezes, inclui depoimentos que se aproximam do documentário. Parece sempre haver um jogo entre dizer e não dizer, entre fazer sentir e, ao mesmo tempo, querer que algumas coisas sejam percebidas de modo mais sensível. Como você pensa o tratamento dos materiais, considerando o quanto deixar os sentidos em aberto e o quanto direcioná-los?

Muitas inspirações e acessos vêm justamente a partir do caminhar, mas muita coisa também vem a partir de uma pesquisa, de um debruçar-se sobre uma situação ou um tópico específico. Os símbolos que eu coloco no meu trabalho nunca vêm de graça: às vezes, eles podem ter um tom

de brincadeira, mas eu os escolho. Acho muito importante que a criação de potência aconteça por um propósito, por uma comunicação, e acho que essa comunicação precisa chegar de alguma forma. Então tenho a preocupação de me fazer entender – e que não seja somente eu me fazendo entender, mas que múltiplas vozes estejam falando.

Eu acho interessante você pensar num voo mais livre, em que você não esteja respondendo nenhuma demanda, e, às vezes, algumas coisas que eu faço acabam tendo esse teor. Mas eu quero que pessoas que são importantes nessa troca de narrativas da história colonial brasileira acessem os trabalhos, e para elas acessarem é importante direcionar. Os trabalhos vêm de muitos fundamentos que tentam ser representados, ser acessados. E, aí, um pouco é entregue, e um pouco é mistério.

Também acho que alguns trabalhos buscam valorizar os saberes desses objetos em si, que na verdade não são objetos, são símbolos: a palha tem um fundamento, as folhas têm um fundamento, a água, uma vela... Então é importante entender também as formas de comunicação de cada uma dessas coisas, porque elas têm suas funções ritualísticas em cada situação.

Outra dimensão bastante presente no seu trabalho é o humor, assim como o jogo, a brincadeira e a liberdade - como você mencionou. Como você percebe e entende essas presenças?

Acredito que essa busca pelo humor vem junto com a coisa do encantamento. Eu gosto de rir, todo mundo gosta de rir, e, quando a gente está rindo, a gente está mudando alguma coisa. Acho importante pensar em coisas que nos façam bem e pensar em formas de falar essas coisas, formas que não sejam engessadas. Gosto muito do jogo, e justamente desse jogo que é uma ginga, porque você fala uma coisa, e as pessoas podem entender uma coisa ou outra: isso fica a caráter da conexão que se estabeleceu ou não. Dependendo da conexão que se estabelecer ali, a gente vai jogando uma capoeira.

Como eu trago pontos que são muito pesados, que atravessam as minhas irmãs, muitas pessoas próximas e mais da metade da população de Pindorama, eu fico pensando em como a gente vai dobrar isso. E, aí, acho que trazer humor pode acessar mais pessoas, pode acessar as pessoas de uma forma que elas não vão ficar amarradas. É óbvio que, às vezes, é só pesado mesmo: não tem humor, não tem nenhuma piada, não tem graça – é uma realidade. Mas recebendo todas essas violências que a gente sabe que constituem a construção do país, como a gente segue caminhando?

É importante lembrar que existe a violência, mas existe o churrasquinho com pagode, existe encontrar uma pessoa que você ama, existe tomar um chá que alguém pegou no quintal... E, aí, você vai fazendo esses equilíbrios, porque a gente está aqui para estar bem, e é importante trazer essa celebração de estar vivo. Eu estava lendo um livro, chamado

Fogo no Mato: A Ciência Encantada das Macumbas, que fala que o contrário da vida não é a morte, mas o esquecimento. E que esse esquecimento pode passar por você se esquecer de você, se esquecer das pessoas que vieram antes e esquecer dos seus propósitos para estar aqui. Eu acho que a gente está trabalhando para recriar esses propósitos, individualmente e coletivamente, como um sonho que se tem ou uma realidade que já existe. Uma coisa que tenho repetido bastante, especialmente estando na cidade, é "não se esqueça de se lembrar das coisas que fazem sentido".

Acredito também que a gente pode ressignificar as coisas. Algumas vão ser pesadas, mas você pode achar outra forma de guardar aquela memória, e isso é um poder próprio. Por isso penso a fotografia como um ritual para evocar esses momentos novamente e construí-los de uma outra forma. Acessar esses momentos de sofrimento, mas colocar humor... Eu acho que chegou um momento da minha vida em que eu legalizei a ousadia e a alegria que existiam em mim, escrevi isso na minha Bíblia, coloquei como um mantra. E tem vários corpos, em vários trabalhos, em que é preciso acessar isso: você está "gastando onda", está rindo, mesmo, porque eu não vou dar esse poder para eles.

Quando o seu corpo não está nas imagens, você frequentemente trabalha com outras mulheres, como foi o caso da Márcia, que você conheceu aqui no Jardim Canadá, e das duas crianças que você fotografou. O que sustenta esse desejo de compartilhar com outras mulheres - e meninas - os seus processos artísticos e de vida?

Eu acho que isso tem a ver com o desejo de me conectar e de ser muitas. E de reconhecer que existem muitas variações também entre esses corpos de mulheres, existem especificidades e formas como esses corpos estão habitando cada espaço social, com diferenças enormes. Mas ao mesmo tempo eu sinto que há uma conexão: a possibilidade de uma mulher ser abusada é uma que eu tenho também – tenho de uma forma diferente, mas é uma coisa que construiu um histórico brasileiro. Isso é uma coisa que eu também acabo trazendo, porque penso esses corpos como retratos da "invasão Brasil", de um país construído a partir de mulheres indígenas pegas no laço.

Com isso, eu estou me abrindo para outros campos de referências, porque já tive, durante muitos anos da minha vida, um direcionamento a uma narrativa muito específica sobre o Brasil. Então me interessa, agora, valorizar esse tempo para buscar outras coisas e construir também outras coisas. É por isso que eu acabo construindo justamente com outras mulheres que, assim como eu, não foram narradas ou foram narradas a partir do olhar masculino, branco e eurocêntrico. E também porque tem coisas que eu realmente não acesso como o corpo que habito, mas surgem de diálogos que vão acontecendo com outras pessoas.

Nesse sentido, gosto muito de dar oficinas de vídeo e fotografia, porque acho que as pessoas têm que aprender a se retratar a partir do

desejo delas. Se eu tive o privilégio de acessar essas técnicas, é chique chegar a uma comunidade indígena e compartilhar, para que a galera faça também, assim como acontece em várias outras situações. Acho que a gente está finalmente chegando a esse momento de reconhecer que os discursos femininos são superplurais, que não precisam nascer da fragilidade da mulher branca, da força inquestionável da mulher preta ou da ingenuidade da mulher indígena. Cada uma vai construindo a sua perspectiva.

Muitas vezes, você se depara com uma realidade em que você não cabe (assim como muitas outras pessoas também não cabem), então você precisa criar outra coisa. E isso pode ser considerado uma ficção ou outra camada de estar vivendo aquela questão. Eu gosto muito de pensar na ficção como invenção: ficcionar um futuro possível que pode se tornar real a partir da ficção, porque não é uma ficção estática e estéril – ela é a ativação de alguma coisa. Então você olha para aquela imagem e, muitas vezes, recebe a força daquilo, recebe essa transferência. É como se o ebó da imagem causasse um trabalho em você.

Gosto de pensar cada imagem como um trabalho, como a construção de uma outra possibilidade que vai acessar o seu corpo. Não é só o momento de criar a imagem: é o que está acontecendo no processo, no durante – e esse durante pode estar presente naquele milésimo de segundo. Hoje em dia, a gente convive com uma produção excessiva de imagens, a gente está recebendo o tempo todo milhares de imagens que já não nos acessam mais, já não nos conectam. E também por isso eu penso em como construir outro tempo de imagem, de modo que os trabalhos tenham realmente toda essa construção prévia e possam reverberar de outra forma.

Penso muito nas imagens como verdade, como prática. Não é só o fato de retratar aquilo como uma representação: é você realmente estar fazendo. É realmente aquilo virar uma prática; é realmente colocar energia na situação, para que as coisas aconteçam. É realmente estar lavando roupa, é um banho que bate como um banho. Não é só imagem.

RESIDÊNCIA INTERNACIONAL: INTERCÂMBIO JA.CA — ISLA

(2020)

→

Os dois textos que compõem esta sessão foram originalmente publicados no catálogo do SACO 9 Festival de Arte Contemporáneo realizado em Antofagasta, no Chile, em 2020, e organizado pela Corporación Cultural SACO.

DESTERRADA

por Francisca Caporali

Jahir Jorquera nasceu em María Helena (Chile), que se define com orgulho como a última cidade salitrera do mundo; enquanto Simone Cortezão é uma artista mineira, como eu. Levamos em nossa identidade a atividade econômica que marca a história do estado onde nascemos, Minas Gerais, Brasil.

O contexto das atividades extrativistas, assim como as contradições que se impõem às vidas das pessoas que habitam regiões que dependem economicamente delas, é tão forte que se mistura com a cultura e a identidade.

Essa mostra é resultado do deslocamento destes dois artistas. Simone viajou do Brasil ao Chile em janeiro de 2020 e Jahir fez o caminho oposto em março do mesmo ano. Suas viagens foram resultado de uma cooperação entre JA.CA e a Corporação SACO, orientada para que ambos construíssem reflexões sobre os territórios do Jardim Canadá e Antofagasta. O intercâmbio pretendia refletir sobre o fracasso de um contexto marcado pelo colapso do modelo de exploração e seus impactos sobre as populações que vivem em constante estado de alerta.

Em suas viagens, os artistas buscaram, mais que questionar a atividade mineira, compreender como suas experiências e vivências se relacionam com uma paisagem tão diferente, ainda que tão reconhecida e familiar.

As paisagens irmãs desses dois lugares do sul do mundo se construíram sobre as fotografias de Simone. Janelas que aproximam Minas e Antofagasta deixam complexa a tarefa de identificar qual é um ou outro. Os dípticos sugerem um impacto de séculos de retiradas de terras e nos oferecem traços de como as instalações da indústria extrativista e, portanto, a vida se tornam efêmeras ruínas sem história em ambos os pontos áridos. Simone procurou rastros do passado para compreender como foram alguns momentos vividos, criando um pequeno álbum fotográfico no qual uma sequência de fotos preenche alguns dos espaços tomados pelo pó do deserto.

Durante sua estadia no Jardim Canadá, Jahir se propôs a desenterrar lembranças e memórias familiares, referências de sua história de vida na cultura brasileira. Nomeado para homenagear um jogador de futebol famoso dos anos 1980, Jairzinho, o artista chega ao Brasil em um momento em que seu nome adquire novas dimensões para esta população. "É melhor 'jair' se acostumando" foi uma das frases que marcaram o processo eleitoral convulsivo que resultou na eleição de Jair Messias Bolsonaro como presidente do Brasil. Com a escolha desse nome, o pai do artista chileno esperava refletir a destreza esportiva e a virilidade do homenageado em seu filho, aspectos da cultura patriarcal que marcam ambas as identidades nacionais.

A viagem de Jahir se viu interrompida abruptamente pela propagação do vírus Covid-19, assim como nem Simone nem eu pudemos retornar ao Chile para a montagem dessa exposição, que, apesar de ter sido instalada num espaço institucional, ficou acessível ao público virtualmente. Nesse contexto pandêmico, entendemos que se torna ainda mais urgente repensar a forma como nos relacionamos com a terra, com os territórios e com o impacto de tudo que, na contemporaneidade, se move velozmente pelo mundo: capital, matéria, pessoas e vírus.

JAHIR JORQUERA

Jahir Jorquera é graduado em Design Gráfico pela Universidade de Antofagasta (Chile) e mestre em Fotografia Contemporânea. Desenvolve uma análise crítica da imagem coletiva responsável por moldar os pensamentos e ideologias da sociedade moderna, questionando sistemas culturais, sociais e políticos. A partir de elementos como autobiografia, memória e identidade, aborda problemas coletivos por meio do reconhecimento do outro.

04

SIMONE CORTEZÃO

Simone Cortezão é cineasta, artista visual e pesquisadora, além de mestre em Artes Visuais pela UFMG e doutora em Artes Visuais pela UERJ. Entre o cinema e as artes visuais, desenvolve trabalhos com a criação de narrativas documentário-ficcionais e suas articulações entre memória e amnésia das cidades, paisagens entrópicas, ecologia, geologia e economia. Escreveu, dirigiu e produziu diversos filmes, exibidos e premiados nacionalmente e internacionalmente.

TERRA

“

A chegada a Antofagasta foi no fim de uma manhã de um sol que não conhecia. Nunca havia visto o deserto. Naquele dia, vi uma luz amarelada, uma cidade cravada em morros secos. A arquitetura se parecia com as casas e favelas do Brasil, o que chamamos aqui de autoconstrução.

Desde que cheguei a Isla, carregava impressões e pesquisas da mineração que produzi durante quase 11 anos em território brasileiro. Desse lugar, reconhecia o arrombo da terra, o acidente produzido. Vinha com o assombro de dois rompimentos de barragem e muita lama – o refluxo da terra derretida e o peso da lama que tomou toda uma região.

Em um território circundado de montanhas, a energia dos anos de pesquisa foi pensar a montanha que se vai – aquela extraída e roubada dia a dia. A poeira solta e brilhante, vinda das montanhas desencapadas pela mineração, é o sinal da montanha que se foi.

Fui ao encontro do fundo da terra e de sua conexão com o céu, sabia da localização geográfica do Deserto do Atacama e pensava que nele encontraria pistas, cosmologias do encontro entre céu e terra. Não que eu não tenha encontrado pistas importantes para aquilo que buscava, mas essa é uma pesquisa em que ainda estou navegando; no entanto, foi nas superfícies implacáveis do deserto que encontrei um desvio necessário.

María Elena, lugar de nome feminino no meio do deserto me atraía. Durante vários dias preparei essa viagem de Antofagasta a Maria Elena. Ao chegar, foi um dia andando, sentindo o calor, percebendo os sons e a luz do deserto. Ao final do dia, sentada no ponto de ônibus, chega, de repente, uma senhora bem idosa, com a pele marcada pelo sol, e me diz, alegre: moça bonita! De onde é? Em seguida, o motorista do ônibus, vendo a conversa, em tom de cochicho e preconceituoso, me diz: ela é a prostituta mais velha de María Elena, se chama Magua.

Mágoa, em português, significa tristeza e ressentimento, o peso das dores, aquilo que resta mesmo depois de muito tempo - sentimento profundo. Lá, encontrei, María, Magua. Voltei a María Elena depois alguns dias, aquela cidade mineradora no meio do deserto, em que sua principal e mais velha memória viva era apelidada de Magua. María – Magua – não quis, então não pude reencontrá-la.

Agora, vou me debruçar sobre tudo que vi, dar tempo a cada som e imagem, deixar que cada um possa reencontrar um lugar. No interstício entre a ficção e a realidade, no qual é possível montar um quebra-cabeça e espreitar: os espectros fantasmas do deserto, as cidades fantasmas, o ácido sulfúrico, as assinaturas empoeiradas deixadas pelos antigos moradores das cidades abandonadas e a mineração que aparece como uma miragem entre o vapor ácido e a poeira do deserto. Nessa realidade de alta intensidade e baixa frequência, do encontro de potência violenta, me resta a montagem, o encontro entre imagem, texto e som, para conseguir eu mesma um encontro com o deserto.

04

3085
3074

04

RESIDÊNCIAS

(2017)

Para formar o júri de seleção das 90 inscrições recebidas para o Programa de Residências Internacionais 2017, foram convidadas a associada Marina Câmara, pesquisadora e crítica que foi produtora no primeiro ano do JA.CA, e Ruli Moretti, gestora e curadora independente, residente em Belém, que acompanhou o JA.CA no projeto Re:USO Residência Itinerante, em 2013, quando passamos por lá.

Com a participação das duas, pudemos contar com uma compreensão das propostas em diálogo com nossos posicionamentos artísticos e políticos, com as especificidades de nosso espaço físico, do Jardim Canadá e de sua vizinhança.

Para a seleção das propostas, o júri baseou-se nos critérios anunciados pelo edital, bem como nos seguintes critérios complementares: compreensão do JA.CA como um lugar de formação e experimentação; consistência dos processos de investigação e experimentação a serem desenvolvidos durante a residência, em consonância com a trajetória artística do candidato.

Como de costume, foram escolhidos artistas que se encontram em diferentes momentos de maturação de seus processos artísticos, abrindo possibilidades de trocas entre os projetos selecionados para cada um dos ciclos. Pela primeira vez, o JA.CA seleciona uma maioria de artistas locais, sendo que dois dos três belo-horizontinos viviam fora da cidade. Foi proposto e acordado entre todos que, durante o período para o qual foram selecionados, os artistas residentes transferissem sua moradia para o JA.CA.

MAYANA REDIN

Mayana Redin vive e trabalha no Rio de Janeiro-RJ, Brasil. É graduada em Artes Visuais/Escultura pelo Instituto de Artes da UFRGS (2010), mestre e doutora em Linguagens Visuais pelo PPGAV-EBA-UFRJ (2013 e 2020). Entre as exposições das quais participou, destacam-se *Tragédia!*, Fortes D'Aloia&Gabriel, São Paulo, 2022; *Cena de Origem*, GDA, São Paulo, Brasil, 2022; *Pacotão*, Pivô, São Paulo, Brasil, 2017; *Arquivo Escuro*, Galeria Silvia Cintra+Box4, Rio de Janeiro Brasil, 2016; *Hacia una nueva orilla*, NC-Arte, Bogotá, Colômbia, 2016; *Imagine Brazil*, Astrup Fearnley Museum, Oslo, Noruega, 2014; *8ª Bienal do Mercosul*, Porto Alegre, 2011.

TERRA

“

O trabalho feito no JA.CA nos dois meses de residência teve como ponto de partida a experimentação de objetos feitos com massa de pão e jornais diários assados juntos em um forno caseiro. O interesse da investigação com essa matéria partiu da vontade de observar a transformação do objeto a partir da passagem do tempo, usando o envelhecimento do pão e o envelhecimento da notícia como marcos de passagem temporal.

* * *

04

Interessada no pão francês mais popular, entrei em contato com a padeira Regina, próxima à rua da residência, para lhe pedir um dia de curso de pão francês. Passei um dia completo em sua panificadora para acompanhar o processo completo das fornadas de pão francês, que saíam três vezes por dia. O pagamento foi um vaso de planta (lança de são jorge)

* * *

Para finalizar o projeto, decidi por contatar a mercearia Bom Preço, da esquina da rua onde fazia as compras semanais, para propor-lhes que expusesse e vendesse o trabalho em seu estabelecimento, a preço de custo, durante uma semana, em uma prateleira construída para funcionar como uma espécie de calendário. À medida que os dias corriam, os pães e as notícias iam envelhecendo e transformando o objeto.

* * *

O pão e o jornal são elementos muito banais que estão contextualmente próximos um do outro. O fato de coisas tão comuns virarem, de repente, algo totalmente estranho a partir de um gesto simples de colocá-los em um mesmo espaço acabou gerando um impasse de como consumi-los, afinal, não se podia nem comer o pão nem ler o jornal. Esse movimento de impedimento do consumo também passou a me interessar como trabalho de arte.

TERRA

O APOCALIPSE ESTÁ NA MESA

por Daniel Toledo

"Se não têm pão, que comam brioches", dizem ter proferido certa rainha austríaca, pouco antes de perder a cabeça no desfecho da famigerada Revolução Francesa, ali no século 18. Bem antes disso, já na chamada Antiguidade, entretanto, o pão havia feito história, servindo como um dos marcos do contexto social em que, com a introdução da agricultura, o nomadismo foi substituído pelo sedentarismo, cerca de seis mil anos atrás. Utilizado como moeda já no Egito Antigo, o pão servia como marco econômico ainda na Europa do século 18. E foi após o decreto que a produção de pães seria regulada e restrita a poucos, que se ouviu a tal famosa frase proferida pela dita última rainha da terra dos brioches.

Eram, no entanto, a massa do pão e suas propriedades, e não propriamente por sua história política, que interessavam à artista Mayana Redin, quando se aproximou do alimento como matéria de trabalho e pesquisa. "Eu cheguei à farinha a partir da argila, muito interessada pelo elemento orgânico que a farinha traz. Interessavam-me o apodrecimento e o envelhecimento da matéria, remetendo a um material mais profano, mais baixo e distante da promessa de eternidade dos materiais da escultura", resume.

Em experiências anteriores à passagem pelo Jardim Canadá, Mayana havia preparado pães recheados com livros de ciência e astronomia que remetiam aos anos 1960. "Foi naquele momento histórico em que começou a circular a imagem científica do universo, a qual, até então, era mais fabular, mais turva. Dali em diante, a partir das viagens espaciais e dessa aproximação técnica com o cosmos, essas imagens passaram a fazer parte do senso comum, de modo que alguns mitos começaram a se transformar", narra a artista, que chegou ao JA.CA interessada em desdobrar tal investigação.

Se, antes, os trabalhos experimentavam contrastes entre o tempo cósmico do universo e o tempo cotidiano do pão, dessa vez, a investigação se voltou à coincidência entre dois processos diários – talvez simultâneos – de digestão. "A proposta era trabalhar com outro elemento, o jornal diário, uma medida tão cotidiana quanto o próprio pão, pensando, conceitualmente, na digestão cotidiana da coisa, no ritmo do consumo diário", explica.

Entre as notícias e imagens folheadas, lhe interessavam aquelas que apontavam para algum tipo de desestabilização da realidade. “Comecei a me interessar por imagens de quando as coisas perdem o controle e a estabilidade. Explosões, rios espumando ou mesmo notícias que tenham certa dimensão fantástica”, exemplifica a artista, que aponta filmes de ficção científica como importantes referências durante essa e outras pesquisas.

Isto não é um pão

Além de ocupar-se de variados recheios e diferentes perspectivas conceituais, Mayana ainda estendeu sua pesquisa ao próprio processo de fabricação do alimento. “Estive sempre dividida entre essa espécie de massa alienígena que dá origem ao pão e também as suas dimensões políticas e econômicas. Meu interesse não era exatamente fazer um pão maravilhoso para se comer, mas, sobretudo, conhecer a matéria, a massa, o pão em si”.

Para tanto, a artista se matriculou, num primeiro momento, em um curso de alta gastronomia oferecido no bairro Jardim Canadá, voltado a um público elitizado e com ares de “gourmet”. Mais tarde, gastou algumas horas com a padeira responsável por abastecer, todos os dias, com o humilde “pão francês”, a mesa de boa parte dos moradores da área onde se localiza o próprio JA.CA.

“Ao longo do curso, pude perceber que o pão é uma matéria apropriada por ideologias muito diferentes, a partir de uma discursividade que pode agregar valor econômico e certo status, inclusive. Há quem trabalhe com o produto a partir de um discurso de resgate histórico, mas que se distancia profundamente dos saberes populares do subúrbio, por exemplo. Parece ser uma aproximação por outra via, em que você elitiza alguma coisa para alcançar a simplicidade”, observa.

Talvez como resposta a essa aparente invisibilidade do contexto sobre parte da produção local, Mayana deu início a uma coleção de objetos encontrados na região, recorrentemente invisibilizados pela terra laranja que paira no ar. “Além de misturar terra à massa de alguns pães, produzi alguns recheados com pedras que encontrei por aqui. Comecei também a colecionar objetos esmagados por carros, na estrada”, enumera a artista, fazendo referência a certa atmosfera pós-apocalíptica que paira sobre alguns pontos do bairro.

A potência da desordem

Após se aproximar e conhecer de perto diferentes faces do contexto local relacionado à fabricação de pães, Mayana lançou-se a uma nova etapa do trabalho: devolver ao bairro os pães produzidos durante a residência artística. “Expor ou vender arte na padaria me parecia ser um modo de devolver esse conhecimento que apreendi aqui. Um modo de lembrar que o jornal, assim como o pão, são objetos frescos, mas que apodrecem

juntos. Assim como os pães, as notícias ficam a cada dia mais velhas, e dessa maneira podem se liberar de suas finalidades iniciais para virar objeto de arte. Comecei a me interessar pelo processo de transformação temporal, mas também conceitual, desses objetos", compara.

A solução encontrada pela artista foi instalar uma grande estante em frente a uma mercearia do bairro, na mesma região onde havia aprendido a produzir o típico "pão francês". Distribuídos entre sete prateleiras, moldados nos mais diferentes formatos, os pães foram organizados segundo a própria data de fabricação, descendo uma prateleira a cada novo dia. Conforme a profecia anunciada pela artista, envelheceram, endureceram e mofaram, pouco a pouco, aos olhos dos clientes.

"Para mim parecia interessante explorar o elemento estranho do objeto, tanto pelo viés dessa matéria informe que fermenta e aumenta de tamanho, fagocitando tudo, quanto pelo objeto final resultante. O fato de coisas tão comuns virarem, de repente, algo totalmente estranho a partir de um gesto simples de colocá-las em um mesmo espaço acabou gerando um impasse de como consumí-los. Não se pode, afinal, comer o pão nem ler o jornal. Esse movimento de impedimento de consumo também passou a me interessar como trabalho de arte. Vivemos um momento curto de relativa harmonia em meio a uma história mundial repleta de instabilidade, e o desmoronamento da ordem das coisas é sempre uma possibilidade", reflete.

04

Ao contrário do que se poderia pensar, no entanto, Mayana enxerga nessa distopia uma fonte de potência artística, e não um lamento. "Acredito que existe, de fato, uma potência de vida na desordem. É sempre preciso que algo desmorone para que outras coisas possam surgir. Além disso, a ordem sempre esconde a desordem, é fascista e define lugares nem sempre desejados por aqueles que os ocupam", completa.

Vivendo atualmente no Rio de Janeiro, a artista recorre a Robert Smithson para lembrar que os desmoronamentos, aqui entendidos como caminhos de mudança, costumam estar mais associados às regiões de periferia, como é o caso do Jardim Canadá, do que aos centros do poder. E que tanto os sinais como a efetiva direção dessa possível transformação podem estar, de fato, em qualquer lugar, inclusive na padaria ou na mesa de café da manhã. "Se vivemos, de fato, um processo de perceber e entender o apocalipse, pode ser difícil precisar o seu ponto de início", sentencia.

ALEXANDRE BRANDÃO

Alexandre Brandão utiliza-se de técnicas como desenho, escultura, vídeo, obras com luz, objetos e instalações, constituindo uma prática marcada por estratégias que combinam processos da natureza e da cultura. Tem participado de exposições incluindo *Torso Pedra* (SP, 2021); *Efeito Tyndall* (SP, 2020); *Dear Amazon: Korea x Brazil* (Coréia do Sul, 2019); *In Memoriam* (RJ, 2017); *66º Salão Paranaense* (PR, 2017); *60 Anos Museu + Residência* (MG, 2017); *Bolsa Pampulha 2015/2016* (MG, 2016); *Taipa Tapume* (SP, 2014); *15º,18º e 17º Festival Internacional de Arte Contemporânea SESC Videobrasil* (SP, 2005, 2011 e 2013). Dentre as exposições individuais que realizou estão *Experimentos com o acaso* (França, 2016), *Chão* (SP, 2015); *Efeito sem causa* (SP, 2013) e *Quase sombra* (SP, 2012). Premiado na *5ª Bienal Interamericana de Videoarte* (EUA, 2010); em 2014 com a *Bolsa de Residência Artística ICCo / SP-Arte - Residency Unlimited* (NY/EUA) e 2015 com a *6ª Bolsa Pampulha* (MG). Em 2018, integrou o programa de residência Pivô Pesquisa (SP).

“

Comecei minhas andanças pelo Jardim Canadá assim que acomodei a bagagem no contêiner que me serviria de quarto e me abrigaria pelos próximos dois meses. A ideia da caminhada era justamente começar a ver alguns lotes vagos, base do projeto a ser desenvolvido durante esse período, e entender como são feitas as placas que anunciam aqueles terrenos para venda ou locação. Queria apropriar-me da mesma formatação desses aparatos na produção de intervenções que mantivessem uma certa naturalidade com o ambiente.

04

* * *

Os lotes vagos dão a sensação de trechos vazios onde se aloja a possibilidade de futuro, este muitas vezes em interminável espera nos alicerces deixados pela metade e em estruturas metálicas já enferrujadas antes mesmo de serem concluídas. O Jardim Canadá, isolado de qualquer aglomerado urbano denso, tem seus limites definidos nas bordas com a vastidão das montanhas, uma parte ainda em seu estado natural, outra já esculpida pela ação da mineração.

* * *

Paisagem aberta: atuar nesses vazios não no sentido de preenchê-los, mas de potencializar essa ausência, multiplicá-la. As placas-pinturas carregam imagens que se voltam para a paisagem local e naturalmente servem de comentário sobre esse gênero pictórico – pintura de paisagem, feita com fragmentos da paisagem e instaladas sobre essa mesma paisagem. Produzidas com tinta à base de terra, funcionam como estudos sobre a geografia local tendo como referência a geometria das fachadas dos galpões (elementos tão comuns na região) numa espécie de catalogação de formas recursivas compostas por triângulos, quadrados e semicírculos que criam um alfabeto analítico do espaço.

* * *

No Jardim Canadá a falta não está só caracterizada pelo vazio dos terrenos baldios, mas também revelada em algumas arquiteturas falhas ou temporárias, presenças fantasmáticas que mais se parecem com monumentos à ausência: uma fachada de tecido como uma enorme tenda ou cenário teatral sombrio, o esqueleto de galpão abandonado em seu processo de construção, um depósito de contêineres a céu aberto e mais ao fim da rua a mansão deserta com seus vergalhões que desenham um cômodo que nunca será construído.

TERRA

A MATÉRIA EM TRANSIÇÃO

por Daniel Toledo

"Com o suor do teu rosto comerá o teu pão, até que voltes ao solo, pois da terra foste formado; porque tu és pó e ao pó da terra retornarás". Seja a partir de versos milenares sobre a criação do mundo ou mesmo de aspectos de nossa ordinária vida cotidiana, é certo que os transitórios ciclos da matéria parecem traduzir a experiência humana de modo mais fiel do que, por outro lado, a ilusória e propagandeada noção de permanência.

Pois é justamente a transitoriedade da experiência humana – e dos espaços que criamos – que parece interessar ao artista Alexandre Brandão, que encontrou no bairro Jardim Canadá, em Nova Lima, um prolífico laboratório de observação e ação sobre espaços, paisagens e arquiteturas de caráter essencialmente transitório. Caracterizada por uma urbanização recente, precária e em pleno curso, a região chamou a atenção do artista para os inúmeros lotes vagos, construções abandonadas e galpões industriais que atualmente compõem sua paisagem.

"É curioso perceber de que modo os lotes vagos criam, dentro da paisagem do bairro, um ambiente que ainda preserva certas relações com a natureza, mas, ao mesmo tempo, se mostra pronto para a ocupação humana. Trata-se de um lugar em que, apesar da urbanização, a terra, em seu estado natural, ainda está muito visível. E era justamente essa memória dos lotes vagos e das muitas placas de 'vende-se' e 'aluga-se' que eu tinha antes de me aproximar do bairro", contextualiza o artista, fazendo referência à progressiva ocupação humana que caracteriza a região do Jardim Canadá e também, certamente, outras periferias urbanas em diferentes pontos do país.

Inicialmente atraído pelas paisagens naturais que servem como pano de fundo à vida no bairro, Brandão não tardou a mudar de planos e ampliar a própria visão sobre o que seria, em seu trabalho, tratado como paisagem. "Com o tempo, comecei a deixar a paisagem natural um pouco de lado e me voltar mais para a paisagem ocupada. Comecei a pensar no tipo de arquitetura que caracteriza esses galpões, nessa geometria que se insere na paisagem natural, e a torna uma espécie de pano de fundo", explica.

"Uma parte importante do meu trabalho, então, foi pegar a bicicleta, sair andando pelo bairro e tirar fotos dos galpões. Durante esses passeios, passei a observar as tipologias desses galpões e gerar uma espécie

de alfabeto que, mais tarde, seria devolvido ao domínio público", completa Brandão, sobre as imagens que, a partir de então, serviram como referência à ação artística elaborada no decorrer da residência no JA.CA.

Ciclos naturais e artificiais

Se os galpões terminaram por substituir as montanhas como referências formais das imagens produzidas pelo artista, foi, por outro lado, justamente a terra, elemento constituinte daquela paisagem natural, o material escolhido por Brandão para devolver tais imagens ao cenário do bairro, por meio de placas instaladas em lotes e terrenos vazios. "Ao pintar detalhes desses galpões usando uma tinta à base de terra, é como se eu experimentasse uma fusão entre a paisagem natural do bairro e uma espécie de segunda natureza, que vem para substituí-la", observa.

A partir dos primeiros experimentos usando tinta à base de terra sobre as mesmas placas de metal que costumam anunciar lotes para venda e aluguel, o artista percebe uma aproximação a processos sedimentares e pinturas rupestres, remetendo, ao mesmo tempo, a outros tempos geológicos e à poeira laranja que, devido à proximidade com a mineração, se acumula sobre objetos, muros, plantas e até mesmo placas de sinalização da região.

"Logo nos testes iniciais, percebi um parentesco muito evidente entre a terra e a ferrugem, dando a entender que, com a passagem do tempo e a ferrugem das placas, as imagens tendem, de fato, a se fundir com o fundo. Meu interesse, aliás, é justamente que as placas, aos poucos, se enferrujem, de modo que os desenhos vão sumindo, que as imagens vão se arruinando", explica o artista, já prevendo futuras visitas ao bairro para acompanhar o processo de deterioração dos objetos.

No que toca às imagens temporariamente pintadas sobre as placas, uma segunda camada de leitura rapidamente chamou a atenção do artista. "Com o tempo, fui percebendo que formas arquitetônicas dos galpões muitas vezes se assemelham ao relevo artificial de algumas montanhas da região, já modificadas pela atividade da mineração. De algum modo, ambos remetem às formas da indústria, esse lugar da transformação da matéria. Com isso, em certo sentido, ao representar os galpões industriais, pude também representar as montanhas, retomando a ideia inicial da pesquisa", observa.

O futuro não chegou

Percebidas pelo artista como ícones passados de futuros jamais alcançados, tanto as placas produzidas quanto a própria arquitetura do bairro recebem, em seu trabalho, um tratamento que subverte a mera funcionalidade, abrindo espaço para uma ampla gama de leituras e interpretações. "Ao me apropriar das placas de 'vende-se' como um possível suporte artístico, acabo borrando um pouco essa função informativa delas.

No lugar disso, o que se abre é um pouco mais de espaço para devaneio, fantasia e estímulo para quem se depara com elas durante uma caminhada no bairro", aposta.

Ao se apropriar de elementos que marcam fortemente a paisagem da região, o trabalho de Brandão chama atenção, simultaneamente, para diferentes pontas de uma simbólica cadeia produtiva. "De um lado, o barro, como uma matéria muito elementar; de outro, os edifícios, símbolos de determinada ideia de progresso, que supostamente estariam no final dessa cadeia. Lá na frente, entretanto, a ferrugem vai unir tudo", lembra. Em referência aos nossos tempos, o trabalho destaca ainda a progressiva extensão dos ciclos da natureza e dos elementos que dela fazem parte, caminhos cada vez mais longos – e que nem sempre se completam conforme o projeto.

04

Além de produzir e instalar tais placas em diferentes pontos do bairro, Brandão desenvolveu, também como resultado do processo de residência, uma espécie de roteiro turístico por supostos monumentos que, em sua visão, representariam a distópica arquitetura do bairro. Inspirado pelo texto "Um passeio pelos monumentos de Passaic, New Jersey", de Robert Smithson, ele identificou, ao longo de suas andanças pelo Jardim Canadá, quatro edificações cujos processos de construção foram interrompidos antes de se completar.

"São espaços construídos que se baseiam em projetos, apontam para o futuro, mas, por outro lado, já estão se deteriorando, ou seja, apontando também para a própria ruína. Seja a partir de um lote invadido, uma casa abandonada ou um edifício tomado pela natureza, o que se constrói, muitas vezes, é a imagem de um futuro arruinado, abandonado e essencialmente distópico", sintetiza, quem sabe mirando a impermanência e a incerteza que de muitos modos permeiam nossas experiências individuais e sociais, tais como os planos e realizações que lançamos ao mundo.

SARA LANA

Sara Lana é uma artista e desenvolvedora brasileira. Nascida em Belo Horizonte (1988), estudou matemática e engenharia elétrica na UFMG. Seus projetos se situam na confluência da arte com a tecnologia. Recorrem a suportes variados, valendo-se principalmente do som, da eletrônica e do vídeo, tendo a ilustração e a cartografia presentes em todo o processo de criação. Contemplada pela Akademie Solitude Fellowship (Alemanha, 2024) e pelo Bolsa Pampulha (Belo Horizonte, 2019), Sara também apresentou seus trabalhos e foi artista residente em diversos espaços de fomento à arte e tecnologia no Brasil, Chile, México, Romênia, França, Alemanha e Suíça. Seus projetos atuam como ferramentas de questionamento e reação ao alheamento de uma sociedade aprisionada ao monopólio do conhecimento tecnológico. Trabalha também em colaboração com espécies não-humanas e confia na intermediação de aparatos digitais para tornar tais relações mais equilibradas.

TERRA

“

Um estudo do espaço sonoro do JA.CA, partindo da perspectiva auditiva dos cães vira-lata habitantes da região: para isso irei construir circuitos elétricos, equipados com microfones e transmissores FM, operando em distintas bandas de frequência. A intenção é acoplar esses circuitos a vários cães do Jardim Canadá, para depois analisar e registrar, desde um receptor de rádio, os áudios que compõem o entorno sonoro dos cachorros da região.

* * *

04

Os sons coletados serão em grande parte registros de um mesmo contexto sonoro, captados de forma espacializada, por microfones móveis, dispostos no bairro seguindo o arranjo espacial dos vira-latas. Partindo desse ponto, pretendo ao longo da residência criar um banco sonoro do Jardim Canadá com áudios captados apenas pelos cães do bairro.

* * *

(1) Publicizar os dados em um site, disponibilizando-os também para download. (2) Espalhar pelo bairro receptores de rádio, que serão pontos de escuta para que os passantes possam ouvir, em tempo real, a perspectiva sonora dos vira-latas. (3) Convidar artistas e colaboradores para editar os áudios, criando diversas narrativas em novas peças sonoras, evidenciando os mecanismos de comunicação desses cachorros e extraindo seus gestos sugestionados pelo áudio. (4) Extrair e identificar, nesse conteúdo, informações de áudio de origem antrópica, como vozes, carros e outras máquinas, evidenciando, por um viés sonoro, como a presença dos cães se molda também pela ocupação humana dos espaços.

* * *

Trata-se de um trabalho a ser realizado em parceria com a comunidade canina do Jardim Canadá, e minha intenção é estabelecer um vínculo de protocooperação com esses cães. Enquanto eles forem os agentes da pesquisa, transmitindo para mim e para a vizinhança todos os áudios que utilizarei no trabalho, pretendo oferecer-lhes algo de benéfico, impactando, porém, o mínimo possível o seu cotidiano, como, por exemplo, pendurando o circuito de gravação e transmissão em uma coleira antipulgas.

O CÃO E A CIDADE

por Daniel Toledo

04

Bastante naturalizada em nossos dias, a convivência amistosa entre seres humanos e cães tem origens históricas geralmente associadas a 20 ou 30 mil anos atrás, quando ainda éramos predominantemente nômades e caçadores. O surgimento das primeiras cidades, por outro lado, geralmente se situa, historicamente, há pouco mais de 5 mil anos. Daí se poderia deduzir, quem sabe, que nunca houve uma cidade sem cão.

Interessada em investigar a inserção dos animais no ambiente urbano, a artista Sara Lana converteu sua residência no JA.CA em uma experiência de convivência e intensa escuta junto aos numerosos vira-latas que habitam as ruas do bairro Jardim Canadá, em Nova Lima. Ao longo de um mês, a artista acompanhou diariamente a rotina dos cães, tendo justamente a escuta como principal instrumento de percepção.

Para tanto, Sara recorreu a uma ampla gama de tecnologias, passando por rádios, walkie-talkies e, finalmente, a partir da colaboração do artista Felix Blume, passou a fazer captação estéreo utilizando microfones binaurais. “Para conseguir acoplar rádios transmissores a coleiras, tive que projetar sistemas muito compactos e consequentemente menos potentes. Para a recepção sonora, isso teve um impacto, pois os áudios transmitidos pelos cães não chegavam límpidos, mas com certo nível de ruído. Por se tratar de uma escuta radiofônica, em que o território e a relação espacial entre transmissor e receptor estão intrínsecas ao áudio, os sons captados perdem o seu sentido quando não vivenciados em tempo real. Por isso me pareceu interessante que os registros sonoros finais fossem feitos sem a intermediação do sistema de rádiotransmissão”, observa Sara, deixando ver os limites do alcance da vigilância imposta aos cães.

Ao instalar microfones binaurais nas orelhas de cinco cães do bairro, no entanto, a artista deixou em segundo plano a transmissão em tempo real e passou a relacionar-se com qualidades específicas à escuta humana e também dos cães, caracterizadas pela escuta a partir de dois receptores sonoros, tendo como base pesquisas realizadas por sonólogos como Schaeffer, Reyner e Palombini. “Palombini destrincha bem a pesquisa de Schaeffer, que define o que são os objetos sonoros e desenvolve uma teoria sobre a escuta, separando-a em ouvir, escutar, entender e compreender. Ouvimos se não somos surdos, escutamos o que nos

interessa escutar, entendemos o que interpretamos da escuta de dado objeto sonoro e compreendemos algo que não está informado diretamente por ele. São as nuances e subjetividades do entender que me instigam nesse trabalho", contextualiza.

Relações de vizinhança

"No início, todo mundo dizia que eu nunca ia conseguir me aproximar dos cães. Com o tempo, no entanto, percebi que podia me aproximar até mesmo dos mais bravos: era só deitar no chão e esperar que eles viessem me cheirar. Aos poucos, larguei mão do medo e entendi que trabalharia com os cães que me escolhessem", conta Sara, sobre os primeiros momentos da pesquisa.

Além de certa resistência por parte dos próprios cães, a artista enfrentou ainda a desconfiança de boa parte da vizinhança em relação ao trânsito contínuo de gravadores, antenas e fios pelas ruas do bairro. "De fato, após instalar os microfones nos cachorros, percebi um incômodo generalizado dos vizinhos, claramente motivado pela impressão de vigilância. Se, no início, com os rádios, algumas pessoas pensavam que eu estava colocando música para os cães, mais tarde, com os microfones, já se tinha a impressão de que os cachorros serviriam como pontos de escuta", compara a artista.

A primeira intenção, conta, era transmitir os áudios em tempo real, via rádio, considerando dez cães paralelamente. Mais adiante, com a adoção de captação estéreo, a artista construiu cinco faixas sonoras compostas a partir de percursos adotados por diferentes cães de rua do bairro. "Além de trazerem os percursos, os áudios revelam as formas como eles se organizam em matilha, captando o som de forma naturalmente espacializada", observa.

Entre silêncios e sonoridades urbanas, atravessados por ameaças de todo tipo e também iniciativas de apaziguamento, os áudios acabam oferecendo ao ouvinte uma camada paralela de experiência da cidade. "Tentei extrair apenas pelo áudio informações que realmente me revelassem questões sobre o meio urbano e o modo como os cães se relacionam com elementos da cidade tais quais o esgoto, o lixo e o comércio. Houve quem sugerisse a instalação de GPS nos cães, mas logo entendi que muitas informações poderiam, de fato, ser compreendidas somente a partir do áudio".

Parte da matilha

Entre as questões que ganharam força ao longo da escuta, Sara destaca, sobretudo, a relação entre os cães e o território do bairro. Inicialmente, a artista projetava um sistema que fosse capaz de cobrir entre 2 e 3 km. Mais adiante, descobriu que circuitos percorridos por cada cão não passavam de 1 km, evidenciando suas fortes relações com a demarcação

de territórios. “É possível perceber as rotas de cada cão, os pontos para onde eles sempre voltam, assim como as coincidências entre esses trajetos. Com o tempo, você percebe que eles têm uma operação de matilha, de modo que cada cão cobre um território relativamente pequeno, mas, juntos, eles abrangem todo o bairro”, pontua Sara.

Pelo som, acrescenta a artista, também se percebe a convivência dos cães com diferentes elementos da cidade, como o caminhão de gás e o sacolão, assim como os horários em que geralmente chegam e saem de cada ponto. “Pude perceber ainda que os catadores de lixo parecem ser vistos como inimigos, como se houvesse uma disputa entre eles e os cães pelo lixo do bairro. Os varredores de rua, por outro lado, são amigos. Além disso, há algumas matilhas que passam o dia todo em determinado ponto do bairro e não permitem que, nesses lugares, passem bicicleta ou motos. Sabendo disso, alguns motoqueiros já vêm devagar ou então chutando o ar”.

Alguns cães, relata, vivem com muita fartura, têm vários donos e camas em diferentes pontos do bairro. “Eles dormem na rua, mas recebem água, comida e até mesmo nome. Inclusive, é muito comum que um único cachorro tenha diversos nomes”, observa a artista, que precisou estender seu trabalho a negociações e parcerias com o ciclo de convivência das cinco matilhas que acompanhou ao longo do processo.

“Antes de começar esse trabalho, eu me imaginava como parte da matilha. Passei, depois, a me entender como observadora, mas logo percebi que também não se trata disso, não se trata de interpretar algo por eles. Por fim, identifiquei a possibilidade de me tornar um vetor, um meio para retransmitir a experiência desses cães dentro do bairro”, conclui.

BRUNO RIOS

Bruno Rios é artista-pesquisador, mestre em Artes pela UFMG e graduado em Artes Gráficas pela mesma instituição. Trabalha com as mais variadas técnicas e conceitualmente se interessa pelas questões relacionadas ao corpo, à paisagem, ao deslocamento, ao jogo, à palavra e ao desenho. Ao longo dos últimos anos participou de importantes prêmios, residências, exposições e publicações em âmbito nacional e internacional. Dentre elas destacam-se: *Faca, palavra e outras coisas para lamber* (exposição individual no BDMG Cultural, 2022); *Chão de Passagem* (exposição individual no espaço Mamacadela, 2019); *Corpo Tangente* (exposição individual no Palácio das Artes, 2013); *VI e IX Bang - Festival Internacional de Video Arte de Barcelona* (Arts Santa Monica-Espanha, 2013 e 2016); *I Bienal Universitária* (espaço 104, 2012); *11º Spa das Artes* (Recife, 2013). Participa ainda da Residência Artística da FAAP (São Paulo, 2020); do Fórum de Fotoperformance (BDMG Cultural, 2019); do Programa de Residências Internacionais do JA.CA (Nova Lima, 2017); da residência Muros: Territórios Compartilhados (Salvador, 2013); do Programa de Residência Jardim do Hermes (São Paulo, 2015) e da Residência da Feira Plana (São Paulo, 2015). Foi indicado ao Prêmio Pipa 2020, premiado na Mostra EBA-UFMG em 2011, na exposição dos finalistas do Prêmio EDP nas Artes no Instituto Tomie Ohtake, em 2014 e possui obras no acervo do Museu de Arte da Pampulha.

“

Canteiro se traduz na possibilidade de cultivo em escala doméstica, afetiva, diminuta, presente em boa parte das casas do bairro através de hortas e jardins. Por outro lado, o entendimento do termo canteiro também se refere a uma escala e a um gesto mais agressivo, se relacionando com a crescente especulação imobiliária no bairro, com a mineração que o circunda e com a lógica expansiva e progressista que avança não somente por aquela região; logo, por sua vez, se traduz como canteiro de obras, como espaço propulsor de crescimento urbanístico e capital.

* * *

Referenciado nessas duas lógicas, em duas dinâmicas de gestos em relação ao espaço do bairro, busquei inicialmente realizar caminhadas e passeios de bicicleta pelo entorno do JA.CA. na tentativa de reconhecimento desse território. Através dessas errâncias me propus mais a ouvir o bairro e tentar compreender as formas como a natureza desses gestos estavam presentes, do que a “intencionar” ou subjugar uma interpretação prévia do local.

* * *

Pensando nessas possibilidades de criação narrativa e ficcional, me pareceu inevitável pensar em semelhança o espaço do vídeo e do trabalho audiovisual como o próprio espaço do bairro. Mais claramente, o que se evidenciou durante o processo da residência é como as formas infinitas de montagem das cenas possibilitadas pelo vídeo poderiam também ser pensadas como possibilidades de construção de espaço físico e estrutural daquele espaço.

* * *

Percebo que a conformação dessa estrutura se deu logicamente pelas próprias investidas no bairro e nos trânsitos que fiz de lá até Belo Horizonte, em que pude observar inúmeras outras estruturas que trabalham no encerramento do olhar e da perspectiva diante da paisagem. Outdoors, *backlights*, fachadas e muros se expandem criando interrupções e quebras no horizonte, participando ativamente da paisagem ao pontuar a intervenção humana em grande escala.

TERRA

NATUREZA SEM RAIZ

por Daniel Toledo

04

Quem vê no mapa ou então numa placa de estrada alguma indicação ao bairro Jardim Canadá talvez crie, na mente, a imagem de um grande jardim. Ao chegar à região, contudo, o mesmo viajante pode se surpreender ao, saindo de uma grande rodovia, acessar, em pleno Jardim Canadá, uma paisagem marcada por numerosos muros, terrenos abandonados, grandes galpões e poucas miradas a que se possa devidamente chamar de jardim.

Acostumado a frequentar o bairro em condições de passagem, o artista Bruno Rios encontrou nessa contradição semântica o ponto de partida para uma pesquisa voltada à noção de jardim e, sobretudo, aos modos de aparição desses jardins na região específica do Jardim Canadá. "Sempre que vinha ao bairro, percebia que ele tem uma lógica própria, difícil de assimilar, ou mesmo várias lógicas que convivem no mesmo espaço. Parecia haver certo mistério em torno do bairro, uma atmosfera de ficção – mas uma ficção desnaturalizada", sintetiza o artista, que dedicou suas primeiras semanas no JA.CA ao que chamou de "escaneamento" do bairro, percorrendo todas as suas ruas.

"Por mais que seja um bairro relativamente pequeno, ele traz uma diversidade muito grande. Muitas vezes, você anda dois quarteirões e a paisagem muda completamente, de uma região movimentada, comercial, para uma área quase rural. É um bairro que ainda está se efetivando, pouco a pouco constituindo sua personalidade justamente a partir das pessoas que chegam aqui, cada uma com seu interesse em relação à paisagem", observa.

Recorrendo à filósofa francesa Anne Cauquelin, o artista trata, em sua pesquisa, a paisagem como uma situação social especial justamente pelo cruzamento entre o ser humano e a natureza, de modo que a mesma, nesse cruzamento, é vista de fora, tratada como um elemento externo à nossa constituição. "Esse afastamento se deu a partir da perspectiva que veio com a pintura e, mais tarde, a fotografia. A perspectiva acaba sendo um filtro inerente, de modo que a gente nem sabe como seria ver sem o advento da perspectiva", assinala o artista.

Mais habituado a trabalhar com pintura e desenho, Rios encontrou na residência artística a possibilidade de investigar outras estratégias e suportes de trabalho. Ao longo do processo de mapeamento do bairro, o artista produziu cerca de centenas de tomadas audiovisuais, tendo

como referência artistas ligados ao cinema estrutural estadunidense dos anos 1960 e 1970. “São vídeos longos, quase fotografias filmadas, nos quais se usa a câmera estática diante de uma situação, e o que acontece é o que acontece. Muitos desses filmes trazem justamente a ocupação e a intervenção humana na paisagem, frequentemente sob a lógica da urbanização”, exemplifica.

Canteiros

Interessado em diferentes formas e escalas de ação humana sobre a natureza, Bruno Rios encontrou na ambiguidade contida na palavra “canteiro” um possível eixo para investigação audiovisual em torno de paisagens interiores e exteriores do bairro. “Por um lado, o canteiro pode ser um lugar de cultivo, afetivo, ligado ao gesto da jardinagem doméstica afetiva, que transforma e cria, dentro do seu quintal ou da sua janela, numa escala menor. Ao mesmo tempo, o bairro está cercado de canteiros de obras, mineração, especulação imobiliária e grandes eventos, atividades que se colocam como gestos mais agressivos sobre a natureza, se fazem presentes na esfera pública, dentro de uma ordem mais megalomaníaca e capitalista”, compara o artista, destacando o desejo de investigar questões também presentes em outras regiões que não o bairro, especificamente.

Durante a montagem da composição de imagens que constitui o vídeo, no entanto, Rios propôs uma articulação narrativa, ainda que bastante livre, entre os planos fotográficos que lhe serviram como referência inicial. “Até pelo desgaste da imagem, hoje, eu não queria repetir. Minha intenção era ficcionalizar o material e trazer alguma curva narrativa a partir das filmagens. O resultado reflete um pouco da minha vivência cotidiana aqui na residência, lugar onde estou cercado de natureza por todos os lados. Busquei criar, então, uma narrativa absurda que deixasse a natureza presente o tempo todo, passando pelo canteiro de obras, o corte de grama e a queima da madeira”, exemplifica, sobre um vídeo que ainda nos traz curiosas tomadas de floriculturas, terrenos baldios e plantas que se agitam atrás do vidro de uma janela.

Também há espaço, em sua composição audiovisual, para os canteiros internos e afetivos do bairro, em versões que em muito ampliam o senso comum sobre o que poderia ser um jardim. “O jardim aparece, nesses casos, como a possibilidade de trazer a natureza para dentro de casa. Por outro lado, há sempre, nesse gesto de construção, uma dimensão de artificialidade, certo deslocamento. O que se tem, muitas vezes, são elementos que nos levam a uma ideia de cenografia, como papel de parede que imita madeira, cerâmica que imita chão ou mesmo a grama sintética”.

Plano a plano, as imagens instituem diferentes temporalidades a cada mudança de cena, dando a ver também os distintos tempos com que a ação humana se inscreve sobre a natureza e partir de seus

derivados. “Entendo o filme como um experimento narrativo, mas também certa profanação da narrativa e da própria linguagem”, observa o artista, sobre uma montagem que inclui imagens corriqueiras e outras bastante insólitas, tais quais a de uma garçonete que aguarda seus clientes encostada em uma parede sobre a qual se vê pintada uma paisagem que inclui um pequeno lago, dois camelos e um coqueiro.

Atrás dos muros

As expedições do artista pelas ruas do Jardim Canadá também renderam ainda o desenvolvimento de um pequeno protótipo arquitetônico que, em sua visão, sintetizaria um elemento tão representativo quanto curioso dentro da tipologia do bairro e da região. “Trata-se de uma estrutura vertical, criada em escala individual, que inclui um pequeno muro revestido de chapisco e algum tipo de planta atrás desse muro, podendo ultrapassá-lo ou não. Cada estrutura traz em si essa característica cenográfica que está presente no bairro, de modo a replicar e exacerbar esse aspecto, deslocando-o para um referencial escultórico”, descreve Rios.

Em sua visão, assim como estabelecer relações com os numerosos muros que escondem boa parte dos jardins do bairro, o módulo escultórico também remeteria a outras situações experimentadas na região. “Ao longo do processo, comecei a observar que os elementos de construção e intervenção humana quase sempre geram, sobre a natureza, algum tipo de invisibilidade”, destaca o artista, citando como exemplos as grades e os tapumes que costumam cercar praças durante eventos temporários, ou ainda os outdoors que, ao longo da rodovia, geram sucessivos recortes e áreas de invisibilidade sobre a paisagem inicialmente natural.

No desenvolvimento desse trabalho, Rios conta ter buscado um posicionamento minimalista, trazendo a escultura como um corte estático e definido de um muro. Incluídas no mesmo conjunto e posicionadas atrás do pequeno muro, as plantas são percebidas pelo artista como elemento que contribui para problematizar a escultura e o imaginário de fixidez ao qual ainda costuma ser associada. “A partir dessa combinação, é possível, por exemplo, acompanhar o crescimento das plantas e podá-las na mesma forma do muro, em certo sentido se apropriando de uma relação calculista com o meio ambiente. Por outro lado, o corte, na natureza, muitas vezes faz com que uma planta cresça ainda mais, nem sempre tendo como resultado a simples subtração”, pondera.

Além da possibilidade de levar o módulo a espaços expositivos como uma espécie de “amostra” da paisagem do bairro, o artista propõe instalá-lo, ainda que temporariamente, em diferentes situações dentro da própria região que o inspirou. “Seja na frente de outro muro ou dentro de um terreno baldio, entendo essa escultura como um instrumento que problematiza a dominação e o enquadramento da natureza pela ação humana, assim como chama atenção para a dimensão público-privada dos jardins domésticos”.

05

BOLSA PAMPULHA

(2019)

→

Estes textos foram publicados originalmente no livro ***7ª Bolsa Pampulha 2018/2019***, organizado pelo JA.CA como registro e memória do tradicional programa de residências artísticas realizado pela Prefeitura Municipal de Belo Horizonte. Naquela edição, o JA.CA assumiu a coordenação geral, a curadoria e a produção artística do programa, que incluiu seis meses de residência em Belo Horizonte, além de uma exposição coletiva realizada no Museu de Arte da Pampulha.

ARCAICO-FUTURISTA

por Daniel Toledo

I

Estamos em território brasileiro, na cidade de Belo Horizonte, mais especificamente no Museu de Arte da Pampulha. Construído nos anos 1940, em uma cidade inaugurada havia poucas décadas, o edifício onde nos encontramos ao longo de seis meses traduz em múltiplas camadas a modernidade – ou ainda o seu projeto radical. Jardins planejados, plantas de outros cantos, mármores raros, teto apoiado sobre edificantes pilotis. Desde 1933, por ali passam aviões que pousam nas proximidades do museu, originalmente concebido como cassino. Cercando boa parte do edifício, as amplas janelas de vidro dão a ver uma grande lagoa artificial construída na mesma época. Poucos se lembram, no entanto, de que a lagoa foi criada represando o fluxo do ribeirão Pampulha, que mais tarde desaguaria no rio São Francisco.

Das janelas do museu já não vemos o ribeirão nem imaginamos o rio. Enxergamos apenas a lagoa, onde a água não se move, onde não se pode nadar nem navegar. Há, contudo, quem pesque. Há também capivaras, que, por vezes, invadem os jardins planejados do museu. Às vezes, elas trazem consigo carrapatos que não podemos ver, mas sentimos quando tocam a pele. Assim como as capivaras invadem o jardim, o sol, com o cair da tarde, costuma invadir o edifício, provocando um inesperado efeito de aquecimento que denuncia traços de uma arquitetura importada e pouco adequada ao clima dos trópicos. Há quem transpire. Há quem se derreta.

Há também quem tenha lúcidas alucinações e enxergue sob o museu as distintas camadas históricas e sociais arraigadas no mesmo terreno. Quem sabe, há alguns séculos, uma floresta guardada por povos originários, seguida de grandes propriedades de colonizadores portugueses sustentadas por povos africanos escravizados, e, mais adiante, já nos tempos da criação da capital, populações remanescentes sendo removidas como parte de uma ampla propaganda modernista em relação à cidade. Há quem repare no edifício e pense na origem dos seus materiais, assim como nos trabalhadores que o construíram e nas trabalhadoras que hoje o conservam. Há quem repare nas câmeras de segurança, há quem se atente para os corpos que não estão ali. Há também quem pense apenas no rio São Francisco.

O sol invade o edifício como quem nos avisa que, um dia, a natureza pode devorar tudo, para anunciar que talvez, um dia, a própria lagoa invada o museu.

BOLSA PAMPULHA

05

II

Situada em terras até então ocupadas por antigas fazendas, a cidade de Belo Horizonte foi inaugurada em 1897 como a capital moderna do Estado de Minas Gerais, trazendo um projeto urbanístico orientado à circulação de automóveis que, àquela altura, ainda começavam a chegar ao Brasil. Às ruas da região central da cidade, por sua vez, foram atribuídos os nomes de outras capitais do país, assim como designações que remetem a alguns dos centenas de povos originários do território brasileiro – curiosamente, não os povos originários de Minas Gerais. Foi nesse mesmo contexto de fins de século XIX, segundo algumas versões da história, que o antigo regime colonial deu lugar a uma república, marcando o suposto início da modernidade em território brasileiro. Mas, naquele momento, o que se poderia entender por modernidade? Com o que ela se pareceria?

Se olhamos para as cidades brasileiras e seus planos, entendemos que a modernidade se associa a ruas e avenidas cheias de carros, edifícios de ferro e vidro habitados por gente uniformizada, elevadores, portarias, muito asfalto e, quem sabe, vez ou outra, um ordenado jardim francês. Orientada para o futuro, a modernidade, em nossas terras, frequentemente tomou como espelho as culturas do norte global – culturas trazidas, historicamente, ao sul, na companhia de suas máquinas de exploração, guerra e morte, reafirmando uma necropolítica já conhecida desde os tempos coloniais.

Ao eleger a tábula rasa como método de trabalho, a modernidade parece transformar em passado esquecido os outros presentes e ainda tratar a si mesma como ideologia única de um futuro homogêneo, embranquecido, binário, hierarquizado, heteropatriarcal, eternamente desenvolvimentista e orientado pela concentração de riqueza, assim como por uma racionalidade totalizante e supostamente universal.

O que os sábios da modernidade não sabem, ou por inconveniente ingenuidade parecem não querer saber, é que existem também outros saberes, outras racionalidades e outras histórias – e estão todas em movimento. Não apenas as histórias da exploração, da dominação e do controle, mas também histórias de insurgências, mudanças de rota e discretas fissuras que desde sempre abalam o artificial edifício da modernidade. Seja dentro ou fora do campo da arte, o clima dos trópicos parece bastante propício a fissuras que podem, pouco a pouco, aos olhos mais atentos, revelar as complexas estruturas do passado e do presente, assim como outros caminhos para o futuro.

III

Estamos na moderna América, mas também na ancestral Abya Yala. Já há algumas gerações de ancestrais, herdamos a convivência, seja cúmplice ou conflituosa, com um projeto radical de modernidade e colonialidade. A partir de permanentes ações de repressão cultural, colonização de imaginários e transformação de diferenças em hierarquias, chegamos aonde estamos agora. E daqui, para onde vamos? Será que vamos juntos? Como vamos? Será possível falar sobre nós? Ou ainda a partir de nós? Em que nos pareceríamos, afinal?

Somos, decerto, cada um na medida das próprias certezas ou incertezas, herdeiros dos múltiplos povos originários deste território. Somos herdeiros também dos colonizadores, senhores e senhoras de terras, tão escravocratas quanto escravizados pelos próprios padrões de vida. Somos herdeiros de migrantes africanos trazidos à força e aqui silenciados por ao menos 300 anos, assim como de outros migrantes, vindos de muitos cantos e chegados por conta própria, em busca de terra, trabalho, paz e vida nova. Somos herdeiros certamente de muitas heranças e de muitas histórias que aqui se cruzam para nos constituir como povo brasileiro, como habitantes do sul global. Somos herdeiros, portanto, de povos que têm o sistema colonial como contexto de vida – e a luta anticolonial como potência, compromisso ético e, por vezes, única forma de sobrevivência.

Mesmo quando vivemos em grandes cidades, como é o caso de Belo Horizonte, Contagem, Goiânia, Rio de Janeiro e Salvador, ou ainda em pequenos centros como Jequié, Catu, Pirapora ou Santa Luzia do Maranhão, em território brasileiro não nos cabe verdadeiramente a suposta modernidade da metrópole, mas sempre a ululante colonialidade da colônia. Seja nos centros urbanos e em suas periferias, no campo e até mesmo na floresta, apagamentos, apropriações e violências fazem parte do nosso passado-presente perenemente desenvolvimentista, subcapitalista e tardocolonial.

Por aqui convivem vigilância patrimonial e deslocamentos forçados, ficções hiperburguesas e trabalhadores explorados. Há também pescadores sem rio, indígenas sem terra e um crescente número de pessoas sem acesso ao próprio bem viver. Vigoram desde tempos coloniais sucessivas violências contra a vida e a liberdade, contra a terra e a paisagem, e fundamentalmente contra a pluralidade de modos de ser e saber que incontestavelmente nos constituem como povo brasileiro. Mas brasileiros quem, cara pálida?

A reboque de um pensamento único, eurocentrado, mas supostamente universal, sob os argumentos do desenvolvimento e da modernização, recebemos frequententemente como herança raízes cortadas, existências silenciadas e histórias muito mal contadas. Somos fruto de um centenário processo político e midiático que toma o embranquecimento, a urbanização e o hiperconforto como ideologias nacionais. Apressados por um futuro moderno que jamais nos coube, por vezes nos distraímos em relação ao fato de que o hiperconforto de uns custa sempre o bem viver de outros – se não de todos.

No entanto, após cinco séculos de dominação do mundo colonial, por vezes entendido como norte global, esse mesmo "norte" apresenta alguns sinais de esgotamento, assim como a lógica que o rege. Passadas sucessivas décadas de intenso desenvolvimento técnico e tecnológico, a modernidade revela com nitidez os seus altos custos, assim como a falácia da sua promessa democrática e universalizante.

Como propositores de narrativas, imaginários, sentidos e experiências no mundo, seja dentro ou fora do campo da arte, podemos todos, certamente, alimentar e perpetuar essa história. Podemos, desde a cidade, perpetuá-la ao recusar o diálogo com conhecimentos periféricos, populares, leigos, camponeses, indígenas, fechando-nos à ideia de uma ecologia de saberes. Podemos perpetuá-la ao reforçar ausências, assim como ao desconsiderar emergências que, porventura, se anunciem. Podemos, mesmo sem fé alguma, agir segundo um pensamento colonial que naturaliza a objetificação do outro e nega a possibilidade de coexistência.

Se a correnteza que vem da metrópole parece nos aproximar de um colapso civilizacional, talvez seja hora de superarmos qualquer tipo de preconceito colonial e nos abrirmos à experiência de aprender com o sul, aprender com experiências de descolonização e, sobretudo, com as múltiplas lutas anticoloniais do passado e dos nossos dias, entendendo sempre os sujeitos dessas lutas como sujeitos epistemológicos, dotados de modos de ser, saber e distribuir poder.

IV

Podemos reconhecer, então, que o que se constitui entre esses sujeitos – dentre os quais, cada um de nós – não são necessariamente abismos, mas, sim, uma possível comunidade. Podemos, então, abrir espaço para visões outras de passados compartilhados, assim como para projetos outros de presente e de futuro. Podemos entender a construção da história e do pensamento crítico como uma conversa entre sujeitos – e não o discurso de um sujeito em relação a outros seres silenciados, desautorizados e, portanto, objetificados.

Se um pensamento conservador busca reduzir a realidade ao que existe, um pensamento progressista pode apostar que outro mundo é possível, e que, portanto, a ação de grupos historicamente subalternizados faz sentido. Enquanto um campo conservador tende à homogeneidade, ao binarismo e à manutenção do que já existe, um campo progressista considera a dinâmica, o conflito e a permanente emergência de outras vozes, outros modos de ser, de saber e de compartilhar o que se sabe.

Há quem diga que os povos oprimidos e excluídos são os únicos que têm direito a fazer grandes discursos, e parece ser um tempo propício para que finalmente nos entendamos, todos os nascidos e viventes de Abya Yala, como parte desse povo. Em um momento histórico no qual o futuro prometido pelo desenvolvimento revela, a poucos quilômetros do museu-cassino, os necrocustos da modernidade, é tempo de estacionar o barco e perceber os perigosos rumos tomados pela globalizada correnteza.

É tempo de escutar, então, com atenção, a terra, os rios e a vizinhança. Saber que a diferença não deve pressupor hierarquia, mas constante aprendizado. Vislumbrar, então, outros futuros, mais conscientes dos próprios saberes, dos saberes outros e do passado-presente-quiçá-futuro compartilhado. E remar daqui em diante junto aos braços, mentes e sentidos de quem cultiva, em vez de explorar, a terra que nos alimenta e nos cura – e que aos nossos corpos cabe urgentemente curar.

BOLSA PAMPULHA

DA TERRA AO CORPO

por Daniel Toledo

I

"Melhor que o Museu da Pampulha, é a montanha que está próxima", anunciava, em 1970, o crítico, curador e artista Frederico Morais. Naquele ano, o Parque Municipal de Belo Horizonte recebia a manifestação *Do Corpo à Terra*, reunindo trabalhos e ações artísticas que, de modo quase inédito na cidade, se afastavam dos tradicionais formatos e aproximavam arte e vida. Conformando-se como situações, eventos e rituais, tais ações pouco lembravam o funcionamento do circuito artístico até então – entre os destaques da mostra, trouxas ensanguentadas surgiam no rio Arrudas, em meio a um contexto no qual muita coisa não podia ser dita.

Estamos agora em 2019. O mundo tropeça, e o campo das artes tem novo estímulo para rever os próprios rumos. No futuro prometido pela modernidade, as florestas queimam, o campo empobrece, as cidades fervem e alguns rios já não têm vida. Conforme reza a arcaica agenda colonial, algumas vidas ainda parecem valer muito pouco, enquanto outras regem o mundo com violentos gestos de senhor.

Como de costume, a humanidade está em movimento e não sabe exatamente aonde vai chegar. Dentro e fora do campo da arte, surgem outras vozes e muitas perguntas nos rondam. Há quem não se acanhe e se atreva a tentar respondê-las.

II

Em uma tarde ensolarada de março, dez jovens artistas, brasileiras e brasileiros, chegam às margens da Lagoa da Pampulha, em Belo Horizonte, e estão prestes a iniciar uma jornada de seis meses de intenso trabalho a partir da cidade. Reunidos pela primeira vez, os dez se encontram em um território que a todos talvez ainda pareça um tanto estrangeiro. Vindos mesmo de outros cantos, cinco entre os dez artistas são de fato "forasteiros" e logo se ajeitaram, entre idas, vindas e muitas visitas, dentro de uma espaçosa casa no bairro Sagrada Família. A partir de percursos entre esses e outros territórios, o contexto belo-horizontino se apresenta, diante do grupo, como um espaço propício para compartilhar raízes e fincar novas histórias.

Interessado em dinâmicas de encontro, relação e jogo, Alex Oliveira ocupou o quarto mais à frente, próximo da varanda e do espaço urbano que em pouco tempo se tornaria seu espaço de trabalho. O quarto seguinte, mais amplo e com suíte, foi ocupado por Sallisa Rosa, que não raro abriu espaço às muitas e aos muitos parentes, de muitos cantos, que vieram visitá-la e alimentar Umuarama – uma plantação de mandioca realizada no terreno anexo ao museu. No fundo do corredor, última porta à esquerda, se instalou Gê Viana, que por vezes planejou deixar a casa e viver no Aglomerado da Serra, mas acabou se encontrando no bairro Lindeia e plantando cana no próprio quintal. Passando pela cozinha e tornando à esquerda, encontramos o visionário mausoléu-mirante de Guerreiro do Divino Amor, de onde se pode enxergar, inclusive, Ouro Preto e até mesmo Brasília. Mais adiante, nos fundos do terreno, vemos o

sagrado templo da destemida missionária Ventura Profana.

Outras migrações vinham de antes. Vivendo já há algum tempo entre Contagem e Belo Horizonte, Dayane Gomes e Desali precisaram incluir a Pampulha em seus itinerários por vezes já bastante extensos. Enquanto ela, Tropical, mirou no bairro Cinco, em Contagem, ele, Nacional, se voltou à Ocupação Dandara, curiosamente situada na fronteira entre as duas cidades. Já acostumadas a percorrerem estradas que ligam a capital mineira a outras paisagens da região, sejam elas paisagens rurais ou ruínas de mineração, Sara Lana e Simone Cortezão por vezes acolheram os demais nas recorrentes e longas travessias entre o centro de Belo Horizonte e as bordas da lagoa. Como passageiros notáveis dessas travessias, assim como de muitas caminhadas por ruas e avenidas da cidade, completam o grupo Davi de Jesus do Nascimento e sua carranca – imagem desterrada que a muitos deles e delas poderia, quem sabe, servir como espelho.

Reunidos semanalmente no Museu de Arte da Pampulha e muito frequentemente em outros cantos da cidade, a exemplo do econômico restaurante Mineirinho, no hipercentro da capital, os dez, decerto, operaram longas travessias entre março e setembro de 2019. E ao longo dos sucessivos encontros, atravessados por frutíferas visitas, incontáveis conversas e vívidas mudanças de rota, pouco a pouco nos familiarizamos com práticas artísticas que quase sempre misturam arte, vida e política, revisitando criticamente diferentes aspectos do presente e do passado, assim como experimentando com desenvoltura a reapropriação de territórios físicos, simbólicos e institucionais.

05

ALEX OLIVEIRA

DAVI JESUS DO NASCIMENTO

DAYANE TROPICAOS

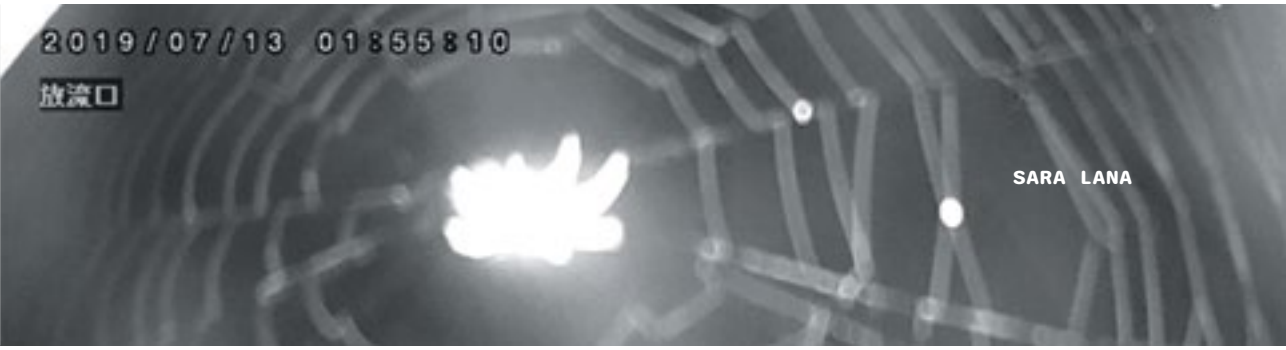
DESALI

GÊ VIANA

BOLSA PAMPULHA

GUERREIRO DO DIVINO AMOR

SALLISA ROSA


2019/07/13 01:55:10
放流口
SARA LANA

SIMONE CORTEZÃO

SEM SENHOR SEM SENHOR SEM SENHOR
VENTURA PROFANA

BOLSA PAMPULHA

III

No manifesto que acompanhava a mostra *Do Corpo à Terra*, realizada quando nenhum desses dez artistas havia nascido, Frederico Morais apontava a abertura e a imprecisão como características de um campo artístico em vias de transformação. “A vida que bate no seu corpo – eis a arte”, afirma, no mesmo documento. Como num gesto de paráfrase que mira a reverberação, outros gestos parecem surgir, em nossos dias, como caminhos comuns à arte que agora e avante, enfim, se instaura entre as terras e os corpos do sul.

Cultivar hortas – eis a arte. Colaborar – eis a arte. Enraizar culturas – eis a arte. Estimular relações de pertencimento – eis a arte. Tornar visíveis e reparar apagamentos históricos – eis a arte. Escutar e compartilhar as próprias ancestralidades – eis a arte. Traduzir criticamente a história – eis a arte. Reapropriar-se de territórios e terrenos – eis a arte. Escancarar disfuncionalidades do presente – eis a arte. Escavar o passado e o futuro – eis a arte. Coletivizar dores, feridas e processos de cura – eis a arte.

Desembranquecer – eis a arte. Redistribuir poder – eis a arte. Questionar regimes de privilégios e exclusividade – eis a arte. Debochar dos poderosos – eis a arte. Disputar narrativas – eis a arte. Criar coletivos de apoio, troca e aprendizagem – eis a arte. Inventar outros modos de existência e aparição – eis a arte. Vislumbrar indícios de revoluções – eis a arte. Semear amadurecimento, graça, força e vida – eis a arte.

WhatsApp 20:14 38%

prefeitura.pbh.gov.br

PREFEITURA BELO HORIZONTE

Nota - Museu de Arte da Pampulha

12/09/2019 | 17:18 | atualizado em 12/09/2019 | 17:19

A Prefeitura de Belo Horizonte, por meio da Fundação Municipal de Cultura e Secretaria Municipal de Cultura, informa que, por problemas elétricos e hidráulicos, as próximas atividades do Museu de Arte da Pampulha estão suspensas temporariamente e serão replanejadas.

POSSO AJUDAR?
Assistente Virtual - PBH

VIVO 3G 10:21 99%

Back 1809cultura.pdf

EM CULTURA

A EXPOSIÇÃO QUE NÃO FOI

Seções ESTADO DE MINAS Cultura

Mostra que duraria dois meses dura só quatro horas e revolta artistas

A exposição '7ª Bolsa Pampulha' ficaria em cartaz no MAP de sábado (14/9) a 17/11. A Fundação Municipal de Cultura diz que o museu precisou ser fechado no domingo, por problemas hidráulicos e elétricos. Artistas acham que essa não é a explicação completa

Joana Gontijo

MAIS LIDAS

1

2

3

4

5

PARCEIROS UAI

BOLSA PAMPULHA

Seções **ESTADO DE MINAS** Cultura

Artistas da mostra que foi suspensa no MAP contam como são suas obras

O carioca Guerreiro do Divino Amor e a baiana Ventura Profana descrevem seus trabalhos, 'Mausoléu superficcional superpálido' e 'Tabernáculo da edificação'

Joana Gonçijo

Obra Tabernáculo da edificação, da baiana Ventura Profana, uma das 10 selecionadas pelo programa de residência Bolsa Pampulha, que envolveu artistas de cinco estados

(Foto: Samantha Moreira/Divulgação)

Natural do Rio de Janeiro, o artista **Guerreiro do Divino Amor**, de 36 anos, participante da sétima edição de **Bolsa Pampulha**, produziu durante a residência a obra ***Mausoléu superficcional superpálido***, uma instalação distribuída em dois

MAIS LIDAS

1 Skank, veja como foi o último show da carreira da banda no Mineirão

2 Banda de três ladies, Skank e do mundo e de Minas Gerais

3 Horóscopo do dia (27/09): Confira a previsão de hoje para seu signo

4 Colaboradoras, Drake e Rapaziada em clima club: horas antes de cancelar show

5 Banda de três ladies, Skank e do mundo e de Minas Gerais

PARCEIROS UAI

TERRITÓRIOS GASTRONÔMICOS
Bala caramelizada de coco com doce de leite

05

Seções **ESTADO DE MINAS** Cultura

ARTES VISUAIS

Museu de Arte da Pampulha reabre mostra que teve só um dia de visita

MAP voltou a funcionar nesta quarta (25), após reparos, segundo a Fundação Municipal de Cultura. Pasta informou que, terminada a mostra, em novembro, museu ficará dois anos fechado para reforma e restauro

Estado de Minas

Treine em qualquer lugar
Store info
Directions

MAIS LIDAS

1 Skank, veja como foi o último show da carreira da banda no Mineirão

2 Banda de três ladies, Skank e do mundo e de Minas Gerais

IV

E a terra sofre
e a cana cura
e a canoa versa
e o auditório dança

E o mausoléu debocha
e a câmera falha
e o uniforme insurge
e a cruz trans-surge

A cidade ruge
e a montanha
ao lado do museu
se transforma
em Umuarama

Referências

ALEXANDER, Jacqui. ***Pedagogies of Crossing****. Durham e Londres: Duke University Press, 2005.*

ANTUÑANO, Jorge Sanchez. ***Contra un diseño dependiente****, un modelo para la autodeterminación nacional. México D.F: UNAM, 1992.*

AUGUSTO, Cristina Villalba; LUCENA, Ignacio Álvarez. ***Cuerpos políticos y agencia****: reflexiones feministas sobre cuerpo, trabajo y colonialidad. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2011.*

BOCCARA, Guillaume (ed.). ***Colonización, resistencia y mestizaje en las Américas*** *- siglos XVI-XX. Lima: IFEA, 2002.*

CASIMIR, Jean. The 1804 Haitian Revolution. in DUBOIS, Laurent. ***Revolution!*** *The Atlantic World Reborn. Wandsworth: D Giles Limited, 2011.*

CASTRO-GÓMEZ, Santiago; GROSFOGUEL, Ramón (orgs.). ***El giro decolonial****: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global. Bogotá: Instituto Pensar, 2007.*

CÉSAIRE, Aimé. ***Discurso sobre o colonialismo****. Lisboa: Sá da Costa Editora, 1978.*

DUSSEL, Enrique. ***Filosofías del Sur****. Descolonización y Transmodernidad. México D.F: Editorial Akal, 2016.*

ECHEVERRÍA, Bolívar. ***Crítica de la modernidad capitalista****: Antología. La Paz: Vicepresidencia del Estado Plurinacional de Bolivia, 2011.*

ESCOBAR, Arturo. ***Sentipensar con la tierra****. Nuevas lecturas sobre desarrollo, territorio y diferencia. Medellín: UNAULA, 2014.*

FERREIRA, Glória (org). ***Crítica de arte no Brasil****: temáticas contemporâneas. Rio de Janeiro: Funarte, 2006*

FREIRE, Paulo. ***Pedagogia da indignação****. São Paulo: Editora UNESP, 2000.*

GAFFIELD, Julia. The Haitian Declaration of Independence. Charlottesville: University of Virginia Press, 2016.

GALINDO, Maria. ***Feminismo urgente****: !A despatriarcar!. La Paz: Lavaca, 2014.*

GROSFOGUEL, Ramón. ***Hacia un pluriversalismo transmoderno decolonial****, em Tabula Rasa 9:199-215 (julho-dezembro), 2008.*

HIDALGO-CAPITÁN, Antonio Luis; Cubillo-Guevara, Ana Patricia. ***Transmodernidad y transdesarrollo****. Huelva: Ediciones Bonanza, 2016.*

HINKELAMMERT, Frank. ***Hacia una crítica de la razón mítica****. San José de Costa Rica: Arlekín, 2007.*

HOLLOWAY, John. ***Cambiar el mundo sin tomar el poder****. Buenos Aires/Caracas: Editorial Melvin, 2002.*

HUAIQUINAO, J. N. Tayiñ Mapuche Kimün. ***Epistemología Mapuche*** *- Sabiduría y Conocimientos. Santiago: Universidad de Chile, 2016.*

KILOMBA, Grada. ***Memórias da plantação****. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.*

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. ***A Queda do Céu****: Palavras de um xamã yanomami. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.*

KRENAK, Ailton. ***Ideias para Adiar o Fim do Mundo****. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.*

MARTINEZ, Juan. ***Colonialidad e Identidad en América Latina****. México D.F: Casa Editorial Analéctica Puebla, 2015.*

MBEMBE, Achille. ***Necropolítica****. Rio de Janeiro: n-1 edições, 2018.*
MIGNOLO, Walter; WALSH, Catherine. ***On Decoloniality****. Durham e Londres: Duke University Press, 2018.*
MIÑOSO, Yuderkys Espinosa; CORREAL, Diana Gómez y MUÑOZ, Karina Ochoa. ***Tejiendo de otro modo****: feminismo, epistemología y apuestas descoloniales en Abya Yala. Popayán: Universidad del Cauca, 2014.*
MOORE, Carlos. ***Racismo e Sociedade****. Belo Horizonte: Nandyala, 2012.*
NASCIMENTO, Abdias do. ***O Genocídio do Negro Brasileiro****. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.*
PIMENTEL, Boris Marañón (org.). ***Buen vivir y descolonialidad****: crítica al desarrollo y la racionalidad instrumentales. México D.F: UNAM, 2014.*
Quijano, Anibal. Colonialidad y Modernidad/Racionalidad. In: ***Peru Indígena****, v. 13, n. 29, p.11-20, Lima, 1992.*
RIVERA CUSICANQUI, Silvia. ***Un mundo ch'ixi es posible****. Buenos Aires: Tinta Limón, 2018.*
SAMADDARA, Ranabir. ***Emergence of the political subject****. Nova Delhi: Sage, 2010.*
SANTORO, Sonia (ed.). ***¡Sin nosotras se acaba la fiesta!*** *América Latina en perspectiva de género. Bogotá: C3 FES, 2009.*
SANTOS, Boaventura de Souza; MENEZES, Maria Paula. ***Epistemologias do Sul****. Coimbra: Almedina, 2009.*
SOLÀ, Miriam; URKO, Elena (org.). ***Transfeminismos, Epistemes, fricciones y flujos****. Tafalla: Editorial Txalaparta, 2014.*
TAPIA, Luis. ***Universidad y pluriverso****. La Paz: Plural Editores, 2014.*
VILLARREAL, Jorge; CALVILLO, Alejandro. ***¿Un mundo patentado?****: la privatización de la vida y del conocimiento. El Salvador: Fundacion Heinrich Boll, 2005.*
WALSH, Catherine (org). ***Pedagogias Decoloniales****: Prácticas Insurgentes de resistir, (re) existir y (re)vivir. Tomo I. Quito, Ecuador: Ediciones Abya Yala, 2013.*
WEKKER, Gloria. ***White innocence****: paradoxes between colonialism and race. Durham e Londres: Duke University Press, 2016.*

06

OUTRAS VIZINHANÇAS

ATELIÊ NO PRÉDIO

(2017)

O Edifício Joel Augusto de Almeida, por alguns anos denominado Edifício Almeida - Centro de Inspiração, está localizado no hipercentro de Belo Horizonte, na esquina entre a rua São Paulo e a avenida Santos Dumont.

Redescoberto no final de 2015 por integrantes da Ernesto – Plataforma de Humanização, o prédio se encontrava desativado há mais de 13 anos, como consequência da vertiginosa degradação social, econômica e arquitetônica operada na região a partir da década de 1980.

Ao longo de 2016, o edifício recebeu inúmeras atividades educacionais e artísticas, cujos impactos positivos culminaram na formulação de um projeto de reativação que visava a trazê-lo de volta à vida. Dessa vez, entretanto, a ativação se daria sob novos paradigmas.

05

Em junho de 2017, o Almeida - Centro de Inspiração recebeu a Expo JA.CA, que reuniu pesquisas e trabalhos realizados pelos artistas Alexandre Brandão, Bruno Rios, Mayana Redin e Sara Lana durante suas experiências de residência no JA.CA - Centro de Arte e Tecnologia, naquele mesmo ano.

Ainda no primeiro semestre de 2017, a partir de uma parceria entre a Ernesto - Plataforma de Humanização e o JA.CA - Centro de Arte e Tecnologia, foi aberto o edital Ateliê no Prédio, para a escolha de artistas e de coletivos locais, com trabalhos nas mais diversas linguagens, para desenvolverem projetos inéditos durantes seis meses de residência no Almeida - Centro de Inspiração.

Naquele contexto, os projetos se destinavam a repensar as dinâmicas e o território do centro de Belo Horizonte, propondo atividades colaborativas, abertas à interação e à participação da comunidade local. As inscrições foram abertas em maio de 2017, e a ocupação se deu entre junho e dezembro.

Entre os artistas que ocuparam ateliês, figuram nomes ligados a dança, fotografia, música, cinema e literatura, como Criola, Lucas Kröeff, Marc Davi, Jade Marra, Binho Barreto, Zuba, Filme de Rua, Lorena Zschaber, Athos Souza e Bernardo Silva, Fernando Poletti e Igor Reis, O SOMOS, Masterplano, Micrópolis, Radiolaria, Virgílio de Barros, Coletivo Joyces e Coletivo Mofo.

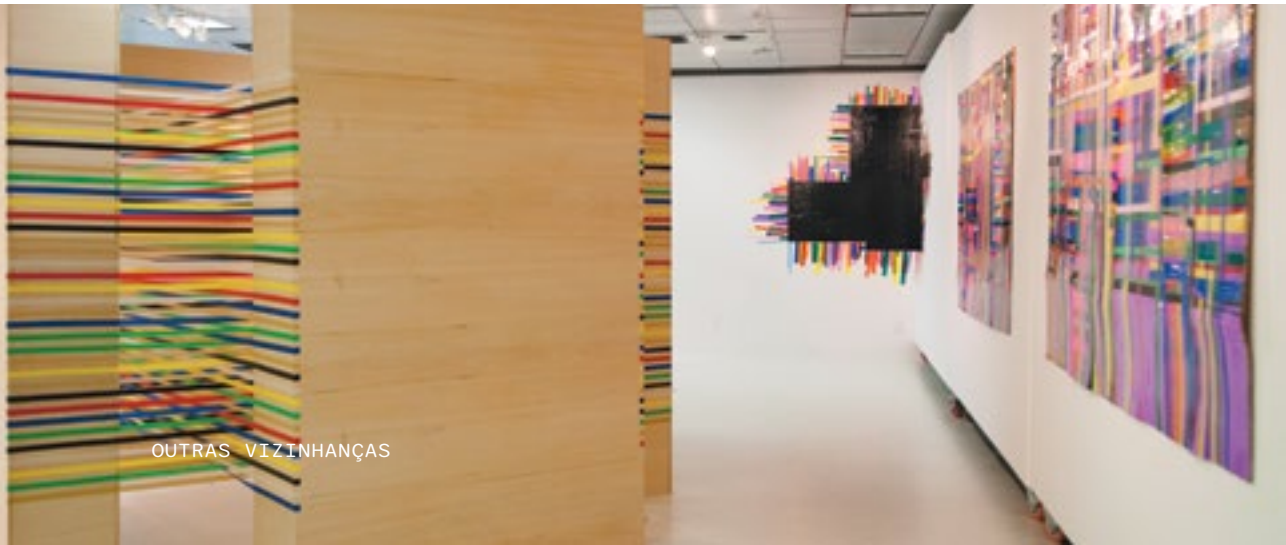
MDK F.
FREEK

EXPOSIÇÃO TRÓPICO

(2017)

RODRIGO BORGES

Rodrigo Borges é artista e professor da Escola de Belas Artes da UFMG e desenvolve uma pesquisa plástica nos campos do desenho e da instalação, tendo como premissa o exercício de uma geometria que, em sua frágil rigidez, pretende revelar ambientes e envolver corpos.



Realizada no Sesc Palladium, a exposição *Trópico* reuniu trabalhos produzidos pelo artista Rodrigo Borges, configurando-se como tomada de consciência de uma prática artística fluida e hesitante, em perpétuo processo de transformar-se, mostrar-se e metamorfosear-se em outra coisa.

A etimologia da palavra trópico, do grego *trópikos*, não tem o sentido moderno de localização geográfica, que define a região do globo localizada entre o trópico de câncer e o trópico de capricórnio. Trópico deriva da palavra 'tropé' – "volta, virada, volta em torno de, mudança".

O sentido da exposição encontra-se, assim, menos na determinação de um lugar pela arte, e mais na experiência ou vivência de um acontecimento provocador de mudanças, voltas e reviravoltas. Durante semanas, a exposição *Trópico* atravessou um processo contínuo de transformação, com a adição e a subtração de elementos, reflexo de um pensamento em que continuar a fazer e repetir procedimentos significa produzir uma (re)volta.

Seminário

A exposição contou ainda com um seminário inspirado em um ato histórico do crítico de arte Roberto Pontual, que em 1978 colocou em diálogo a reprodução de um desenho do Alto Xingu e de um guache de Hélio Oiticica.

Quarenta anos depois, seria possível reativar essa análise comparativa? Foi a partir dessa e de outras provocações que se deu a conversa entre os artistas Armando Queiroz e Francisco Magalhães, sob a mediação do professor e pesquisador Stéphane Huchet.

RESIDÊNCIA ITINERANTE: REBOQUE

(2016)

Apresentar um projeto em que mais um carro disputa o espaço das ruas, já repletas deles, parece uma enorme insensatez à primeira vista, principalmente em nossos dias, quando o uso do automóvel como acessório privado tornou-se um dos grandes vilões da vida nas cidades, contribuindo, contraditoriamente, para aumentar as distâncias entre todos nós.

Especialmente para o Reboque – Residência Itinerante, o JA.CA selecionou, por meio de convocatória aberta, artistas e coletivos locais que realizaram ações artísticas colaborativas e itinerantes em centros culturais de Belo Horizonte, produzindo deslocamentos surpreendentes.

A kombi amarela, antiga funcionária dos Correios por mais de 170.000 quilômetros, continuou sua jornada de trabalho pela cidade. Transformada em dispositivo móvel, para cumprir uma nova função social, colaborou com a descentralização de ações artísticas e culturais, poéticas e políticas. Pronta para rodar, nossa kombi furgão configurada em plataforma multiuso abriu suas portas para novas e criativas serventias.

FOOD SEM TRUQUE

Mineira de Cataguases, Ana Paula Conde é cozinheira, pesquisadora e ativista alimentar com foco na alimentação vegetariana. Tem formação prática em restaurantes macrobióticos de Juiz de Fora, Belo Horizonte, Recife e São Paulo, pelos métodos dos professores Bernadette Kikuchi e Tomio Kikuchi, e trabalhou na escultura-ambiental *Restauro*, de Jorge Menna Barreto, obra incluída na *32ª Bienal de Arte de São Paulo*.

ALIMENTO-RESISTÊNCIA-ESPERANÇA

por Ana Paula Condé

Remotamente, com um grupo de mulheres cozinheiras, fomos ao Alto Vera Cruz para ministrarmos algumas aulas de culinária a partir do aproveitamento integral dos alimentos, e isso foi o que me estimulou a escolher o centro cultural do bairro para minha incursão artística de caráter formativo – bem como o fato de ser moradora do Dom Bosco, ponto final do ônibus 9407, o mesmo que me levaria para o bairro em questão (de ponto final a ponto final, num percurso de quase 50 minutos). A residência consistiu de práticas de culinária vegetariana e uma aula especial de pão integral, realizadas nos três centros de apoio existentes no bairro, a saber: o Centro Cultural Alto Vera Cruz (CCAVC), Centro de Referência e Assistência Social (CRAS) e o Centro de Educação e Vivência Agroecológica (CEVAE).

05

* * *

O projeto *Food sem Truque* brinca, dialoga e reconstrói itens consumidos nos carrinhos-de-comida: os *food trucks*. Dialoga, porque o diálogo é parte importante da cozinha de verdade: diálogo entre necessidade e desejo, sazonalidade e regionalismo. Reconstrói porque transforma uma receita pobre em elementos nutricionais num alimento saudável e revitalizante. O casamento da política com a cultura pós-jornadas de junho [de 2016] apontou para o comum e para a rua, reagrupando e reunindo todos, dando voz e poder de persuasão e tendo como foco nosso poder de criação, envolvência, sustentação, empatia e aceitação. Sensibilizados, questionadores e realizadores acolhem arte, cultura, subsistência, feminismo, empoderamento, autogestão e horizontalidade em práticas e vivências do dia a dia.

* * *

PÃO RÁPIDO PARA UMA COZINHA SEM FORNO

500 g de farinha de trigo branca
500 g de farinha de trigo integral
600 ml de água morna
10 g de fermento biológico seco (1 pacotinho) ou 20 g de fermento biológico fresco
1 colher de sopa de sal

Os cardápios:
– Burguer de inhame com agrião
– Burguer de soja com aveia e cenoura
– Gotinha de cará
– Maionese de castanha de caju
– Abóbora assada
– Pastel integral recheado de almeirão e cebola roxa
– Mousse de abacate com cacau e farofa de aveia

* * *

Algumas participantes haviam sido cozinheiras em casas de família e até em restaurantes. Para elas, cozinhar por obrigação já não tinha mais aquele prazer – inclusive, por isso mesmo, a aula, pra elas, era diversão. Os pratos (mesmo o arroz integral) não causavam estranhamento, confirmando que hoje a culinária vegetariana deixou de ser exotismo, sendo uma ajuda na prevenção e na cura de algumas doenças.

ABÓBORA ASSADA

1 abóbora do tipo japonesa (redonda com a casca verde escura)
Óleo
Sal
Papel alumínio
Tahine
3 ovos
Farinha de trigo branca que baste para dar liga

Abre a abóbora ao meio e retira a polpa e sementes com uma colher. Passa sal em todo seu interior e unta de óleo sua casca.

Embrulha as duas metades no papel alumínio e coloca numa forma para assar em forno médio por 40 ou até espetando com um palito, esteja macia.

Servir com molho de tahine ou com molho de sua preferência.

O tahine deve ser diluído com água e temperado com shoyo ou sal.

05

CINE SEM CHURUMELAS

Organizado por por Dayane Gomes e Jonas Filho, o Cine Sem Churumelas realiza exibições de filmes independentes e amadores em praças e espaços alternativos. A primeira exibição aconteceu em 2014, na Praça da Jabuticaba, em Contagem, onde permaneceu até 2015 com exibições mensais para depois tornar-se um projeto itinerante.

CINE SEM CHURUMELAS NA SERRA

por Dayane Gomes e Jonas Filho

Chegamos em boa hora, pois havia uma demanda, por parte do centro cultural, de oficinas para os alunos da Escola Municipal Senador Levindo Coelho, do projeto Escola Integrada. Recebemos, então, uma turma de aproximadamente 15 estudantes, de idades entre 9 e 15 anos, com os quais nos encontramos duas vezes por semana, nas terças e nas quintas-feiras durante o mês de maio. Essa turma estava sendo acompanhada pelo monitor Rafael Freire, que no primeiro dia de oficina nos falou de seu interesse em produção audiovisual e nos mostrou alguns de seus trabalhos. Ele explicou que vinha desenvolvendo com os estudantes alguns trabalhos com poesia e fotografia, e estava a procura de uma oficina de vídeo para eles.

* * *

Iniciamos a oficina com uma introdução teórica. Exibimos uma seleção de filmes retirados do acervo do Cine Sem Churumelas. A seleção de filmes contemplava estilos, estéticas e formatos diferenciados. Comentamos cada um dos filmes exibidos, conversamos sobre como foram pensados e produzidos. Depois de ensinar a eles termos técnicos, como planos de filmagem, roteiro, produção, locações e sets de filmagens, simulamos a criação de um roteiro para um filme em que eles tivessem total autonomia, chamando a atenção para as diferentes funções em que se divide uma equipe de produção audiovisual.

* * *

No caminhar das filmagens, surpresas surgiam, desafios técnicos eram superados, sentíamos que os alunos passavam pela experiencia empolgante de um processo criativo. Agora teriam a referência para continuar sozinhos. Será? Foi nessa dúvida que Gustavo, um dos alunos, nos disse que queria fazer um filme dele, em casa, e nos perguntou se podia. Respondemos que sim e demos algumas dicas. Ficamos imaginando se ele faria mesmo.

* * *

No dia da exibição, para nossa surpresa, Gustavo nos interceptou na rua com um pen drive. “Meu filme”, ele disse. Ficamos boquiabertos, ele disse que faria e fez, sem churumelas. Pediu que fosse exibido com os outros filmes produzidos na oficina. Sentimos a alma sendo lavada, uma semente havia sido plantada e já mostrava crescimento.

05

COLETIVO PLANTA

Formado por Débora Rezende, Gabriel Braga, Marcus Maia, Marina Vanucci, Rafaela Perret e Ricelle Alonso, Planta é um coletivo composto por arquitetos de Belo Horizonte que se dedica à pesquisa independente acerca de temas relacionados à produção contemporânea de cidades e à prática experimental em arquitetura, cenografia, urbanismo e paisagismo. Os trabalhos do coletivo variam da escala do mobiliário ao desenho urbano, incluindo projetos de arquitetura comercial, cenografias e arquiteturas temporárias.

ALQUIMIAS DE QUINTAL

por Marcus Maia

Alquimias de Quintal surgiu de um desejo de investigar, experimentar e construir uma interface de comunicação para as trocas sensíveis existentes na região de Venda Nova e suas reverberações. Nesse sentido, o trabalho permeou quintais produtivos da região de Venda Nova em busca de denominadores comuns de produção não apenas de matéria, mas também de outras subjetividades. No território investigado, foi constatada imediatamente uma reincidência entre os moradores na fabricação de produtos de limpeza – sabões de várias qualidades, água sanitária, amaciante, entre outros.

05

* * *

Nesse cenário, o conceito de alquimias aponta para a transformação por meio de combinações de matérias a um produto final, usando, sobretudo, os recursos da memória perpetuada entre famílias, dos saberes populares e da partilha de conhecimentos aliados à criatividade. Essas inteligências não são somente preservadas, mas também cotidianamente reinventadas a partir do que é disponível ao alcance dos seus agentes e do seu círculo social. Por exemplo, se estão disponíveis folhas de mamão ou limões nesses quintais ou em outros da vizinhança, eles são distribuídos e funcionalmente incrementados nas receitas. Mais que um fortalecedor de relações de vizinhança, esse tipo de solidariedade apresenta um enfrentamento às macroindústrias de fabricação de produtos de consumo doméstico.

* * *

Durante o projeto, nos reunimos com 11 produtores, ora em seus quintais, ora tendo o centro cultural como ponto de encontro. Nas visitas aos quintais, a caminhada, em uma extensão desconhecida por nós, por si mesma se tornou uma prática estética, uma vez que os encontros se realizavam de maneira imprevista, ao peregrinarmos pela região, por indicações e por convites. Era possível localizar as residências através de referências como o córrego, comércios e por direções que nos eram dadas por pedestres locais. O devir entre pontos de destino e chegada não específicos se tornou o objeto do trabalho necessário e tão importante quanto os encontros.

* * *

No decorrer do trabalho, as receitas ganharam ilustrações, diagramas e textos pautados pelas conversas com os moradores de Venda Nova. Em resposta aos encontros, o resultado do trabalho gráfico, que conta com 11 receitas, foi disponibilizado para o público do centro cultural em blocos de papel impresso e por plataforma online.

Ingredientes

a 2L DE CALDO DE LIMÃO

b 5L DE ÓLEO

c 1,8KG DE SODA

d 1 COPO DE SABÃO EM PÓ

e 1 COPO DE DETERGENTE

Modo de fazer

AQUECER O ÓLEO ATÉ DEIXÁ-LO MORNO. NUM BALDE PLÁSTICO, DISSOLVER TODA A SODA NO SUCO DE LIMÃO. ACRESCENTAR O SABÃO EM PÓ E O DETERGENTE, MEXENDO ATÉ QUE SE DISSOLVAM. AOS POUCOS, ACRESCENTAR O ÓLEO MORNO. MEXER ATÉ ADQUIRIR O PONTO DE DOCE DE LEITE (MAIS OU MENOS UNS 15 MINUTOS, ATÉ O ÓLEO ESFRIAR). COLOCAR EM UM RECIPIENTE E AGUARDAR ENDURECER PARA CORTAR.

O SABÃO FICA MELHOR QUANDO É FEITO NO DIA DE LUA CHEIA, E NÃO É RECOMENDADO FAZER EM DIA DE LUA MINGUANTE.

ENTRECAMPO

Entrecampo é limite e expansão, energia e interferência, cultivo e crescimento, jogo aberto e trabalho diário. Formado em setembro de 2015 por Graziani Riccio e Ricardo Portilho, o coletivo se situa na fronteira entre um estúdio de design, uma editora e uma oficina gráfica.

OUTRAS VIZINHANÇAS

VIAS GRÁFICAS

por Ricardo Portilho e Graziani Riccio

A ideia inicial que motivou a criação da oficina era “Uma carta da Lagoa do Nado para a Mata do Planalto”. Essa proposta está intimamente ligada à memória afetiva de um dos integrantes do coletivo, que cresceu no Bairro Planalto e ainda mantém vínculos familiares no local. O artista gráfico Graziani Riccio resgata de suas memórias uma série de momentos de uso da área, hoje conhecida como Mata do Planalto, como local de lazer informal das crianças dos e jovens da região. Também guarda suas experiências na Lagoa do Nado e, finalmente, suas memórias da transformação daquela área desde o início da década de 1980. Dessa experiência pessoal nasceu o projeto hipotético “Uma carta da Lagoa do Nado para a Mata do Planalto”, uma oficina com o objetivo de resgatar relações simbólicas e afetivas dos moradores da região do Planalto com suas áreas verdes e com a urbanização e a transformação do bairro pelas dinâmicas de especulação imobiliária.

* * *

A elaboração da oficina se deu sob o título Vias Gráficas, fazendo alusão à linguagem gráfica do meio impresso que tentaríamos explorar e aos caminhos existentes dentro do Parque da Lagoa do Nado e seus arredores. [...] Paralelamente às conversas com a equipe do Centro de Referência, iniciamos um contato com a Associação de Moradores do bairro Planalto e com outras pessoas que sabíamos que, de alguma forma, já pesquisavam o bairro e suas questões.

* * *

Para a divulgação da oficina, criamos uma página no Facebook na qual eram postadas a programação da oficina, datas e outras informações relevantes. A página foi muito útil, especialmente no momento de captação de inscrições. A oficina tinha um número de vagas limitado a 13 participantes. As inscrições para a oficina se esgotaram rapidamente, de modo que, na sexta-feira, dia 7 de maio, já havíamos divulgado a lista de inscritos, e na segunda-feira seguinte, dia 10, a oficina pôde acontecer com um ótimo número de participantes.

* * *

Os produtos resultantes foram bastante variados, sempre lidando de alguma forma com questões ligadas à preservação ambiental, ao uso e à ocupação do solo e às dinâmicas de especulação imobiliária existentes na cidade de Belo Horizonte, e especificamente no bairro Planalto. Foram produzidos cartazes, adesivos, folhetos de caráter artístico e uma pequena publicação para crianças. Os produtos impressos foram distribuídos entre os moradores do bairro Planalto e os participantes da oficina. Houve ainda uma ação de distribuição no dia 27 de agosto de 2016, no bairro Planalto e no Parque Lagoa do Nado.

#NinguémÉDonoDoQueAVidaDá
A Montanha é de Todo Mundo!
SALVE A MATA DO PLANALTO

MICRÓPOLIS

Formado por Belisa Murta, Felipe Carnevalli, Fernanda Gomes, João Carneiro, Marcela Rosenburg, Mateus Lira e Vítor Lagoeiro, o coletivo Micrópolis se reuniu em 2010, quando os membros se conheceram na Escola de Arquitetura da UFMG, em Belo Horizonte, onde começaram a experimentar o espaço da escola como uma possibilidade de incubadora de projetos de interesse coletivo para além dos muros da universidade. Interessado pelas possibilidades levantadas pelas relações sociais, políticas e identitárias que se reproduzem no cotidiano da cidade, o coletivo atua nas fronteiras dos campos do urbanismo, da pedagogia, da ação cultural, da arquitetura e do design. Componente do grupo de pesquisa Cosmópolis (UFMG), o Micrópolis participou da X Bienal de Arquitetura de São Paulo, compôs a mostra coletiva *Habitáculo*, em Belo Horizonte, e teve seus processos de trabalho coletivo expostos na mostra *Uneven Growth: Tactical Urbanisms for Expanding Megacities*, no MoMA, em Nova Iorque, e publicados das revistas *Blueprint Magazine* (Reino Unido) e *PISEAGRAMA* (Brasil).

AUTORÁDIO

por Micrópolis

Os primeiros moradores dos bairros Lindéia e Regina, vindos do interior de Minas Gerais, trouxeram consigo, além da disposição para construir suas casas em um local com pouca infraestrutura urbana, as tradições da viola caipira e da canção sertaneja. A contínua construção desses bairros se deu pela articulação política dos moradores, muitos vindos da classe operária, conformando um histórico marcante de atuação dos movimentos sociais organizados ali.

05

* * *

A Autorádio, em parceria com o Centro Cultural Lindéia Regina, surgiu como uma base articuladora para dar voz aos moradores, aos valores e às manifestações culturais da região. Cedida pelo JA.CA - Centro de Arte e Tecnologia, a equipada kombi amarela funcionou como uma extensão móvel do Centro Cultural, levando a Autorádio para fora de seus muros. Assim, a emissora de rádio ao ar livre, cuja programação foi ora construída ao vivo junto aos transeuntes, ora composta de gravações realizadas anteriormente, circulou pelas ruas do bairro. Algumas paradas estratégicas foram feitas estacionando a kombi em locais públicos como praças e pontos de encontro da comunidade. Em cada um deles, ela se desdobrava em uma estrutura expandida para seu entorno, que dava suporte a uma programação diferente a cada dia.

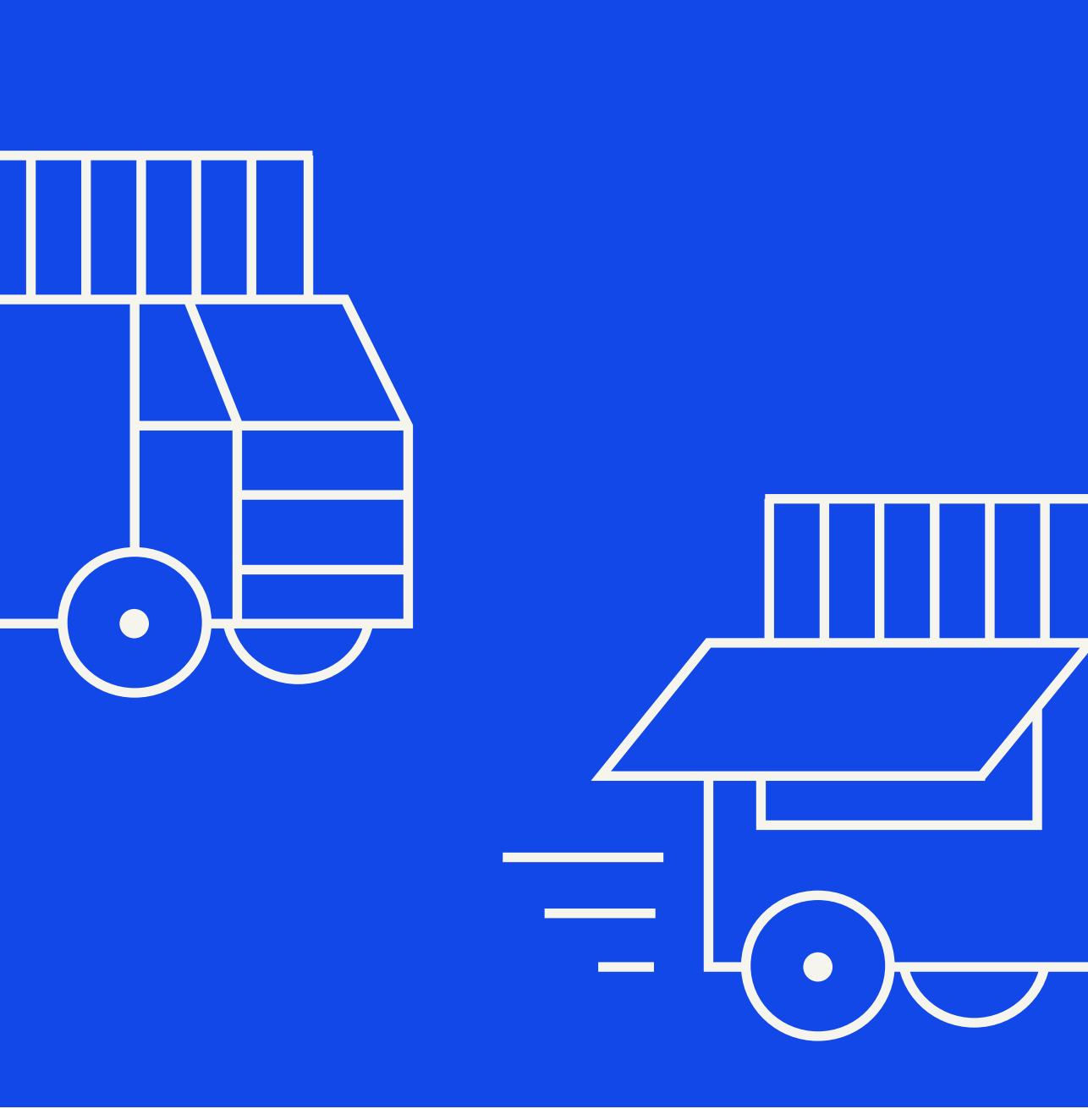
* * *

A kombi amarela, utilizada como base da rádio na inauguração e na primeira semana de funcionamento, seguiu para circular em outros centros culturais de BH, mas a Autorádio teve sua continuidade com sede no Centro Cultural Lindéia Regina. Para que a rádio pudesse permanecer como uma plataforma para dar voz àquela comunidade e progredir nas questões técnicas próprias de um meio de comunicação efetivo, um workshop com duas colaboradoras experientes no ofício de funcionamento de uma rádio ajudaram os membros da equipe.

* * *

Aulas temáticas sobre gravação, edição, entrevistas, programação musical, texto e locução foram ministradas e, nelas, experiências foram trocadas e planos de funcionamento foram traçados junto aos antigos membros e outros moradores que foram surgindo com interesse de participar do grupo.

NO AR



OUTRAS VIZINHANÇAS

ARRUDAS: PESQUISA EM ARTE E TERRITÓRIO

(DESDE 2020)

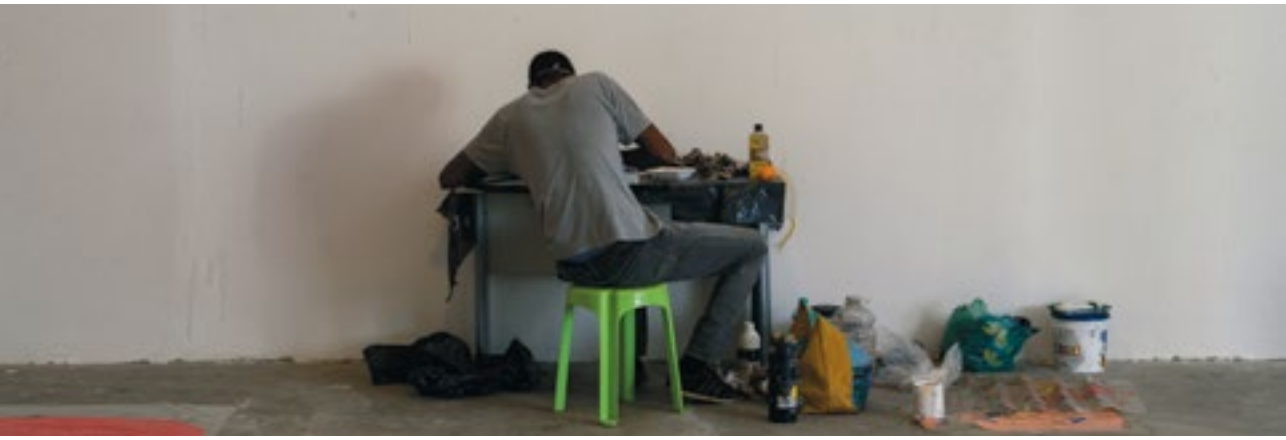
Fruto de uma parceria entre o JA.CA e a Periscópio Galeria de Arte, a criação do Arrudas: Pesquisa em arte e território teve como importantes objetivos constituir e fortalecer redes colaborativas de atuação no campo cultural e artístico, a partir de residências temporárias para pesquisas e desenvolvimento de projetos.

Aberto também a atividades como conversas, cursos e oficinas, o espaço oferece múltiplas possibilidades de encontro entre educação e cultura, servindo como território de experimentação e trocas entre artistas, pesquisadores e os diferentes públicos que circulam pelo hipercentro da cidade.

Localizado no hipercentro de Belo Horizonte, o espaço Arrudas possui dois ateliês com aproximadamente 150 m², além de copa e cozinha compartilhadas. A reforma do espaço foi realizada entre 2019 e 2020, quando foi atravessada – e atrasada – pela pandemia de Covid-19.

05

Desde o início do seu funcionamento, em julho de 2021, passaram pelo Arrudas os artistas Luana Vitra, Alisson Damasceno, Desali, Will, Mônica Maria, Dolores Orange, Flávia Ventura e Henrique Detomi, além dos integrantes do Núcleo de Estudo e Ensino em Desenho Contemporâneo (Nedec), formado por Isaura Pena, Junia Penna, Letícia Grandinetti e Rodrigo Borges, artistas-professores da UFMG, da UEMG e da UFG. Cada artista ou coletivo pôde ocupar um dos ateliês durante o período de dois meses, investigando outras possibilidades e escalas em suas produções.



OUTRAS VIZINHANÇAS

05

CLUBE DE T

07

CIDADES TRANSBORDADAS

(2016)

→

Texto curatorial por Francisca Caporali, Joana Meniconi e Mateus Mesquita

DOS PLANOS À REALIDADE

Temos, no Brasil, vários exemplos de cidades planejadas que, mesmo com o rigor e a previsibilidade de seus projetos, não conseguiram conter o improviso e a inventividade em sua implementação e na dinâmica cotidiana. “Cidades Transbordadas” buscou justamente encontrar, na fricção entre o projeto e sua realização (no caso, o planejamento urbano), o espaço para pensar o lugar dos artistas e das proposições poéticas como formas de compreender o espaço em formação, a paisagem em transformação.

Num primeiro momento, quando foi idealizado por integrantes do JA.CA, cinco capitais planejadas em diferentes períodos históricos foram selecionadas: do tempo do império, Teresina, fundada em 1852; da instauração da República, Belo Horizonte, inaugurada em 1897; da política de incentivo à ocupação e ao desenvolvimento do Centro-Oeste brasileiro encampada por Vargas, Goiânia, de 1932; renovada pelo espírito desenvolvimentista e moderno de Juscelino Kubitschek, Brasília, em 1960; chegando à recente redemocratização após o período da ditadura militar, Palmas, em 1989.

Mais tarde, o edital para o qual enviamos a versão idealizada sofreu cortes, e nos concentramos, a partir de então, em pesquisar, além de Belo Horizonte, as cidades de Brasília, Palmas e Teresina. Durante as visitas, nos interessaram as bordas dessas cidades, investigando as proposições que não constavam nos planos originais. A proposta foi promover um encontro entre artistas com pesquisas que envolvem ideias de cidade, de paisagem e uma reflexão crítica sobre a noção de projeto.

Acompanhado por Mateus Mesquita, o artista, curador e pesquisador André Severo esteve em Teresina. O artista, pesquisador e crítico Beto Shwafaty visitou Brasília, com Francisca Caporali e Márcio Gabrich. Enquanto isso, a artista, curadora e educadora Yana Tamayo e Joana Meniconi foram a Palmas. Mais adiante, todos vieram ao JA.CA e, em Belo Horizonte, convidamos a artista, curadora, pesquisadora e gestora cultural Fabíola Moulin para contribuir com o projeto.

LONA, POEIRA E CIMENTO: RUMORES DE UM CERTO MODERNISMO BARROCO

por Beto Shwafaty

Ali, busquei explorar aspectos ligados à fundação da cidade como um polo de expansão territorial, política e cultural. Nesse sentido, meu interesse se voltou para uma observação das inserções urbanísticas e arquitetônicas modernas na paisagem, tanto como planejamento e design de espaços inovadores como idealização de um projeto de progresso, como imagens de um futuro promissor.

Porém sabemos que tais promessas têm seu cunho existencial específico, e me interessam assim como possibilidade de ler outro lado das ondas de desenvolvimento nacional, talvez pouco reconhecidas ou, senão, estrategicamente obliteradas pela historiografia oficial, ou seja: um olhar para os efeitos relativamente invisíveis e destrutivos – além de violentos – contra a paisagem e seus habitantes anteriores, oriundos de ciclos de deslocamentos socioespaciais e de miscigenação racial, entre etnias ameríndias, europeias e africanas.

Brasília pode ser considerada, então, como a epítome de um projeto colonizador, que se traveste de avanço moderno ou, como dizem, um esforço sobre-humano de construir algo maravilhoso, onde antes não havia nada.

A cidade torna-se ao mesmo tempo um polo aglutinador de pessoas em busca de algo melhor para suas vidas e um espaço de oportunidades. É um polo de trabalho para os candangos vindos de todas as partes miseráveis do Norte e do Nordeste, assim como se torna o entreposto de investimento nas conquistas do vasto território a ser anexado, explorado e ocupado. A rodovia Belém-Brasília poderia ser vista, assim, como uma espécie de nova bandeira de exploração.

Se hoje existe um grande avanço do agronegócio na região, em choque com os biomas do Pantanal, do Cerrado e da própria Amazônia (no cinturão de fogo), a semente desse expansionismo poderia se conectar a Brasília, como seu marco geográfico e seu porto seguro jurídico-político. Se hoje as cidades satélites padecem devido à violência e à pobreza, tal configuração nada mais é do que um transbordamento, em escala territorial, das relações coloniais entre os senhores e os escravos, da casa grande com a senzala.

Essa é uma contradição premente para uma capital destinada ao novo homem e a um novo país. Desenhada e planejada por intelectuais

ditos comunistas, mas construída com o suor de milhares e as vidas de muitos, na toada de verdadeiras obras faraônicas, em pleno século 20 e no quente hemisfério Sul. Lona, poeira e cimento eram o que sustentava as vidas desses candangos – é o que sempre lhes resta.

Nessa direção é que os dias passados em Brasília foram voltados à realização de visitas e registros fotográficos em locais-chave, como Catetinho, Esplanada dos Ministérios, Núcleo Bandeirante, Arquivo Histórico e Museu Vivo da Memória Candanga. Esse itinerário buscou elaborar um percurso histórico-critico para poder refletir sobre as diversas facetas das promessas de futuro que, até hoje, permanecem inacabadas, como distorções dos planos de desenvolvimento e das narrativas históricas que geram uma infinidade de elementos e retóricas (também – e inclusive – espaçovisuais), as quais se retroalimentam e sustentam novas promessas, ainda vazias. Design e crime tornam-se dois lados de uma mesma moeda de desenvolvimento, em que modernismo e colonialismo se unem para a renovação e a manutenção de certos privilégios, de um *status quo*.

Há ainda nesse projeto a inspiração advinda de um filme sobre a própria cidade de Brasília, realizado por Joaquim Pedro de Andrade: *Brasília, Contradições de uma Cidade Nova* (1967) e, além desse, também é referência o congresso internacional da AICA, organizado por Mário Pedrosa, *Brasília, Cidade Nova, Síntese das Artes*, realizado em Brasília, Rio de Janeiro e São Paulo (1959), no qual se reuniram diversos intelectuais e artistas da época para discutir o que era e seria Brasília, sua dimensão utópica, a ainda presente segregação e o prenúncio de falha como urbe moderna (mas potência como propaganda, como imagem política e promessa cultural a se cumprir).

O sem-fim de contradições a serem resolvidas já enunciavam, em ambas as produções citadas, as contradições desse marco espacial e humano: ela encarna e materializa os múltiplos níveis de contradições de sua época, do projeto moderno, senão da própria cultura e da sociedade ocidental.

07

CIDADES TRANSBORDADAS

EMPOSSADOS

por Francisca Caporali e Marcio Gabrich

Enquanto estivemos em Brasília nós, do JA.CA, nos debruçamos a entender minimamente a relação das pessoas com a propriedade, e como essa disfunção normativa cria uma relação bastante confusa entre público e privado, e entre "privado X privado" ou seja, dos inúmeros posseiros que se apresentam como possíveis donos da terra na recente história da cidade.

Fomos recebidos em uma casa que era uma ocupação, ou seja, na qual seus donos, ou melhor, seus habitantes, que, na realidade, não são seus proprietários, uma vez que não têm a posse legal do território no qual a casa se localiza, vivem ali tranquilamente, e cuidam e investem no local há mais de 20 anos.

Isso, para nós, vindos de Minas Gerais, um estado que tem uma tradição bem enraizada na propriedade territorial, nos pareceu completamente descabido, mas durante a estadia pudemos notar que é uma prática bastante real, e que mesmo quando se tenta obter a posse legal de uma propriedade fora do Plano Piloto, a tradição dos posseiros vem revelando antigos golpes que questionam posses de milhares de famílias que acreditavam estar asseguradas.

Partimos desse olhar da ocupação para conduzir percursos diários na cidade. No primeiro dia, caminhamos pela Asa Sul, buscando perceber como as regras estabelecidas pelos idealizadores da cidade limitavam ou impulsionavam possibilidades de convivência e como as pessoas subvertiam essas inúmeras "regras" com pequenas invasões ou delimitações, novas ocupações do público ou delimitações e imposições do espaço criando pequeno espaços privados. Algumas vezes, reconhecíamos que as subversões traziam um pouco mais de calor para a cidade, outras extrapolavam e retiravam do espaço a potência do projeto das superquadras, com grades, portões, uso privado dos pilotis etc.

No segundo dia, percorremos a Esplanada dos Ministérios, buscando sempre perceber como as pessoas transformavam os espaços planejados e idealizados em espaços funcionais e usados no cotidiano. Onde comem? Como funciona o comércio? Como vivem os pedestres forçados a caminhar entre os prédios e a atravessar as vias sem semáforo e demarcações para pedestres?

No terceiro dia, fomos conhecer a região da UNB, algumas quadras

ainda vazias de propriedade da universidade onde existem experimentos de horta coletiva e ocupações de jardins comunitários. À tarde, apresentamos o projeto a convite do professor Cayo Honorato, no Instituto de Artes Visuais. Estavam presentes alunos e professores da graduação e da pós-graduação, além de artistas e gestores culturais da cidade. Após a apresentação, participamos do início das ocupações estudantis da escola, que foi fechada naquele mesmo dia.

Na quarta-feira, feriado de finados, resolvemos assistir à missa na capela da quadra modelo, percorremos enormes espaços vazios, imaginávamos playgrounds cheios de crianças e gramados com pessoas que descansavam num feriado em meio à semana. Colhemos amoras e vimos jacas ainda a madurar, lamentamos como faltam espaços às árvores de Belo Horizonte, pois as de Brasília crescem frondosas, sem podas assassinas que as deixam se equilibrando de um lado ou outro, desviando de fios elétricos e de telefone.

Tomamos café com amigos, em um café que invade o jardim de uma quadra, uma invasão simpática, tornando a entrada principal para o que hoje são os fundos, assim como imaginou Lúcio Costa. Passeamos pela Feira da Antena, ordenado mercado popular, e pelos jardins da Funarte. Visitamos o Espaço Cultural Elefante, onde encontramos alguns artistas e gestores da cidade. Fomos levados a passeio pela região dos lagos e depois ao Córrego do Urubu, uma região rural bem na borda da cidade, perto de condomínios de luxo, originalmente uma comunidade do Santo Daime, onde há hoje uma pequena residência de artistas. Percorremos a serra por trilhas.

Na quinta-feira, pegamos o metrô rumo a Ceilândia (Campanha de Erradicação de Invasões), para conhecer as expansões mais contemporâneas que seguem a conexão do metrô. E, no final da tarde, fomos ao Lago Sul, conhecer as grandes mansões que, após um recente decreto local, seriam obrigadas a liberar as margens do lago e dos acessos públicos a ele. Na noite de quinta-feira, fomos conhecer as ruas dos bares e vimos como vários deles avançam nos espaços das quadras, e como a cidade tenta controlar esxe avanço e o ruído.

Na sexta-feira, nos presenteamos com um banho na piscina pública do Parque Nacional de Brasília, também conhecido como Água Mineral, e partimos assombrados pela beleza e pelo fato de que desconhecíamos o local.

Com uma área de 42.355,54 hectares, cerca de 423,8 km², o território do parque é distribuído pelas regiões administrativas de Brazlândia, do Plano Piloto e de Sobradinho e pelo município goiano de Padre Bernardo. Sua administração cabe atualmente ao Instituto Chico Mendes de Conservação da Biodiversidade (ICMBioNAC).

A criação do parque, em 29 de novembro de 1961, está diretamente relacionada com a construção de Brasília. Acordo com o Ministério da Agricultura permitiu à Novacap manter um viveiro destinado à arborização da nova capital, em parte da área do futuro parque.

O parque possui duas enormes piscinas de águas naturais, e pudemos presenciar pais com crianças que parecem se encontrar regularmente naquele lugar, pessoas que praticam natação no local, e um número enorme de banhistas locais. Nenhum de nós conhecia o local e nos perguntamos por que essa parte do projeto urbano não é apresentada com a mesma frequência.

Voltamos às nossas cidades com muita vontade de piscinas públicas, que possam ajudar a sanar o calor – e se puderem ser de água natural e cristalina, ainda melhor.

07

CIDADES TRANSBORDADAS

DIÁRIO DE VIAGEM

por Joana Meniconi

04/09/2016 (domingo)

Chegando a Palmas, entramos pela Av. Teotônio Segurado (o Eixão da cidade), passamos pelo rio Taquaruçu que desemboca no rio Tocantins e cruzamos o sul do Plano Diretor. Nossa pousada estava localizada na área central, na quadra 103 Sul, bem próxima à Praça dos Girassóis, que marca o cruzamento entre as avenidas Juscelino Kubitscheck (o Eixinho) e Teotônio Segurado e onde estão localizados os prédios do poder executivo estadual (Palácio do Araguaia e Secretarias), o Tribunal de Justiça, a Assembleia Legislativa e a Catedral Metropolitana. Na caminhada ao shopping, próximo à pousada percebemos que, mesmo no centro, o Plano ainda está bem desocupado, com pouca iluminação, e que ninguém andava a pé.

05/09/2016 (segunda)

Levantamos informações sobre os professores e currículos Lattes do curso de Arquitetura da UFT, buscamos dissertações e trabalhos científicos que tivessem a ver com o projeto Cidades Transbordadas. Alugamos o carro e fomos à Praia da Graciosa, que fica nas margens do Tocantins, na verdade, na barragem da hidrelétrica Luís Eduardo Magalhães. Depois fomos ao campus da Universidade Federal do Tocantins, visitamos o prédio da Escola de Arquitetura, buscamos o contato do prof. Ms. Luiz Gomes de Melo Jr. Estivemos com a profa. Ms. Renata Patrícia da Silva, do curso de Artes - Teatro da UFT, que está iniciando um grupo de pesquisa interdisciplinar com outras professoras do Teatro e da Pedagogia, envolvendo os temas teatro, educação e espaços públicos da cidade.

06/09/2016 (terça)

Percorremos uma área ao sul do Plano: Bertaville (ainda em processo de urbanização, que fica na margem do rio Taquaruçu e mistura moradias de baixa renda, condomínio de casas classe B, ruas pavimentadas e sem pavimentação) e os Jardins Aureny's (que foram planejados para abrigar os pobres e onde a cidade tem mais vida). Estivemos no distrito de Taquaruçu do Porto, que, na verdade, já existia antes da criação de Palmas. Um lugar cheio de cachoeiras, onde estavam organizando a estrutura de um festival gastronômico com shows de artistas famosos nacionalmente e com programação ao longo do feriadão. De noite, estivemos com as professoras da UFT, Renata, Bárbara (Teatro) e Kellen (Nutrição) na Via Palmas Brasil (Quadra 604 Sul), onde estão concentrados barzinhos da cidade.

07/09/2016 (quarta)

Consolidamos algumas ideias na pousada e, mais de tardinha, saímos para percorrer o setor norte do Plano. Estivemos na Vila União (quadras 307 e 305 Norte), uma das poucas áreas do Plano que ficaram com as pessoas que vieram construir a cidade, o que foge dos planos iniciais de quem pensou a ocupação da cidade. Fomos margeando a avenida que delimita a fronteira norte da cidade e depois voltamos para o sul e encontramos a quadra 204 Sul, onde vivem os ricos, com comércio de luxo e anúncio de condomínios verticais altos e caros. Depois, percorremos as quadras pares da JK, em busca de um restaurante japonês. Encontramos!

08/09/2016 (quinta)

Retornamos ao Norte do Plano. Encontramos um condomínio de casas de alto luxo com cancela e tudo mais. Voltamos à Vila União para fazer mais fotos. Fomos à Praia das Arno's, que, apesar do feriado, estava bem vazia... Escapamos do Plano ao norte e encontramos os condomínios horizontais Residencial Polinésia e Caribe Residence & Resort (neste, a gente entrou e só viu quatro casas construídas ou em construção). Fomos novamente à Praia da Graciosa, também vazia. Fotografamos os condomínios verticais em construção e/ou recém-lançados ao longo da praia. Atravessamos a ponte Fernando Henrique Cardoso, que cruza a barragem / rio Tocantins e vimos a Praia de Luzimangues e a região que, pelo mapa, se chama Buritis. A parte de lá já pertence ao Município de Porto Nacional, mas todo mundo acha que é de Palmas, mesmo. É meio saída de estrada e com muitos lotes para serem vendidos. Depois, fomos ao Shopping Capim Dourado, o maior da cidade, onde estão as lojas de departamento e franquias de marcas que existem em qualquer shopping do país. Estivemos com o Prof. Luiz Gomes, do Curso de Arquitetura.

09/09/2016 (sexta)

Pela manhã, fomos ao SESC no Plano Norte, não encontramos ninguém... a estrutura é grande, tem piscina e quadra, mas o pessoal emendou o feriado. Percorremos as quadras mais centrais no setor norte, tipo 201, 103, no eixinho, e fomos fotografando alguns prédios públicos que nos chamaram a atenção pela arquitetura "moderna e diferenciada", como os do Tribunal de Contas do Estado, do Ministério Público, dos Correios... Depois, fomos ao Parque Cesamar, principal área verde da cidade e que tem estrutura de espaço de lazer. Percorremos a quadra 404 Sul, que está ficando bem valorizada – deve passar o valor da 204 Sul –, justamente porque está nas imediações do Parque. Estivemos lá por indicação do Prof. Luiz. Depois fomos à feira popular da 304 Sul, que está bem caidinha depois que o pessoal resolveu fazer uma edificação "organizando" a feira. Copiaram a lógica do mercado central de São Paulo e separaram os andares das barracas que vendem comida das que vendem hortifruti e outros produtos, e isso acabou esvaziando a feira. De lá, fomos almoçar no nosso querido Dom Vergilio, de dia, a melhor comida a quilo da cidade, de noite, a melhor pizzaria. Comemos lá quatro vezes... Do almoço, fomos para o aeroporto, que praticamente fecha depois do almoço, abrindo uma hora antes dos voos que começam a sair às 16h.

Coca-Cola

SOBRE NOMEAR

por Yana Tamayo

Decisões tomadas durante o processo de pesquisa e elaboração dos trabalhos poéticos: pesquisa cartográfica – o que os mapas e as fronteiras poderiam contar?

Assumir a impossibilidade de acessar uma versão única sobre o relato de um lugar; a impossibilidade de uma imagem objetiva de um lugar e suas complexidades.

Assumir a poesia como única possibilidade de interpretação da minha experiência e daquele espaço. Uma coleção de nomes de cidades começou como a elaboração de um poema absurdo:

Almas
Alô Brasil
Alvorada
Arraias
Atoleiro
Barrolândia
Boate
Cacete
Cachorra
Campos Lindos
Carrasco Bonito
Caveiras
Chapada de Areia
Chiqueirão
Combinado
Duas Pontas
Enjeitado
Fugido
Galhão
Garimpinho
Ilhinha
Lagoa da Confusão
Mansinha
Mateiros
Moleque
Molhadinha
Molhado
Monte Santo do Tocantins
Motorizada
Mundo Novo
Novo Acordo
Novo Jardim
Novo Plano
Novo Repartimento
Pai Eterno
Palestina do Pará
Passa-bem
Pau D'Arco
Peixe
Queima
Querência
Recursolândia
Redenção
Repartimento
Roda Velha
Sustinho
Talismã
Vão das Almas
Vila Nova dos Martírios
Vista

522

PREGUIÇOSA

por Mateus Mesquita

Finada estava Teresina nos dias que circundaram o feriado dos mortos, mostrando que a data serve mesmo é para o conforto dos vivos, já que os que se foram parecem se importar pouco com o calendário. Caído na quarta-feira, o feriado ofereceu a oportunidade de enforcar o início da semana, unindo-se a outras datas comemorativas que homenageiam outra figura em vias de extinção: o funcionário público. Decretou-se feriado na segunda e na terça-feira, ou melhor, ponto facultativo, para que os funcionários terceirizados não se confundam, acreditando que possuem os mesmos direitos do governador em seu palácio na avenida – a menor do mundo, diga-se de passagem, mas, ainda assim, uma avenida.

Calor de matar. Nesses primeiros dias, presente mesmo só o Sol, com inicial maiúscula para mostrar sua onipotência aos poucos seres vivos que insistiam em caminhar pela aridez das ruas. A cada esquina da cidade plana, um horizonte infinito onde não se vê o fim das ruas com suas escassas árvores, contradizendo o poeta maranhense que, em visita à cidade, mostrou-lhe admiração com o título de "Cidade Verde". Coelho Neto já não está entre nós para ver que o verde desbotou e se tornou cinza, não por culpa do Sol, mas sim por nossa fúria progressista.

Cidade planejada como outras cinco capitais brasileiras, Teresina padece dos mesmos males que suas companheiras. Os planos originais nasceram ou se tornaram excludentes, empurrando as camadas mais pobres da população para os limites urbanos: mato, morros, alagados, satélites. Movimento contínuo de expulsão em que lugares antes distantes e indesejados tornam-se alvo de ímpetos expansionistas e especulatórios.

Uma profusão de novos empreendimentos imobiliários coexistem com outros tantos imóveis vazios e abandonados. A especulação imobiliária, parte da lógica que compreende a produção e o consumo constantes como motores da economia nos ajudam a desconfiar da transformação do centro de Teresina. Casas que outrora serviam a moradias tiveram suas fachadas grotescamente maquiadas por uma insípida estética comercial. Em algum momento, parecem ter vendido a ideia de que o centro era um lugar ruim para morar e que as pessoas poderiam obter mais lucro vendendo ou alugando suas casas para lojas, consultórios, escolas privadas e outros negócios.

Deram a essa Teresina as alcunhas de velha, ultrapassada e insegura, ao mesmo tempo que era construída uma Nova Teresina, do outro lado do rio Poti, com torres de apartamentos, shopping centers e muitas vagas de estacionamento. Uma Teresina plastificada, que poderia ser confundida com qualquer novo bairro classe média de outra grande cidade brasileira. De costas para o rio, a Nova Teresina desaparece, esvaziada de memória e identidade.

Mas chega a quinta-feira e os vivos reaparecem nas ruas adjacentes ao Mercado Central. Chegam para usá-las durante o dia, pra comprar óculos, sapato, pastel, celular, para ir ao banco, ao médico, à escola. E novamente abandoná-las ao cair da tarde, saindo de carro, ônibus, bicicleta, van ou no trem de linha solitária. Repetem o ato de seu fundador, o Conselheiro Saraiva, que deu no pé um ano após ter fundado a cidade, transferindo a capital da então província para a fronteira com o Maranhão. Demoraria mais um pouco se tivesse recostado em uma preguiçosa, adaptação mais confortável da cadeira jabuti.

08

TELA-TERRITÓRIO

RESIDÊNCIA INTERNACIONAL: AMERICAN ARTS INCUBATOR

(2020)

SANTIAGO X

Santiago X é um artista indígena, futurista e multidisciplinar, especialista em terra, arquitetura e novas mídias. É mestre em Artes e Tecnologia pela School of the Art Institute de Chicago; mestre em Arquitetura pela University of Southern California; e bacharel em Design Ambiental pela University of Colorado.

TELA-TERRITÓRIO

TERRA AUMENTADA: FUTUROS INCORPORADOS

por Artur Souza e Francisca Caporali

Em março de 2020, uma semana antes do primeiro período de isolamento como resposta ao avanço da pandemia de Covid-19, o JA.CA, em colaboração com a ZERO1, a filial da Embaixada dos EUA em Belo Horizonte e o Departamento de Assuntos Educacionais e Culturais dos Estados Unidos, trazia para a capital mineira o multiartista estadunidense Santiago X.

Santiago X é um artista indígena, futurista e multidisciplinar, e a possibilidade de colocá-lo diante de pesquisadoras e pesquisadores brasileiros visivelmente ampliou o arquivo em que o artista guardava suas definições de desigualdades, a partir de trocas de experiências entre todos os envolvidos.

Partindo do tema "Terra aumentada: futuros incorporados", um grupo de estudantes, artistas, jornalistas, arquitetos e pesquisadores participou de duas oficinas propostas por Santiago, buscando integrar arte e tecnologia em discussões sobre desigualdades sociais e formas de mitigá-las.

Selecionados a partir de uma convocatória pública, os participantes compunham um grupo diverso e plural, com experiências e formações complementares. Nos dois dias da oficina, realizada em 14 e 15 de março de 2020, percursos e histórias pessoais foram compartilhados em exercícios que propunham a familiarização de equipamentos tecnológicos, metodologias criativas e construções de narrativas e poéticas que partiam de um desafio político-social local.

Santiago X conduziu a vivência pedagógica acompanhado pelo artista Sandro Miccolli, que ocupava uma posição, inicialmente, prevista para um intérprete. Partindo de experiências anteriores, o JA.CA optou por convocar um colaborador: portanto, o artista e desenvolvedor foi chamado para, além de ajudar com as questões das línguas, contribuir com questões técnicas e conceituais, dadas a relevância da sua pesquisa com arte e tecnologia e a experiência prévia com ensino de ferramentas tecnológicas.

A proposta de Santiago X era, a partir de questões (ou objetos) individuais, trabalhar a noção de sagrado dentro de uma perspectiva coletiva. "São as nossas percepções e experiências que trazem os objetos para dentro das artes", defende o artista. Para isso, práticas com realidade aumentada foram introduzidas logo nos primeiros dois encontros.

Na segunda-feira, dia 16 de março de 2020, o Centro Cultural Banco do Brasil, instituição que acolhia o projeto em uma sala multiuso, anunciou seu fechamento. Em seguida, no dia 18, o então prefeito de Belo Horizonte, Alexandre Kalil, determinou a adoção da política de isolamento social na cidade, fechando todas as instituições escolares, culturais, assim como todo o comércio. Nesse mesmo dia, a classificação da pandemia no Brasil mudou de laranja para vermelha e o consulado americano se viu forçado a retornar o artista convidado para Chicago.

Foi somente em meados de abril, que o JA.CA e Santiago X conseguiram organizar uma proposta adequada ao novo modelo de trabalho a distância, que mantivesse o acesso às ferramentas tecnológicas compartilhadas nos encontros presenciais. A própria classificação e a tipologia dos encontros também representaram um ajuste ao momento, já que os encontros, até então, implicavam a presença dos envolvidos.

Decidimos dividir a turma em quatro grupos e foram estabelecidos alguns momentos de encontro coletivo remoto, utilizando a ferramenta Zoom, assim como orientações e tutoria para cada grupo específico, usando a ferramenta do Google Classroom. A proposição era a de que cada coletivo pudesse elaborar um portal virtual em uma plataforma 3D on-line (Mozilla Hubs), possibilitando o desenvolvimento de um projeto que abordasse desafios sociais e ambientais relevantes, além de incorporar uma nova camada reflexiva sobre os novos caminhos de uma sociedade em distanciamento social.

Para viabilizar que, desde as suas casas, os participantes pudessem explorar os aparatos apresentados por Santiago X, decidimos montar quatro kits distintos que continham câmeras 360 graus, celulares com

boa captura de vídeo, microfones, tripés, kits de iluminação e scanner 3D. A cada dois dias, esses kits eram enviados a diferentes integrantes dos grupos de participantes, percorrendo a cidade em uma elaborada logística montada com uma equipe de entregadores – que tanto trabalhavam naquele momento de enclausuramento.

Todos os participantes que, no momento, residiam em Belo Horizonte, receberam ao menos um kit em suas residências – algumas pessoas, entretanto, haviam se deslocado à casa de familiares no interior do estado.

Dentro do contexto de distanciamento, os grupos se coordenaram e se apropriaram de todos os desafios envolvidos na produção do projeto, porém, as vivências daquele momento amplificaram muitas das questões conceituais discutidas até então, nos encontros presenciais e virtuais: o mundo parecia nos propor um *reset*, e por um tempo a impressão geral era de que todas as dinâmicas sociais, políticas e econômicas seriam permanentemente alteradas dali em diante.

No dia 22 de maio, realizamos uma conversa pública com todos os envolvidos no projeto, ao longo da qual os portais criados por cada grupo foram apresentados e o público podia interagir, como um avatar, no ambiente 3D e em canais do Zoom. Criados em uma plataforma 3D on-line, os portais virtuais possibilitaram que as histórias fossem contadas ao público já com essa nova camada reflexiva, trazendo diferentes caminhos de discussão sobre para onde estaríamos caminhando como sociedade.

08

TELA-TERRITÓRIO

FUNDO COLABORATIVO

(2021)

Em um momento de profunda crise no Brasil, alguns dos mais atuantes espaços independentes de arte do país se reuniram para conceber o Fundo Colaborativo para Artistas e Criadores. Desenvolvido a partir do FunColab, iniciativa do Solar dos Abacaxis (Rio de Janeiro) lançada em 2020, o Fundo Colaborativo reúne, além do espaço carioca, a Casa do Povo (São Paulo), o Chão SLZ (São Luís), a Galeria Maumau (Recife), o JA.CA (Belo Horizonte) e o Pivô (São Paulo).

Trata-se, portanto, de um projeto que surge a partir do encontro de seis organizações culturais autônomas que, juntas, trabalham, lutam, resistem e, sobretudo, acreditam na força e na potência de processos colaborativos. Nosso objetivo foi criar redes de apoio mútuo e promover suas continuidades como forma de preservar as vidas de quem constrói a cultura que compartilhamos. A distribuição de renda e o apoio a projetos coletivos os incentivou a continuar atuando em seus territórios com a segurança de que não estão sós e de que suas atividades são valorizadas.

Em todas as ações do Fundo Colaborativo, as iniciativas foram indicadas considerando um alcance amplo do território nacional, com foco nas regiões Nordeste, Norte e Sudeste. O perfil de Instagram do @fundocolaborativo divulgou o perfil de artistas e coletivos participantes, *posts* introduzindo seus territórios de atuação, compartilhando suas práticas de semeadura e vídeos sobre suas ações.

BROTAR

O Fundo Colaborativo teve como primeira iniciativa uma ação intitulada Brotar, com o objetivo de captar doações e distribuí-las para artistas e profissionais das artes de todo o país. Nessa ação, cada participante, após receber um fomento no valor de R$ 800,00, foi convidado a compartilhar suas práticas e pesquisas por meio das redes sociais do Fundo Colaborativo e, na sequência, indicar um próximo profissional para também receber recursos. Os primeiros nomes anunciados foram a artista cearense Linga Acácio e o maranhense Layo Bulhão.

SEMEAR

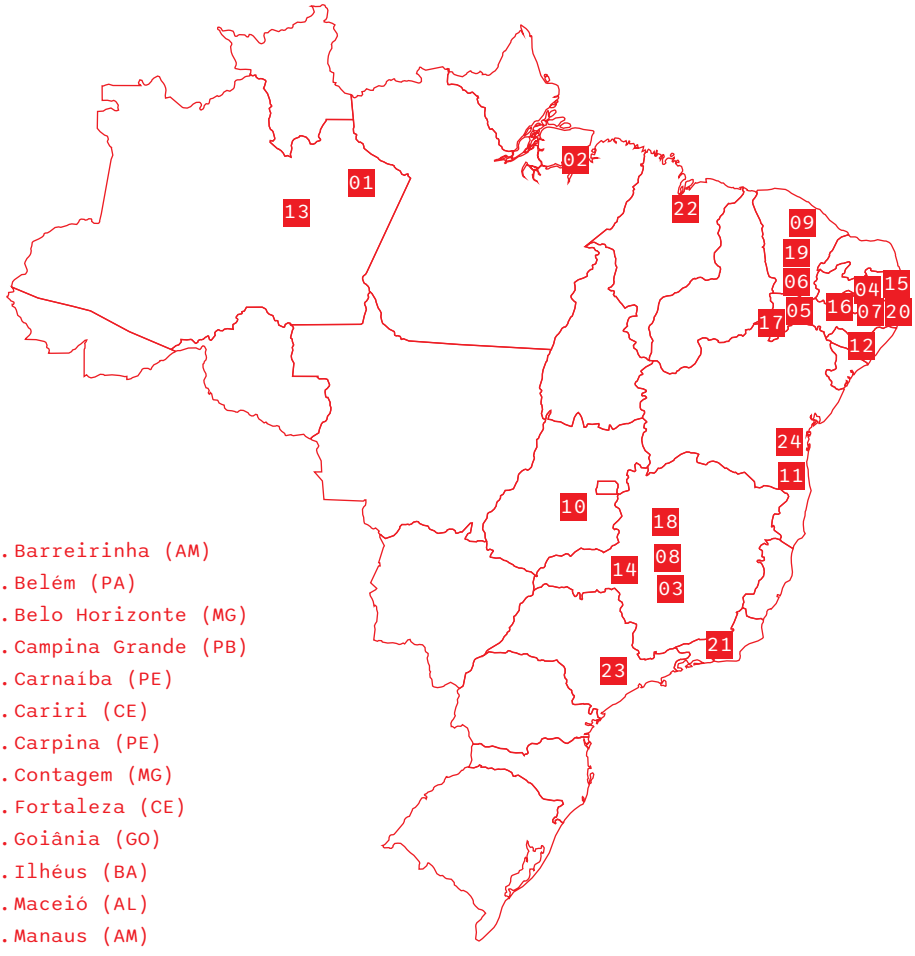
Semear foi a segunda ação coletiva do Fundo Colaborativo para artistas e criadores, convidado seis coletivos de práticas híbridas que realizassem ações sociais, comunitárias, transformadoras e artísticas a tomarem parte em uma rede de apoio e suporte a essas práticas de arte e ativismo. Nesse caso, a escolha por premiar coletivos vem do desejo de reforçar comunidades, desindividualizar processos e honrar os fazeres a muitas mãos, ampliando a concepção de solidariedade, afeto e trocas, gerando possíveis parcerias e colaborações futuras entre as próprias coletividades e os espaços autônomos que compõem o fundo colaborativo.

A ideia era alcançar projetos que pensassem a cultura a partir de práticas transformadoras, semeando espaços urbanos e rurais que tivessem em sua fundação características identitárias, de luta pela terra e por espaços de criação. Alguns exemplos seriam associações culturais em aldeias indígenas, comunidades quilombolas, grupos de manifestações culturais, coletivos de arte que apoiem suas comunidades, práticas da terra, entre outros.

Cada coletivo recebeu um valor de R$ 5.000,00 e indicou um segundo coletivo para compor dois ciclos de ação direta. Os seis coletivos indicados inicialmente foram Agentes Agroflorestais Quilombolas - AAQ (MA), Casa Chama (SP), Coletivo Carni (PE), Casa Tina Martins (MG), Grupo Mexa (SP) e Hutukara Associação Yanomami - HAY (RO).

08

LOCALIDADE ONDE VIEM OS ARTISTAS E COLETIVOS
CONTEMPLADOS PELO FUNDO COLABORATIVO



01. Barreirinha (AM)
02. Belém (PA)
03. Belo Horizonte (MG)
04. Campina Grande (PB)
05. Carnaíba (PE)
06. Cariri (CE)
07. Carpina (PE)
08. Contagem (MG)
09. Fortaleza (CE)
10. Goiânia (GO)
11. Ilhéus (BA)
12. Maceió (AL)
13. Manaus (AM)
14. Medeiros (MG)
15. João Pessoa (PB)
16. Pesqueira (PE)
17. Petrolina (PE)
18. Pirapora (MG)
19. Quixadá (CE)
20. Recife (PE)
21. Rio de Janeiro (RJ)
22. São Luís (MA)
23. São Paulo (SP)
24. Serra Grande (BA)

RESIDÊNCIA HÍBRIDA: A BOCA VOA

(2021)

A residência artística "A Boca Voa: Laboratório de práticas artísticas colaborativas" foi um projeto realizado pelo coletivo #Joyces, com recursos da Lei Aldir Blanc em parceria com o JA.CA – Centro de Arte e Tecnologia.

Entre os meses de fevereiro e março de 2021, as #Joyces habitaram a sede do JA.CA, situada no bairro Jardim Canadá, em Nova Lima, na Região Metropolitana de Belo Horizonte (MG). O Laboratório foi pensado como um disparador de pesquisas e experimentações colaborativas, direcionadas à comunidade local e também à continuidade das produções do coletivo.

O grande desafio da residência foi o coletivo pensar suas ações, que geralmente são centradas em interações com o público, num contexto de distanciamento social ocasionado pela pandemia de Covid-19. Nesse sentido foram pensadas ações on-line e ações híbridas, que promoveram tanto a entrega de materiais para jovens quanto atividades ao ar livre.

Com a colaboração de Vânica Cuenca, gestora educacional do Centro de Atividades Culturais do Jardim Canadá, foi possível mapear e incluir nas ações jovens da região que contavam com poucas opções de atividades educacionais e culturais presenciais.

Naquele contexto, foram realizadas uma série de *lives* transmitidas a partir da sede do JA.CA, além da distribuição de "produtos #Joyces" desenvolvidos durante a residência e entregues de porta em porta para pessoas interessadas em Belo Horizonte.

#JOYCES

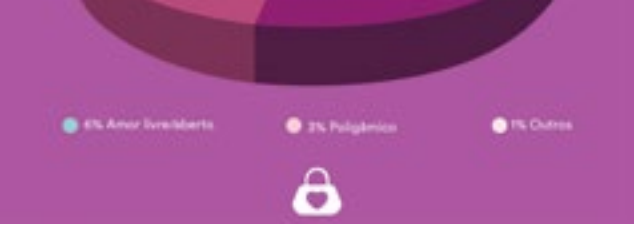
#Joyces é um coletivo que desenha ações colaborativas em diálogo com os contextos em que cada projeto acontece. Criado em 2017, atua em diversas cidades do Brasil nas interseções entre arte, intervenção pública e design. Nos últimos anos destacam-se as atividades desenvolvidas nas residências *A Boca Voa: Laboratório de Práticas Artísticas Colaborativas*, parceria com o JA.CA - Centro de Arte e Tecnologia e com apoio Lei Aldir Blanc/LAB-MG, *Traga sua vasilha: Sons Ambulantes* no Centro Cultural da Vale CCVM (São Luís/MA), ambos em 2021, a exposição *RAIO A RAIO, Solar dos Abacaxis* no MAM (Rio de Janeiro/RJ) e a performance *Toada-Retomada* apresentada na VERBO (São Luís/MA), ambas em 2022.

NO FUTURO
A BOCA VOA
ATÉ A SUA

FAZ O TEU BENEFÍCIO

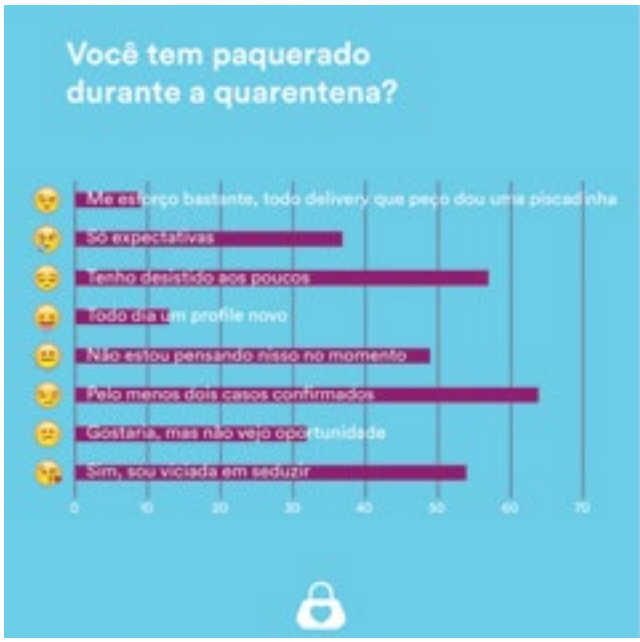
ESSA BARRA QUE
É GOSTAR DE VOCÊ
uma conversa com JUHLIA SANTOS

BAPHO
Juhlia Santos


6% Amor livre/aberto
3% Polígamos
1% Outros

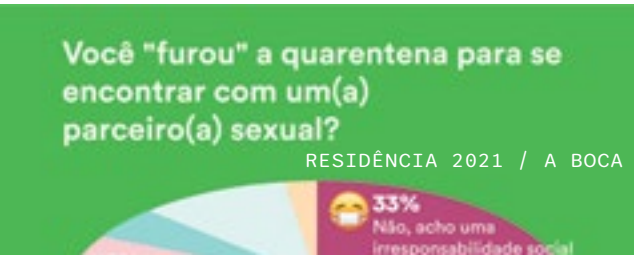
apaixonado antes

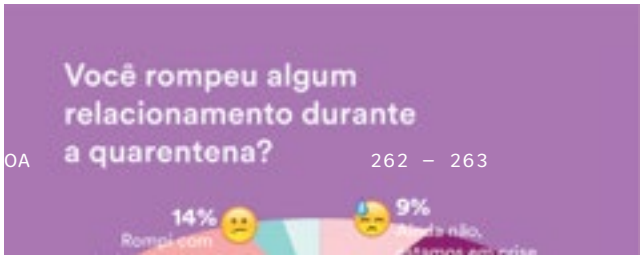
Quantos casos confirmados?
64
Pelo menos dois casos confirmados
54
Sim, sou viciada em seduzir
35%
Lutando contra mim mesma(o) (ansiedade batendo forte)
22%
Louca apaixonada por mim mesma(o) (cuidando da minha beleza interior e exterior)
3%
Sim, a foi por uma pessoa que nem valia a pena
242
RESPOSTAS
9
Me esforço bastante, todo delivery que peço dou uma piscadinha
18%
Recatada do lar (se tornou um(a) dono(a) de casa)


Você tem paquerado durante a quarentena?
Me esforço bastante, todo delivery que peço dou uma piscadinha
Só expectativas
Tenho desistido aos poucos
Todo dia um profile novo
Não estou pensando nisso no momento
Pelo menos dois casos confirmados
Gostaria, mas não vejo oportunidade
Sim, sou viciada em seduzir
0
10
20
30
40
50
60
70

Você comprou acessórios específicos para masturbação durante o período de quarentena?
7%
Utilizo objetos improvisados
21%
Não comprei, já tinha
26%
Não, mas pretendo comprar
39%
Não utilizo
6% Vibradores
2% Dildo

Como você considera seu comportamento durante o período de isolamento social?
18%
Recatada do lar (se tornou um(a) dono(a) de casa)
35%
Lutando contra mim mesma(o) (ansiedade batendo forte)
22%
Louca apaixonada por mim mesma(o) (cuidando da minha beleza interior e exterior)
7% Barbie Botânica (inicia uma horta para sobreviver)
8% Praticamente uma infectologista (seguindo a risca as orientações da OMS)
4% Grupo de risco (hipocondríaco(a) com fortes dores no peito)


Você "furou" a quarentena para se encontrar com um(a) parceiro(a) sexual?
33%
Não, acho uma irresponsabilidade social


Você rompeu algum relacionamento durante a quarentena?
14%
Rompi com
9%

MEDIAÇÃO DE PROCESSOS ARTÍSTICOS A DISTÂNCIA

(2020)

Criado pelo BDMG Cultural em 2020, em meio à pandemia de Covid-19, o Lab Cultural é um programa de valorização e incentivo à pesquisa e ao desenvolvimento de processos artísticos e culturais em Minas Gerais.

Ainda em 2020, a equipe do JA.CA participou da seleção e apoiou a produção do projeto para a criação de uma metodologia de trabalho e orientação coletiva dos bolsistas. Junto aos tutores do projeto, integrou também os processos de mediação e acompanhou o desenvolvimento das pesquisas artísticas, além de viabilizar a atualização de conteúdos na plataforma digital do programa. Em 2021, o JA.CA seguiu a parceria com o BDMG Cultural, compondo o corpo técnico de seleção, produção e orientação do Lab Cultural.

→

Seleção de trechos de texto editado pelo JA.CA com a ajuda de Arthur Moura Campos, a partir de conversas presenciais no BDMG Cultural em novembro de 2021 para pensar sobre como publicar a experiência vivida no LAB Cultural. Para ler na íntegra, acesse jaca.center.

UMA REFLEXÃO SOBRE ARTE, A PARTIR DE UM OLHAR AFRODIASPÓRICO

por Aline Motta, Dione Carlos, Gil Amâncio e Ricardo Aleixo

Ter um registro de uma reflexão sobre a produção de arte, a partir de um olhar da diáspora, foi algo que marcou essa residência. Só o registro dessa experiência e de suas reflexões já é algo que vai configurar um passo importante. Temos, porém, um desafio maior que é buscar uma escrita polifônica que possa dar conta dessa cosmopolipercepção do mundo, dos povos africanos e indígenas.

Nós somos um povo 'poli' e isso demanda pensar outras formas de registrar nossa maneira 'poli' de habitar o mundo. Queremos ir além de uma escrita que se orienta pela cosmovisão dos povos europeus e que expressa uma visão 'mono' de mundo.

Ainda que durante a residência tenhamos mantido uma convivência mediada pelas telas dos celulares e dos computadores, o nosso corpo, a nossa sonoridade, tudo isso estava o tempo inteiro recorrente na nossa fala, na nossa performance diante das telas.

As nossas percepções, ao avaliarmos os trabalhos, traziam essas outras dimensões que estavam ali presentes. Partilhávamos com os residentes experiências que apontavam outras formas de escrever e apresentar os trabalhos de modo que as sonoridades, as imagens, a corporalidade não fossem apenas suporte ou decoração; mas, sim, formas de expressão que possibilitavam aos residentes expressar outras dimensões que ficavam ocultas quando só se utilizava um tipo de linguagem artística.

A naturalização da presença

Existe uma reversão importante de expectativas que temos vivenciado cotidianamente com os artistas. Falamos de possibilidades que se abrem para fora de campos mapeados e saturados, e que são provocadores de dor e adoecimento. Dizemos isso para olhar os ângulos positivos dessa entrada na esfera da naturalização que estamos vivendo, e que, de fato, é uma conquista inquestionável.

Temos uma dor que é trans-histórica, temos um passado que nos

cobra respostas. Mas, hoje, não estamos aqui para pedir nada; pelo contrário, estamos aqui para oferecer – para oferecer nossos nomes individuais; para nos oferecermos como grupo atuante, diverso e pensante; e para contar as histórias de quem nos formou.

O desejo, portanto, desses dias de encontro foi o de resgatar e aprofundar as reflexões que surgiram nas conversas virtuais entre nós, tutores, e os bolsistas.

Uma das grandes dificuldades dos projetos, nos quais o foco são os processos, é dar visibilidade a esse ambiente de construção de conhecimento a partir de uma polipercepção, do visível e do invisível, que emerge do convívio, das trocas de olhares e da respiração coletiva.

A residência foi um exercício que poderíamos chamar de metarreflexão, porque nós fomos, aos poucos, aprendendo a pensar o pensamento.

O que é pensar em voz alta? O que é pensar em roda?

Embora não fosse uma roda como figura geométrica construída por corpos presenciais, sentíamos que havia uma circularidade que nos envolvia, nos conectava e que foi possível criar.

Foi um processo muito comovente, porque lidamos o tempo todo com a memória como repertório, ao trazer para a roda os trabalhos que fizemos durante nossas trajetórias.

Professores/artistas e trabalho coletivo de tutoria

Uma coisa que funcionou muito para nós, tutores, em alguns momentos de tensão foi nos valermos da raríssima oportunidade de escutarmos uns aos outros. Nós estávamos ali para aprender também. Isso requalificou sempre a nossa disposição emocional durante a residência e consolidou uma forma de pensar e praticar a formação diferentemente dos processos escolares.

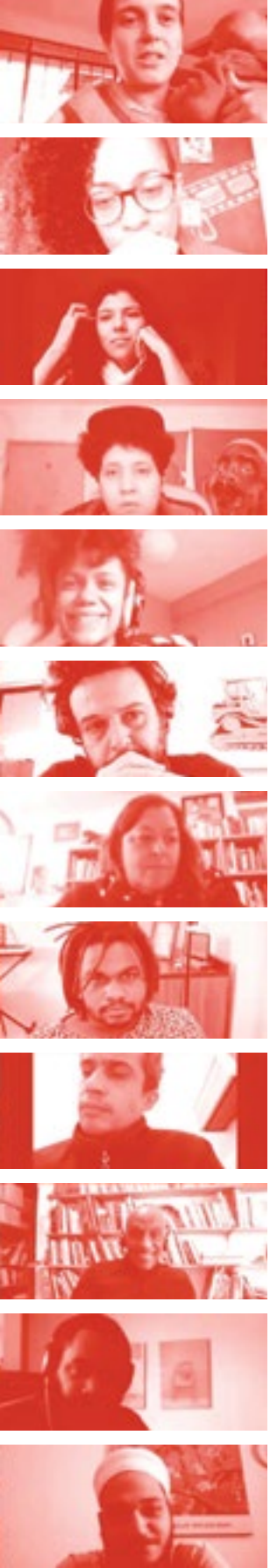
Por isso gostamos de dar aula em roda: há uma equalização das forças do olhar, da escuta e da fala que é também a base da formação nos terreiros. Sempre preferimos que as aulas sejam em roda, pois entendemos que todos têm algo para ensinar.

Somos professores juntos numa roda, um alimentando o outro, ali, no percurso da formação! É o que o Leminski chamava de "propriedade coletiva dos bens de invenção."

[...]

Nêgo Bispo fala assim: "Por que os africanos e os indígenas conseguiram conversar? Por causa da cosmologia." Eram povos totalmente diferentes, línguas totalmente diferentes; mas a cosmologia era muito parecida nessa relação com a natureza.[1]

Toda essa experiência nos mostrou a importância de rompermos com essa monocultura dos processos formativos das escolas. Esperamos



que o que experimentamos no campo da arte e da educação nessa residência possa alimentar as(os) professoras(res), os grupos de jovens e pessoas de outras línguas. Nossa preocupação não era com a transmissão de um conhecimento artístico definido, mas era como despertar nas pessoas suas forças criativas. Quisemos que o compartilhamento dos projetos provocasse conectividades que ampliassem os horizontes dos projetos pessoais.

Ao longo do processo, fomos percebendo que para ativar essas forças, às vezes, bastava uma conversa, noutras, a pessoa era tocada pela visualidade, pela sonoridade, ou tudo isso junto e misturado! Como dizia Riobaldo Tatarana em Grande Sertão Veredas, de Guimarães Rosa: "O real não está no início nem no fim, ele se dispõe pra gente é no meio da travessia. É no calor da experiência que a gente percebe, sente e cria uma conexão com o material do outro".

[...]

Pedagoginga: dar a volta ao mundo

Se existe uma coisa que nos atormenta como educadores é a falta de resposta. Vivemos essa tensão na sala de aula quando operamos na lógica das relações hierárquicas. Toda vez que um aluno pergunta, você tem que responder ou, então, você não sabe nada, e se você não sabe, você não pode estar ali.

Se tem uma coisa que as culturas da diáspora nos ensinam a pensar é a relação com o outro a partir do jogo. A capoeira, por exemplo, é nossa grande mestra. Ao assistir a uma roda de capoeira, não imaginamos a quantidade de ensinamentos que estão sendo transmitidos durante o jogo.

Durante a residência, tivemos um momento em que, ao olhar para o trabalho de um dos residentes, aconteceu um silêncio. Foi um momento em que nos perguntamos: o que

08

—

[1] *"São pessoas afroconfluentes, pessoas que vêm das cosmologias politeístas, ou seja, que vêm das mesmas cosmologias. Essas são pessoas afroconfluentes. Então povos originários daqui, chamados povos indígenas, quando se juntam a nós, e quando se reeditam, inclusive de forma biológica, um filho de uma pessoa africana e uma pessoa originária é uma pessoa afroconfluente. Não é afro-brasileira, é afroconfluente, porque eles têm uma matriz cosmológica muito próxima, muito parecida." Nego Bispo, em entrevista para Dandara Dorneles.*

é que eu vou falar? Não podemos simplesmente falar: “Não está bom...”, porque assim iríamos desestimular alguém que está sendo generoso de se colocar ali diante de pessoas que não são conhecidas.

O silêncio não podia demorar muito, pois a tensão iria aumentar e dificultar ainda mais o que dizer. Nós quatro tínhamos que, no calor da situação, encontrar uma saída. E foi lindo o momento em que Dione começou a falar com uma voz tranquila, pausada e grave. Foi o tempo necessário para que pudéssemos respirar e pensar em como abordar o trabalho de forma crítica, mas positiva.

O incrível nesse processo que vivenciamos foi as coisas se darem no caminho. E como é desafiador viver um processo de formação em que as decisões são tomadas no caminho, a formação vai se dando no percurso. Não é algo que trazemos a priori como regra de comportamento. É sentir o que aquela pessoa, naquele momento, está precisando ouvir. Aí é que está o nosso trabalho.

Esse tempo na capoeira se chama “dar a volta ao mundo”. Esse é um dos grandes ensinamentos da capoeira: não ser reativo.

Quando dois capoeiristas estão jogando, é comum um vazar a defesa do outro. Numa situação normal, aquele que tomou o golpe partiria para dar o troco. Mas na capoeira ele aprende a parar o jogo, “dar a volta ao mundo”, que é uma corrida em volta na roda para, então, seguir o jogo, deixando a resposta para outro momento, outra roda.

Essa parada para nós foi o silêncio, o tempo para nos refazermos e seguir a tutoria.

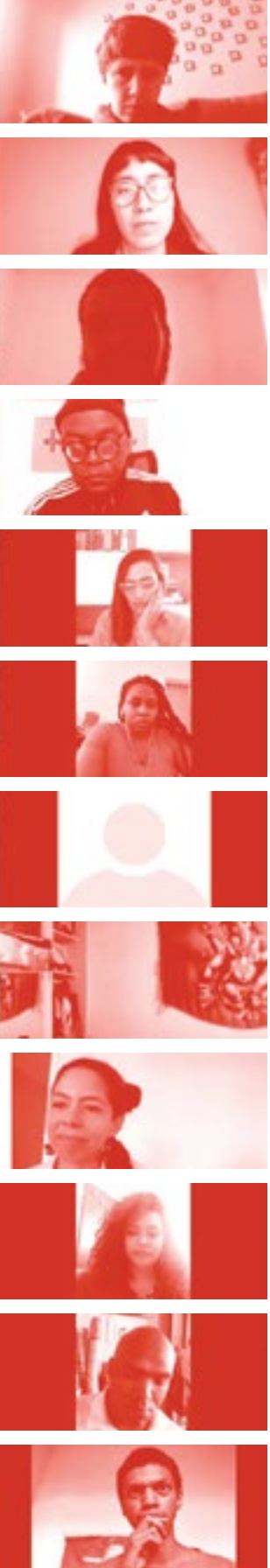
Esses são processos que a arte e a cultura afro-brasileira nos ensinam para que possamos ter calma diante do ataque do outro. Esses ensinamentos não se limitam apenas a momentos de luta, eles são para a vida. Nesses momentos de tensão, a gente traz isso que está na nossa memória. A gente cria uma parada para “dar a volta ao mundo”, a gente tem que entender o que está acontecendo. Esse não é um jogo entre inimigos, mas, sim, entre adversários. E se penso nas relações humanas como um jogo entre adversários, não me interessa matar o outro, mas mostrar a ele os seus pontos fracos para que ele possa melhorar. Dessa forma, uma hora ele vence, outra eu, e assim nós vamos ficando cada vez melhores em nossas performances. Esse foi um procedimento que nós tivemos que elaborar.

E é assim que pensamos, do ponto de vista da diáspora, o papel do educador.

[...]

Tela-território

Propomos também a reflexão sobre a nossa utilização forçosa do meio virtual, e de como mudamos a nós mesmos sem ter mudado esse meio. Como estamos falando de um lugar geo-poética-politicamente muito



definido, que é o lugar da condição de pessoas negras, trazemos aqui um trecho do Muniz Sodré, de uma entrevista que ele deu para o primeiro número da revista *Roda*:

"O território é sempre sagrado. O cyberespaço é espaço não-território, abstrato, virtual. Na comunidade virtual não há corpos concretos; e sim bits, palavras. É diferente. Território é onde há hálito, respiração, iniciação."

Isso explica muito o nosso entusiasmo quando nos vimos presencialmente e pudemos nos abraçar – porque o que nós conseguimos foi transformar a tela em uma prefiguração daquilo que queremos que aconteça de fato. Nós não nos reduzimos aos limites nem às potencialidades do meio. Não se trata de satanizar o meio, mas o território é aqui. Os corpos concretos fundando território a partir da sua conexão de território. Essa sacralidade conseguimos não perder. Lidamos não só com o meio virtual, havia, além de tudo, todo esse cenário da pandemia sob um governo assassino.

Mal comparando, é como tentar pensar o que é pensar, sentir, ver, degustar em um navio negreiro. Ninguém escolheu estar ali, tiveram que lidar com isso, com esse limite. Como é que ultrapassaram?

Vamos pensar também no encarceramento em massa. O que é produzir beleza em termos de pensamento, em termos de sentimentos também, estando encarcerado?

De fato, o que conseguimos de melhor foi requalificar a nossa relação com aquele meio, para preparar essa volta à vida, a mais próxima possível da plenitude – que é o lugar que o Muniz fala da respiração, do hálito.

Por contraponto, podemos pensar a internet como um território também, se não território, um espaço, um lugar. Nesses momentos, habitamos outro lugar. Podemos fazer uma analogia com aquilo que o Fu-Kiau fala do mundo: você tem um mundo aqui, e outro ali, e nós transitamos por esses mundos. A nosso ver, conseguimos fazer isso.

Conseguimos dar um passo além e fazer uma convivência bacana nesse espaço telemático. Esse mundo virtual vai continuar, não vamos voltar para o mundo real sem essa convivência diária com a internet. Ela agora, mais do que nunca, faz parte do nosso habitat também.

Virou um lugar de convivência íntima, porque nós estávamos falando de afeto, de criação de compartilhamento do espaço de trabalho, da sala de aula com a nossa casa. Durante a residência, conseguimos avançar, tirando a internet desse lugar frio, "tecnológico", para um lugar de afeto e convivência.

Colocamos em discussão a palavra "território", talvez

seja necessário inventar uma outra palavra. Porque o território, como Muniz diz, é um espaço sagrado. Mas nós construímos um lugar de passagem, um lugar de convívio. Entendo que talvez não seja "território". A palavra território tem muitas outras camadas: do sagrado, do terreiro, do que é a presença, do que é a terra.

Acredito que a discussão de como a gente vai se referir a esse lugar seja hoje muito interessante, porque é um lugar, é um espaço, e é também um tempo em que vivemos.

[...]

Professor-junto: conclusão

Aqui estruturamos coletivamente um pensamento que se deu a partir dos fluxos abertos e das conversas nas quais cada um complementava o que alguém havia falado. Sonhamos e pensamos juntos, aqui neste texto coletivo, uma colagem em que a autoria se dissolveu e multiplicou, formando um grande texto que aponta para a constituição de um método, a partir do que é um atributo da roda, que é a desmontagem do eu em favor da roda. Como é que uma roda efetivamente se formou?

A pessoa compõe a roda, a roda compõe a pessoa. Mas, para compor a roda, ela primeiro se decompõe, ela primeiro desmonta. "Tá, isso aqui funciona lá com meu grupo, mas aqui não vai funcionar também." Pensamos o quanto houve de momentos de elaboração mais coletiva e livre conceitualmente.

Pensamos muito em quem leria este material, falamos de crianças, jovens, adultos, idosos, estudantes, EJAs, professores, artistas, instituições culturais. Isso é uma coisa que a gente pensou de antemão, mas sempre visando à máxima expansão possível.

Aqui tratamos de conceitos que elaboramos nesse percurso coletivo. Uma coisa fundamental que nos diferencia em nossa formação é que, apesar do momento em que vivemos, nós tentamos manter as singularidades de cada um, mas transformar esse individual em uma coisa coletiva.

Esse foi um salto que conseguimos fazer e que é a primeira coisa que queremos mostrar: tirar a formação desse lugar individual e colocar nesse lugar de experiência coletiva. Isso foi determinante, o que também esteve presente na fala dos alunos, e sempre houve esse espaço da fala deles.

Por mais que nós fôssemos contratados como tutores, buscamos uma relação dialógica. Procuramos sempre não nos colocar em um lugar hierárquico. Estávamos ali com nosso conhecimento, mas também estávamos ali aprendendo.

[...]

09

ARTE E EDUCAÇÃO

(2018-2022)

COLABORAÇÃO, TRABALHO, APRENDIZAGEM, EXPERIMENTAÇÃO: PESQUISA, DIÁLOGO, REFLEXÃO

por Francisca Caporali e Samantha Moreira (muito bem acompanhadas)

Entre o ano de 2018 e o início de 2022, o JA.CA realizou o Programa CCBB Educativo – Arte & Educação nos quatro espaços do Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB), em Belo Horizonte, Brasília, Rio de Janeiro e São Paulo. Em linhas gerais, trata-se de um projeto fomentado por incentivo federal, a partir de um edital do Banco do Brasil, que nos desafiou à gestão e à atuação concomitante em quatro cidades, desenvolvendo junto ao CCBB um novo contexto de trabalho no campo da mediação cultural.

Desde o início, a ideia era dialogar diretamente com todos os segmentos da programação do CCBB (artes visuais, teatro, cinema e música), incluindo ações de fomento à pesquisa, laboratórios e atividades de formação para uma equipe com mais de 100 pessoas, em um processo que se estendeu por quatro anos.

A ampliação do pensamento e das estratégias sobre mediação na instituição, assim como a proposição de outros formatos para ações educativas e de comunicação fizeram com que o Programa CCBB Educativo – Arte & Educação abrangesse diferentes públicos, trazendo um processo de formação continuada e em longo prazo, modificando a experiência entre as equipes locais.

No decorrer de quatro anos, investimos na partilha de conhecimentos e vivências em exposições itinerantes, nos dedicamos a um projeto de comunicação unificado e atuante, elaboramos uma série de dispositivos, jogos e publicações com ativações relacionadas à programação, assim como objetos relacionais e espaços de convivência projetados a partir de práticas de acessibilidade.

Por meio de múltiplas estratégias, alcançamos um programa público desenvolvido juntamente ao cotidiano das visitas educativas, a partir de um contato aproximado entre diferentes agentes nas quatro sedes do CCBB. Praticamos, por fim, o entendimento dos públicos como fazedores de cultura, estimulando-os, como sujeitos ativos, à construção de narrativas a respeito da arte e da vida, e tornando o programa em um lugar de produção compartilhada de conhecimento.

Com a interrupção de suas atividades presenciais, entre 2020 e 2021,

o Programa CCBB Educativo – Arte & Educação ganhou abrangência nacional a partir de uma ampla programação digital aberta à participação de pessoas de qualquer lugar do país – e do mundo.

No ano de 2022, já num movimento de finalização do projeto, tivemos a oportunidade de registar reflexões de várias pessoas que haviam passado pelo programa, afetando suas dinâmicas e sendo afetadas pelas experimentações propostas ao longo do tempo. Evocamos aqui, a partir de uma emaranhada construção e edição, essa pluralidade de vozes, no desejo de que elas possam seguir ecoando e proporcionando novas conversas.

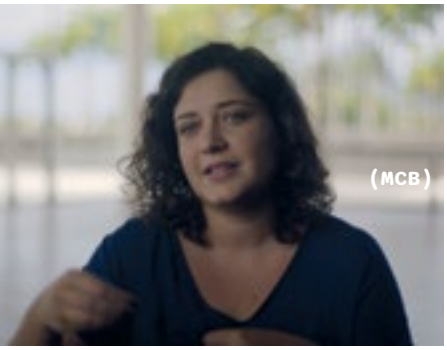
FRANCISCA CAPORALI (FC) Tentamos propor um programa que partisse das nossas experiências no bairro Jardim Canadá, onde está localizada a sede do JA.CA, entendendo que cada CCBB é uma localidade específica, uma cidade que tem reverberações da cultura brasileira de formas diferentes. Nós nos propusemos, então, a atuar como esse lugar de irradiação, entendendo as práticas e tentando costurar várias parcerias e colaborações entre formas da cultura, da arte e da educação nessas cidades.

SAMANTHA MOREIRA (SM) O programa passa a ser, inicialmente, um laboratório para o JA.CA de como expandirmos essa atuação, como estarmos à frente de um projeto tão grande sem perder um lugar experimental, que é a nossa maior potência – sem perder a ternura, sem deixar de ter um lugar aproximado, cuidadoso, e sem engessar. É muito fácil estar dentro de uma instituição, entender processos que dão certo e ficar naqueles processos. Então, acho que fez diferença a nossa prática com espaços autônomos, de modo que também o programa pudesse ser desenhado junto, como um programa político-pedagógico com camadas de artistas, educadores, curadores, designers, arquitetos, escritores, produtores, recursos humanos, administradores etc.

(FC) Através dessa rede, desde o começo do projeto montamos uma equipe muito potente, com pessoas que já haviam colaborado conosco ou que admirávamos. Trouxemos essas pessoas para estarem juntas, sobretudo através das coordenações locais, que eram a conexão entre a coordenação nacional e os educadores.

GLEICE KELLY HEITOR (GKH) Acredito que o que nós levamos em conta para o desenvolvimento desse projeto tenha sido, em primeiro lugar, a nossa diversidade. Nós éramos um coletivo de profissionais que já atuavam com arte e com educação, e todos nós tínhamos ali, como ponto em comum, o fato de sermos profissionais mais ligados à arte – e principalmente à arte contemporânea.

(FC) Pensamos um programa que se conectasse com vários públicos, não só o público usual de um educativo. Quisemos compor com os artistas das cidades, os produtores, os estudantes universitários... O desejo, desde o início, foi darmos conta de acolher mais e mais gente, de mostrar que os espaços são públicos e são de todas as pessoas que entram ali, de acolher e fazer com que as pessoas voltassem. O nosso primeiro público era a



própria equipe: existia uma rotina de formação que entendíamos ser nossa responsabilidade, uma vez que acolhíamos muitos estagiários que atuavam como mediadores, mas também estavam aprendendo e se deparando com novas ferramentas.

MARIA CLARA BOING (MCB) Quando pensamos em formação, o que é uma formação continuada? É uma formação que se dá no cotidiano, com os agentes envolvidos, ou é uma formação que a gente traz uma pauta pra ela?

VALQUÍRIA PRATES (VP) Tivemos o desafio de implementar métodos e procedimentos de trabalho em que todo mundo pudesse se ver ali, naquele trabalho. Implementar um projeto político-pedagógico que trazia como cerne os grupos de pesquisa e atuação, os quais, ali, naquelas trocas, pesquisas, experimentações entre os educadores, iam mais a fundo e surgiam as ideias do que implementar na prática. O desafio era conciliar a pesquisa junto ao trabalho, que também era muito exigente: estar cotidianamente desenvolvendo o trabalho de mediação e, para que isso acontecesse de forma qualificada, era importante essa formação.

YANA TAMAYO (YT) Dentro do fluxo de trabalho, tínhamos uma organização extrema dos grupos de trabalho, intercalados com as ações, com as visitas mediadas, para que isso fosse um trabalho fundamental, para que não perdêssemos o lastro das pesquisas. Havia sempre essa consciência metodológica para que pudéssemos ir registrando, aplicando e replicando isso.

POMPEA TAVARES (PT) O processo de formação continuada estabelecido pelo JA.CA foi fundamental para que pudéssemos construir, ao longo do tempo, uma unidade de pensamento que alcançasse uma diversidade cultural, não só desses sujeitos e corpos que faziam parte, mas também de como nos relacionávamos com outros corpos, outros modos de ser, outros modos de pensar o mundo. Ter a oportunidade de continuidade, de reunir equipes, capacitá-las, de provocar encontros com outros sujeitos, com formadores foi fundamental. Até porque o centro cultural, na sua natureza diversa de temas, a

cada exposição exige dessa equipe novos conhecimentos, novas informações para serem multiplicadas – e também novas estratégias. Então, era uma equipe que constantemente se organizava para elaborar novas perguntas: boas perguntas que nos levassem a outros lugares.

(VP) Estamos falando de trabalho, mas também falando de admiração pela pesquisa um do outro, de gostar de estar junto, de se estranhar de vez em quando...

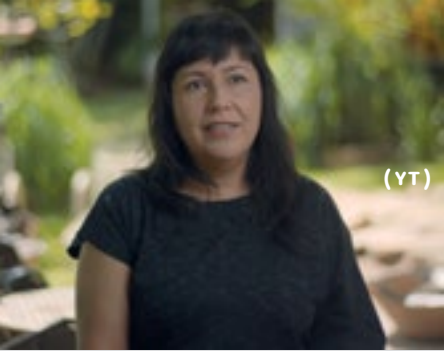
MATEUS MESQUITA (MM) Nosso programa era um programa muito amplo, com muitas frentes de atuação: desde uma ação muito comum nos programas educativos, que são as visitas mediadas, até outras ações, tentando envolver outros públicos para além das visitas às exposições que estavam ali em cartaz. Havia ações formativas ao público, lúdicas, atividades para famílias e suas crianças, ações específicas para públicos direcionados, que queriam formação no universo das artes: ações que discutiam crítica, que discutiam produção cultural, que traziam um pouco do que está atrás da cena para o público participar – e também algumas ações que eram quase pequenos espetáculos ali dentro da programação do CCBB. Com isso, conseguimos trazer muitos personagens, considerando a cena local de cada cidade, que até então não faziam parte da realidade do centro cultural.

PABLO LAFUENTE (PL) Essa necessidade de entender que a mediação acontece com propostas que podem ser clássicas – mediação com discurso, oficinas com crianças e adultos – ou com uma proposta de apresentação cultural, isso é muito bonito, e acho que expande a possibilidade de se compreender o que é a formação, a educação. E complica também: complica também saber quais saberes, quais práticas, quais pessoas têm autorização para serem agentes culturais dentro de uma instituição oficial. Trabalhamos em instituições que certificam o que é cultura legítima ou não, e, para mim, parte importante do nosso trabalho é questionar as exclusões.

(YT) Desde o princípio, entendemos que não iríamos ofertar essa programação sozinhos: um diálogo com tantos públicos diferentes, tantos saberes diferentes... Quando convocamos esses outros saberes para dentro de um programa político-pedagógico, era imprescindível a compreensão de que nós não podíamos abarcar esses outros, eles tinham que estar junto conosco, como convidados, para partilhar e compor isso.

(GKH) A cultura é um elemento muito importante de agenciamento de processos de justiça social. Eu acredito que, na nossa gestão, nós ousamos, nós criamos, ousamos experimentar como nós poderíamos partilhar os recursos a que nós tínhamos acesso com grupos, movimentos e artistas que não acessam tão facilmente esses recursos. E, quando falo de recursos, eu estou falando de dinheiro, a medida em que o projeto gera renda quando chama um artista para fazer parte da programação.

(MM) Nunca ficamos contidos na nossa sede, sempre tivemos o bairro do Jardim Canadá como nosso trabalho, nosso laboratório de fazer coisas, e no CCBB entendemos que era assim também. Não ficamos restritos



às galerias e às salas expositivas, e, sim, exploramos todos os edifícios e os seus entornos: no caso de Belo Horizonte, muitas ações aconteceram no pátio, na Praça da Liberdade e houve ações que descambaram até a Praça Sete.

JOÃO PAULO ANDRADE (JPA) Tentamos encontrar nas ruas da cidade temas sobre os quais conversávamos dentro do museu, e pudemos dizer, por exemplo, que a construção de um museu e a construção de uma cidade têm coisas muito parecidas. Além disso, pouco a pouco, entendemos que as formas como conseguimos nos infiltrar e criar possibilidades de conversa, seja no centro cultural ou nas ruas da cidade, também têm coisas muito parecidas.

JULYA PRIMO (JP) No caso do CCBB DF, não ficávamos só nessa parte central, onde tinha o pilotis, a sala do educativo... Íamos também para a natureza, justamente para conseguir inserir o patrimônio natural nas nossas atividades. Na parte externa do CCBB DF tem muitas árvores do Cerrado, típicas do cerrado, então partíamos para elas. Essa pesquisa (sobre natureza e educação) teve um reflexo muito interessante nas nossas oficinas, porque, a partir do momento em que pesquisávamos o Cerrado, em que pesquisávamos a natureza e as árvores nativas, trazíamos ao público uma consciência sobre o espaço.

MÁRCIO HARUM (MH) Foram momentos incríveis, memoráveis, brilhantes, que aconteciam no espaço público por conta dessa aproximação do Programa CCBB Educativo com a cidade, mas também com o seu patrimônio, a arquitetura e a história do entorno.

(VP) Uma coisa interessante dentro do programa foi a maneira como, a partir das exposições, assuntos colaterais foram trabalhados dentro da programação pública, e como isso reverberava de uma maneira muito entrelaçada dentro do trabalho que os educadores faziam com os públicos. “Ah, então tá, não estou recebendo só a exposição, com as obras e o que se sabe sobre a curadoria. Eu estou recebendo também as histórias que aconteceram dentro da exposição, as conversas, os olhares do público,

09

onde incomodava, onde tinha desafio, onde era difícil passar, onde era sucesso total...” – porque a visita precisa ter uma respiração.

(PT) O público principal com o qual trabalhamos, como nosso principal objetivo de alcançar, eram de fato as instituições escolares, e, para isso, construímos um relacionamento muito estreito, muito profundo, com os professores. Era um relacionamento de troca e de aprendizado, não só com formações específicas sobre as exposições para esses educadores, mas um processo de aprendizado da nossa equipe: o que podíamos aprender com esses educadores, para que as experiências educativas com grupos escolares e outros grupos de outras instituições pudessem ser potencializadas?

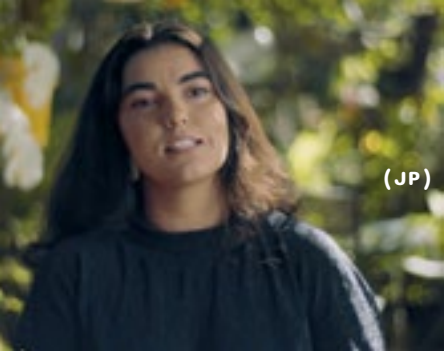
VIVIANE PINTO (VPI) Praticamos um entendimento dos públicos como fazedores de cultura: os públicos constroem narrativas a respeito da arte, da vida, como sujeitos ativos, durante esse processo de produção de conhecimento. Portanto, a mediação não é um serviço para levar arte ao público, mas, sim, um lugar de produção compartilhada de conhecimento.

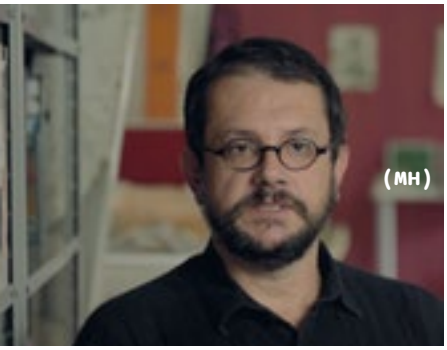
MILTON LIRA (ML) Entendo o processo de mediação cultural como... deixar de lado a fruição. A “fluição” tem que acontecer: aí, é confluir, é você estar com o público, é você ir junto! Há dois rios, são rios diferentes, mas em certo momento eles vão confluir, e nem por isso vão deixar de ser o que são. Eles vão seguir uma trajetória e vão juntos ao encontro do mar. Penso na mediação desta forma: os educadores confluindo com o público, seja qual público for, desde a pessoa com deficiência, ou alguém da periferia, mas é confluir – sendo o trajeto um roteiro de visita. Eu venho com a imagem do rio porque, por mais que se trace esse roteiro, temos que estar abertos. O rio vai se moldando: tem uma pedra que não estava, ele ultrapassa... Por mais que exista uma ideia traçada sobre a exposição, você tem que se abrir ao que o público traz e ir junto, confluente, nesse trajeto que é a visita.

DOUGLAS FERREIRA (DF) Acho que mediação é um recurso da acessibilidade, é uma forma de introduzirmos o outro dentro desses ambientes que, muitas vezes, são tão excludentes. Quando você cria um espaço de acolhimento, quando você conversa com o outro, você ouve o outro, o acesso se amplia e a mediação acontece.

(ML) Para cada exposição é uma realidade diferente, e isso vai desde a produção da exposição, considerando o que você tem de recursos de acessibilidade garantidos pela produção, e aí tem um diálogo com o educativo, com recursos bem diferentes de uma exposição para outra. A partir desses recursos, podemos criar estratégias: seja um tablet com algum aplicativo com recurso de acessibilidade, com Libras, com audiodescrição, um *QR code* com descrição da obra, alguma plataforma em relevo para que as pessoas cegas possam ter uma pequena noção da obra, e isso vai variar muito, dependendo da produção, da exposição. Mas tem algo que não muda, que é a acessibilidade atitudinal.

TATIANA DUARTE (TD) Se pensarmos numa educação que é para





tornar o sujeito aquilo que ele é de fato, ou seja, trazer as potencialidades que ele tem, para que ele possa construir com elas, dialogar com elas, conhecê-las: não só um sujeito que pensa logicamente, racionalmente, mas um sujeito que pensa, que sente, que tem sensações corpóreas, que tem emoções, pensamentos, tem corpo e até espiritualidade também.

CAUÊ DONATO (CD) Acredito que, em algumas exposições, conseguimos fazer grandes saltos de diálogo para além da visita – e eu acredito que os Espaços de Convivência que criamos para receber o público dentro do espaço expositivo foram responsáveis por esses saltos. Além de serem espaços onde o educador se colocava em diálogo, eram também pequenos ateliês. Por exemplo, na exposição *Paul Klee: Equilíbrio Instável*, as pessoas podiam fazer práticas de aquarela, criar projeções brincando com combinações e sobreposições de cores, além de criar desenhos a partir de formas geométricas – e poder atuar e intervir em um espaço, durante o trajeto da exposição, parecia inimaginável para muitas pessoas. Já na exposição *Man Ray em Paris*, propusemos experimentações com fotografias analógicas: as pessoas podiam brincar com câmaras obscuras, abrir câmeras antigas, entender como funcionavam as câmeras *reflex*... Tudo era visto como uma grande novidade: poder rememorar ou reconhecer a fotografia para além do celular.

(FC) Os Espaços de Convivência eram parte do que as equipes do educativo e a do JA.CA desenvolviam junto à produção e à expografia de cada exposição. Os projetos que aconteciam dentro dos espaços expositivos, criados para acolher todos os públicos visitantes, convidando-os ao encontro, à pausa e à participação em práticas artísticas desenvolvidas em diálogo com cada exposição, a partir de percepções e proposições de acessibilidade, inclusão e diversidade.

(SM) Somados aos Espaços de Convivência, desenvolvemos o que chamamos, no projeto do educativo, de Objetos Relacionais. A partir deles, buscamos articular e ampliar diferentes caminhos para a acessibilidade, através da criação de dispositivos e jogos com Libras e Braille,

de objetos bidimensionais e tridimensionais, usando diversos tipos de materiais, experiências táteis, sonoras e visuais, com narrativas e ativações voltadas às exposições, mediadas pelos educadores e vivenciadas pelos públicos durante as visitas.

(PT) A arte é para todos? No CCBB, no programa educativo, ela pode ser para todos, mesmo, e com muito volume de pessoas. A nossa preocupação, nessa mediação institucional, com esses públicos e esses volumes, era fazer com que essa experiência – que a princípio pode ser midiática, pode ser popular – tenha algum vínculo de profundidade. Seja no momento em que eu aprendo a usar um equipamento cultural, ou quando converso com uma obra, converso com um educador, aprendo sobre o mundo, aprendo sobre mim mesmo, é uma oportunidade de dar um alcance maior para o que a instituição já é.

DANIEL TOLEDO (DT) Aí, no início de 2020, chegou a pandemia de Covid-19, que mudou muita coisa no nosso trabalho e, principalmente, no trabalho dos educadores e das educadoras que estavam nos museus que pararam de funcionar, ou passaram a funcionar de uma maneira muito diferente do que acontecia antes.

(PT) Vivemos uma pandemia mundial que interrompeu fluxos e processos muito maravilhosos para nós. Foi uma dor perder a oportunidade de estar com os públicos, porque a gente vinha numa crescente de todo esse aprendizado acumulado.

(FC) A pandemia trouxe uma reestruturação total da nossa prática e, junto com ela, muitos desafios de gestão. Decisões sobre como organizar equipe e recursos que não foram só nossas – isso foi imposto a todo mundo, em todos os lugares do mundo. Tivemos que nos propor a um novo projeto junto aos CCBBs que, no momento, foi intitulado CCBB em casa. Em poucos meses, tivemos que reimaginar uma prática de como acessar o público que antes acolhíamos nas portas do CCBB.

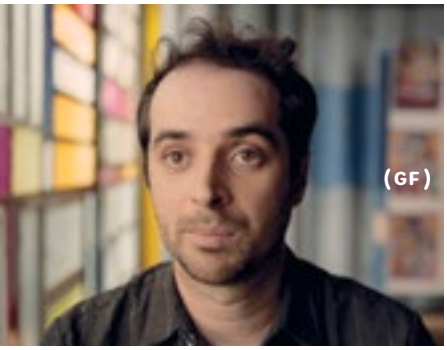
GABRIEL FIGUEIREDO (GF) Com a pandemia, tivemos que repensar toda a nossa comunicação, tudo, praticamente!

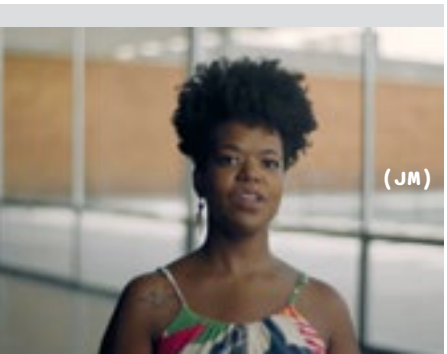
(SM) Passamos a ter processos audiovisuais, aprendemos a desenvolver roteiros, a ler *teleprompter*, a fazer animações. Aprendemos como a dinâmica temporal é diferente do que se tem numa visita presencial e a como nos diferenciar em uma experiência digital.

JANINE MAGALHÃES (JM) Durante a pandemia, percebemos que essa limitação do presencial não precisava ser encarada como uma superlimitação. Entendemos que podíamos atingir outros públicos que não estavam no CCBB presencialmente, e eu não sei por que não fazíamos isso antes! É superpossível atingir lugares onde não há CCBB, lugares sem outros centros culturais ou museus.

(PT) Começamos a construir visitas virtuais muito inspirados nas experiências que tínhamos, fortalecendo a relação com as imagens. Como olhar para as coisas? Como construir roteiros de visitas que nos lembrassem a potência do presencial?

(JPA) E as pessoas não só queriam, mas descobriam que é muito





possível fazer coisas nas suas casas, com suas famílias, e depois compartilhar nos quadradinhos do Zoom.

(PT) Foi uma ruptura que sofremos todos, mas que nos fez reinventar alguns processos. O primeiro deles foi entender que a educação continuava sendo importante, que ela precisava acontecer, que a arte era um recurso para abrir conversas, para entrar em assuntos da subjetividade que estavam afetando as comunidades escolares e a todos nós. Construímos, então, um processo de visitação virtual, ainda muito receosos com o desafio de criar mais uma tela num espaço que já estava saturado. Como construir uma experiência que não vai dissociar a relação com a arte, mas que vai aproximar esses sujeitos e as realidades que estão em cada telinha? Juntos, nessa comunidade de telas, pudemos construir proposições práticas, vivências que estimulavam o pensamento, a troca, uma câmera a ser aberta, um comentário, escutar o carro do ovo passar na sua casa... Que oportunidades podemos oferecer nesse encontro virtual? Foi o diálogo que sustentou tudo, a vontade de ouvir esses sujeitos, de abrir espaços e construir vivências criativas, vivências artísticas. Daí, entendemos que era possível!

(ML) As estratégias seguiram as mesmas, independentemente de o diálogo ser presencial ou no campo virtual - dialogar com o público previamente, antes das visitas, para entendermos quem é esse público; nos aproximarmos desse público, traçarmos estratégias, pensar que recursos vamos garantir durante a visita. Por exemplo: o público da comunidade surda é muito visual, já temos esse conhecimento e podemos recorrer a ele. Quais os caminhos indicados por eles, nesse diálogo prévio, que podemos seguir?

(VP) Talvez a grande colaboração do programa, no trabalho com as escolas, tenha sido a criação de espaços de troca e escuta, de valorização dos saberes dos professores. Estabelecer parcerias, propor materiais que pudessem ser usados durante as aulas EAD, e, aí, resgatar também materiais que tinham sido feitos antes,

09

para alimentar a prática de professores que precisaram se reinventar em três meses.

(PT) Para nós, foi um grande ganho, porque alcançamos não só essas capitais que recebem as instituições, os centros culturais, mas outras cidades, outros estados, que puderam ter essa vivência virtual com a gente.

(FC) O programa nos fez amadurecer processos de gestão e de colaboração, nos fez experimentar metodologias e formas de trabalhar em equipe. O desejo que tínhamos, de que o programa fosse único, foi concretizado na pandemia: os educadores passaram a ter colaborações de escrita, a formar um ao outro... Se um tinha mais experiência, podia compartilhar. Quem havia acolhido uma exposição assumia a responsabilidade de compartilhar e passar as ferramentas para outra equipe. No terceiro ano do programa, as equipes já estavam familiarizadas e brincando com essas ferramentas – que fomos obrigados a aprender no tempo de reclusão total. E, posteriormente... a reabertura! Protocolos, mediar com proteção, mediar a distância. Para quem praticava uma mediação corpo a corpo, tivemos que nos policiar muito.

(JPA) O desafio maior no retorno foi pensar em não ter contato, em como criar um grupo que compartilha coisas sem compartilhar matérias, criar alternativas, usar outras tecnologias. O vídeo continuou a ser muito usado, o som foi muito usado para provocar e ativar essas oficinas.

(JM) Ter os materiais educativos que preparamos ao longo dos anos e encontrar tudo isso on-line também foi uma forma de diminuir a barreira do museu. Os museus e centros culturais ainda são muito exclusivistas, as pessoas que entram nos museus não se sentem pertencentes, e isso é uma coisa que discutimos bastante. Portanto, o trabalho do educativo é justamente esse: fazer com que as pessoas se sintam acolhidas naquele espaço, voltem àquele lugar sempre, acompanhados de professores, das famílias ou mesmo sozinhas.

(DT) Muito do que foi feito no programa CCBB Educativo tem a ver com essa experiência que tive aqui no JA.CA por anos: produzir e organizar a memória, para além do registro em foto ou de outros tipos de registro. Dentro do programa, quisemos reforçar e valorizar o lugar do texto como lugar de reflexão, como lugar de memória que pode ser compartilhada e acessada a partir de interesses específicos. Desde o início, o desafio de dar conta de um programa que acontecia em quatro cidades, de tratar essas atividades, que têm muitas naturezas diferentes, da melhor maneira para cada uma delas. Um momento muito importante foi quando entendemos que os próprios educadores e educadoras tinham que participar do processo, porque eram eles que acompanhavam as atividades...

(GF) Durante todo esse tempo, deu para testarmos muitas coisas. Partindo desse desejo inicial de criar, inventar, experimentar, fazer diferente e pensar outras formas de fazer um educativo. Ao final desses três anos, conseguimos construir um repertório muito grande de formas de se praticar isso: diferentes metodologias, diferentes abordagens, jogos,

vídeos, presencial, remoto, híbrido...

(FC) Uma vez que o JA.CA sempre trabalha com processos, sempre nos preocupamos em documentar esses processos: as nossas exposições, o dia a dia de uma residência que não visa a uma obra acabada... Dessa forma, entendemos que a documentação que habita o site também é um objeto de mediação, uma ferramenta que nos permite alcançar outros públicos e iniciar outras conversas. Agora, que o projeto terminou, entendemos tudo isso, essa quantidade de coisa gravada, aulas, reflexões, práticas, palestras... Passa a ser nossa responsabilidade cuidar desse arquivo e prepará-lo para estar permanentemente disponível.

(CD) Acho que temos um legado fundamental para o próprio campo da mediação: mostrar que é possível desenvolver ações e, ao mesmo tempo, pensar o registro delas como um material que pode ser usado internamente ou disponibilizado de uma maneira mais ampla.

TIAGO CRUZ (TC) É muito rico ter feito parte disso, ter feito parte de um projeto em que a comunidade construiu seu espaço, e principalmente promoveu a oportunidade de outras pessoas, que não necessariamente ocupavam aquele lugar, de também chegar junto, de construir junto.

(PL) Uma coisa que aprendi nesses anos de trabalho institucional, mas que aprendi definitivamente no trabalho no CCBB, é pensar que a exposição não precisa ser a produção principal de uma instituição que lida com arte. Existe uma série de ações – cuidado de acervo, pesquisa de acervo, formação, mediação – que estão no mesmo nível de importância, mas a gente cai muito facilmente no hábito de que o que importa é a exposição, o ato de mostrar – e, depois, as outras coisas que alimentam isso. É interessante pensar de outro jeito.

(SM) Como entrar numa instituição e não ser a instituição? Como pensar a gestão da equipe de forma horizontal? Como a pandemia fez reconhecer a importância de estar junto, de se alimentar junto sem estar junto?

LUCAS SERTIFA (LS) Foi o lugar onde eu mais aprendi enquanto eu trabalhava, um espaço

de grande aprendizagem, em tudo. Desde aprender Libras a aprender como lidar com cada público, em cada momento, a realizar uma mediação com crianças aqui e, logo em seguida, uma mediação com adolescentes. Como eu viro a chave da linguagem, como viro a chave de como me colocar? Estar sempre nesse vira-vira, de como eu vou partilhar e receber o que as pessoas estão propondo ali.

(YT) A arte vai trazer visibilidade para esse sistema, para certas estruturas, vai trazer para a superfície alguns pontos. Porque a realidade é a realidade, a realidade cotidiana é o que está ali, e eu me habituo a ela, fico um pouco insensível a ela. Quando convocamos um espaço de diálogo a partir do sensível, conseguimos voltar a espaços e retomar a chance de sermos tocados pela vida.

(FC) Tivemos que ir construindo novas relações com o público que ocupa o CCBB, e nosso desejo é que tenhamos contribuído e fortalecido essa relação, que vai continuar. Desejamos ter contribuído para fortalecer o entendimento de que é um programa público, realizado com verba pública, dentro de um espaço que se mantém com dinheiro da União, que também é público.

(GKH) Ali, nesses anos, no microcosmo onde a gente poderia atuar, era um projeto de sociedade que a gente estava buscando construir. Mais do que facilitar conteúdos de arte contemporânea, ou explicar para as pessoas como funciona a história da arte, a arte era tratada com um meio, um caminho, um ponto de partida para reunirmos pessoas e pensarmos em projetos de sociedade. Depois dessa experiência modificadora, eu não quero fazer arte e educação de outro jeito.

(SM) Abrimos o programa com a expectativa de uma experiência totalmente fora da nossa zona de conforto. Foram dois anos de ação presencial e seguimos com mais dois anos de um processo pandêmico, que nos colocou em outro lugar. Hoje, para pensar qualquer projeto a partir do JA.CA, teremos essa experiência à frente. Pensamos a arte e a educação, hoje, de uma forma única, entendemos processos que já praticávamos numa dinâmica muito potente e desejamos estar cada vez mais problematizando o lugar da educação dentro das instituições, deixando as ações educativas em pé de igualdade com as outras dinâmicas.

(MM) O programa, de fato, foi uma transformação nas nossas vidas e na vida da nossa instituição. Parece que ele abre um campo para pensarmos – e para repensarmos, inclusive – as ações que realizamos no passado

(FC) Fica, agora, o desejo de retornar para casa, de reinventar nossa prática partindo dessa experiência, com a responsabilidade de transpor e expor o que foi produzido.

09

13 | Horus
14 | Sobek
15 | Anubis

09

ARTE E EDUCAÇÃO

ARTE, EDUCAÇÃO E REDISTRIBUIÇÃO

por Gleyce Kelly Heitor

Este texto é uma rememoração. Um espaço para sistematizar o conjunto de objetivos, reflexões e posições pedagógicas e políticas que estruturaram minha contribuição com o Programa CCBB Educativo – Arte & Educação, durante o período em que o JA.CA esteve à frente das ações educativas das quatro unidades do Centro Cultural do Banco do Brasil, situadas nas cidades do Rio de Janeiro, São Paulo, Belo Horizonte e no Distrito Federal. Colaborei com esse programa desde sua fase de elaboração, em setembro de 2017, até sua implementação, entre março de 2018 e março de 2019.

Assim como tem sido preponderante nas políticas culturais do país, a proposta do JA.CA foi selecionada através da submissão de um projeto em edital público, portanto, era impreterível que nós respondêssemos a um conjunto de enunciados, critérios, indicadores e expectativas a cumprir. Outro dado que considero relevante destacar é que, com exceção do Distrito Federal, as demais unidades do CCBB estão no Sudeste, o que vejo como sintoma e documento do quanto os recursos para a cultura estão concentrados numa mesma região.

O processo de elaboração da proposta, no entanto, reuniu profissionais das artes, da educação e da cultura com experiências plurais e considerável trânsito por diferentes regiões do país. Esse conjunto de vivências em cidades nem sempre agraciadas pelo tipo de circulação e oportunidade cultural que espaços como o CCBB podem proporcionar fez com que questões como diversidade, democracia cultural e desconcentração das oportunidades tenham pautado nossa visão para o que poderia ser o papel da mediação no universo do centro cultural.

Antes de assumirmos essa tarefa, todos tínhamos experiências como público do CCBB e, a partir deste lugar, reconhecíamos que as gestões que nos antecederam deixaram relevantes legados e tradições para o campo da mediação e da acessibilidade, podendo-se mesmo dizer que instauraram um “modo CCBB” de praticar as relações entre a arte e a educação. Esse fato nos permitiu ler que, ainda que cada centro mantivesse sua autonomia, havia uma unidade, um imaginário partilhado por diferentes interlocutores e públicos sobre tais relações – entre educação e arte – nesses espaços.

Somado às particularidades do CCBB, vivíamos um momento específico também no âmbito da experiência política e das políticas culturais. Uma sucessão de eventos, que se desdobraram em progressivas perdas de direitos, atravessava nossas práticas e nossos anseios como profissionais da cultura. Interessava a nós, portanto, buscar outros consensos e horizontes para as relações entre arte e educação e ampliar o que poderia ser entendido como uma prática de mediação cultural que, circunscrita aos centros culturais, pudesse ser um ponto de inflexão num mundo em crise e transformações.

Numa breve digressão, considero relevante situar que uma das possíveis origens para a mediação cultural remonta ao lugar de destaque que o tema da democratização da cultura ocupou nas políticas culturais implementadas por André Malraux, na década de 1970. Nessa época, o escritor esteve à frente do Ministério da Cultura Francês e o termo mediação cultural passou a designar um conjunto de práticas que visavam a integrar produções artísticas e os públicos, cumprindo ao mesmo tempo o papel de garantia de acesso e inclusão, num mundo europeu marcado por conflitos pós-coloniais.

A partir disso, levou-se a crer que problemas de cunho social poderiam ser resolvidos através da aproximação e do diálogo entre universos distintos. Tais políticas fazem surgir, no entanto, a mediação como campo de relações e o mediador cultural como intermediário entre mundos artísticos e as esferas sociais.

No Brasil, a ideia de mediação cultural emerge mais amplamente a partir da década de 1980, contemporânea ao boom dos centros culturais e ao período no qual o primeiro CCBB foi criado, no Distrito Federal. Sobre isso, podemos pensar, a partir de Diogo de Moraes (2017), que tanto a criação de espaços com essas tipologias como a emergência dos discursos de acesso e democratização da cultura a eles atrelados estão no "bojo da consolidação das políticas neoliberais no Brasil" e que nesse contexto o: "[...] arranjo político-cultural então adotado alavancará, entre outras coisas, a profusão de grandes exposições midiáticas *(blockbusters)*, hábeis em atrair enormes contingentes de público. Sua quantificação e sua divulgação adquirem centralidade na avaliação do 'sucesso' das mostras."

Assim, a mediação passa a ser concernente às relações dos públicos – existentes e em potencial – com as ofertas e os produtos culturais, ficando a seu cargo contribuir para o desenvolvimento do acesso à cultura, por pessoas que, propagava-se, dela estavam alijadas. Em sincronia com esse entendimento, temos definido que o termo mediação designa, no contexto dos museus, por exemplo:

"[...] uma gama de intervenções realizadas no contexto museal, com o fim de estabelecer certos pontos de contato entre aquilo que é exposto (ao olhar) e os significados que estes objetos e sítios podem portar (o conhecimento). A mediação busca, de certo modo, favorecer o compartilhamento de experiências vividas entre os visitantes na sociabilidade da visita, e o aparecimento de refe-

MULTIPLO
ANCESTRAL

rências comuns. Trata-se, então, de uma estratégia de comunicação com caráter educativo, que mobiliza as técnicas diversas em torno das coleções expostas, para fornecer aos visitantes os meios de melhor compreender certas dimensões das coleções e de compartilhar as apropriações feitas."

Em síntese, a mediação cultural (bem como suas intersecções com a educação) passa a ser definida por alguns fatores, tais quais: a necessidade de gerar públicos, a necessidade de aculturá-los, a necessidade da produção de consensos culturais, a necessidade de reduzir as distâncias entre esses públicos e tradições culturais estabelecidas.

É comum, ainda, que a mediação esteja associada à ideia de gerar acessos, pontes e processos de difusão. E que outra acepção dada ao termo diga respeito à mediação como uma ilustração da arte, como uma tradução ou facilitação de conteúdo – ideia muito frequente de ser encontrada no universo dos centros culturais.

Sob esse aspecto, é importante ressaltar que, conforme aponta Hoff (2013), não é raro que projetos, programas e equipes ligados a essa atividade encontrem-se:

"[...] [num] lugar (ainda) coadjuvante, ou não plenamente incorporado, e de interesse secundário por parte do campo (ou seria do sistema?) da arte. E se, por um lado, isso é bom, pois evita imposições e manobras mercantilistas à experiência educacional, por outro, como artigo de luxo relegado ao segundo plano, ela facilmente se torna contrapartida institucional. Assim, dona de uma autonomia cerceada, a mediação cultural, do ponto de vista da política institucional, e no que tange ao contexto brasileiro, é ao mesmo tempo matéria de resistência e massa de manobra – um campo de experimentação, criação e transformação por excelência e o melhor produto do mercado institucional."

E isso enseja que reflitamos sobre o quanto:

"[...] a insistência nesta percepção tem fortes desdobramentos no lugar de subalternidade delegado a prática educativa nos museus e instituições culturais, que raramente é pensada como um processo poético, de pesquisa, como uma prática instituinte e geradora de discursos - tal como a curadoria e a prática artística."

Buscando quebrar com essas tradições e esses entendimentos de mediação como uma prática de reprodução e instaurar processos de mediação cultural que transbordassem os indicadores da economia da cultura e estivessem para além da circulação dos produtos culturais, o Programa CCBB Educativo – Arte & Educação foi pensado para negociar novos sentidos e apresentar novos direcionamentos para a experiência com os públicos, nas diferentes unidades do CCBB. Esse programa surgiu, tendo como valores:

"[...] a transversalidade dos processos pedagógicos, curatoriais e artísticos por

meio das partilhas e das troca de saberes; a relevância da fala do público nos processos de construção do conhecimento; a crença no patrimônio imaterial como agente da promoção de vínculos e trocas intergeracionais, e a importância da garantia ao acesso amplo e inclusivo ao patrimônio e sua diversidade."

Daí que uma das premissas do programa era trabalhar as intersecções entre arte, educação e curadoria, valorizando, no entanto, a mediação como prática específica, o que quer dizer que a mediação cultural tem suas agendas, seus conteúdos e metodologias, que podem atuar de forma transversal com agendas, conteúdos e metodologias desses outros campos.

Para chegarmos a esse entendimento, foram relevantes as contribuições de Jean Marie Lafortune (2016), que propõe que pensemos no compromisso da mediação com a renovação da cultura, por meio da valorização das culturas emergentes, minoritárias ou alternativas. Assim sendo, o papel da mediação seria estimular a participação de diferentes agentes, nas esferas públicas e culturais, de modo a alterar as regras do jogo social.

Nesse sentido, a escuta, a valorização e a centralidade da experiência do público, bem como a busca por ampliar os entendimentos do centro cultural como espaço público, eram nossas prioridades. Nós nos posicionamos para além da salinha comumente reservada aos programas educativos, para reconhecer e praticar todo o espaço cultural como área franqueada à educação, e criamos dispositivos que transcenderam os limites do espaço, dos dias e horários de funcionamento da instituição.

Trabalhamos para que, mais do que públicos frequentes, as pessoas pudessem protagonizar processos de educação e criação. Priorizamos as formas de estar juntos, as trocas de saberes, os compartilhamentos de experiências, o compromisso com a diversidade dos modos de ser, existir e estar no mundo, pois acreditávamos que outros modos de praticar a cultura e produzir conhecimento a partir dela podiam emergir dessa escuta e da relação com os públicos.

Destaco, portanto, três projetos que – para além dos formatos tradicionais como as visitas, as formações com professores e os dispositivos de acessibilidade que integravam nossos cotidianos como educadoras e educadores no CCBB – exemplificam nossa ambição por trazer o público e as agendas da cultura para o centro da experiência em mediação.

Meu primeiro destaque vai para o Com a palavra, no qual experimentamos uma plataforma que buscava romper com o discurso especializado e questionar quem está tradicionalmente autorizado a falar nas instituições culturais. Considero que, com esse projeto, ampliamos nosso escopo de interlocução, criando lugar para que outras vozes, narrativas e outros corpos construíssem junto às educadoras e aos educadores reflexões a partir das exposições, sobre temas caros à contemporaneidade.

Criou-se um espaço para o intercâmbio de olhares e produção com-

partilhada do conhecimento versus as interpretações fechadas e já formatadas, que comumente acompanham as exposições, que nos motivou a programar, por exemplo, momentos tais como a visita com o rapper, escritor e cantor GOG, que percorreu a exposição de Jean-Michel Basquiat a partir das analogias entre os seus desafios, como artista do universo do hip-hop em Brasília, com aqueles vivenciados pelo pintor nova-iorquino.

Como mencionado no início deste texto, a extinção do MinC ancorou-se naquilo que Adriana Facina identifica como a emergência de um "discurso anti-cultura" (2020). Esse cenário, que já se vislumbrava, seria agravado nos anos posteriores ao da implementação do projeto. No entanto, para além de cortes de verbas e desvalorização da área, estava contida no discurso anticultura a estigmatização das trabalhadoras e dos trabalhadores culturais, o que nos convocava a assumir um compromisso com a desconstrução desses estigmas.

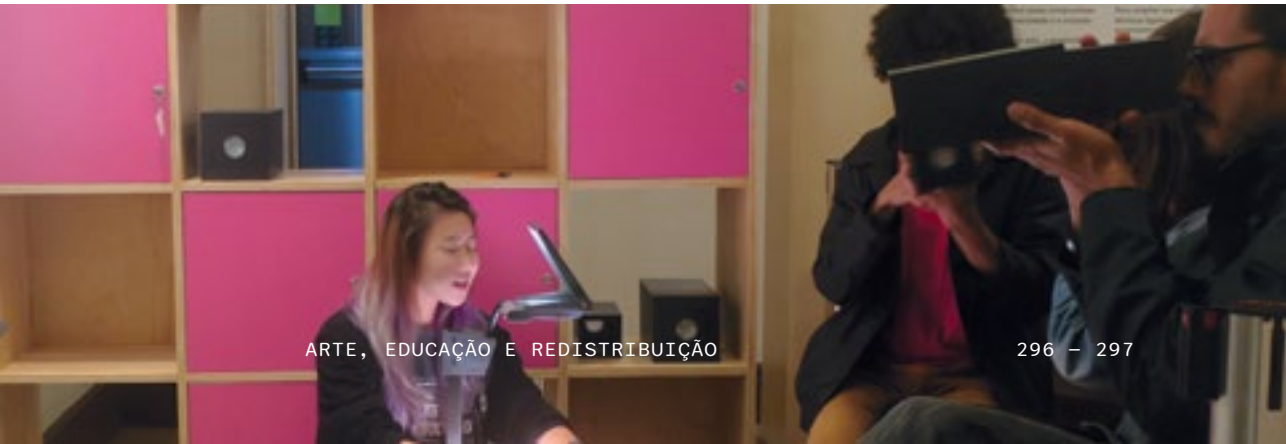
O que fazem as trabalhadoras e os trabalhadores da cultura? Qual é o impacto das suas práticas na sociedade? Quais pensamentos, saberes e processos de geração de renda e empregabilidade subjazem a uma exposição? A partir dessas perguntas, nos propusemos, em diferentes aspectos do projeto, a articular a cultura como um direito fundamental e a criar programações pautadas na distribuição equânime das condições de possibilidade para se viver como profissional dessa área.

Ao projeto que se alinhava com esse objetivo, demos o nome de Processos compartilhados, que, destinado à formação de artistas, educadores, críticos, curadores e demais profissionais do campo da arte e da produção cultural, propunha uma agenda de cursos nos quais a concepção, a montagem, a expografia, a mediação cultural, a cenografia, a sonorização eram o ponto de partida para as trocas entre profissionais da cultura e públicos.

Produção de podcasts, trailer de cinema, curadoria de exposições, elaboração de programas educativos são apenas alguns dos temas que foram abordados nesses cursos, por renomados profissionais da cultura que compartilharam seus modos de fazer, metodologias e singularidades técnicas com públicos – especializados ou não –, abrindo o debate para a importância da valorização do trabalho e do trabalhador cultural na sociedade. Mais ainda, gerando trabalho remunerado, ainda que temporário, para essas e esses profissionais cujos postos de trabalho entravam num ciclo de escassez.

A luta contra a exclusão social, econômica, política e cultural como especificidade da mediação permeava todas as ações/intenções do Programa CCBB Educativo – Arte & Educação. Interessava-nos permitir que mais vozes surgissem, que vozes mais tímidas e até inaudíveis se manifestassem e que, portanto, o ambiente fosse suficientemente inclusivo e acolhedor para que a diversidade de conhecimentos pudesse emergir. Nesse sentido, outro conceito caro ao programa foi o de ecologia de saberes, como um processo coletivo de produção de conhecimentos que visa a reforçar as lutas pela emancipação social.

09



Se, como dito anteriormente, os editais são o principal meio para alcançar recursos financeiros e pautas no CCBB, não são todos os grupos e movimentos sociais e culturais que conseguem transpor as barreiras da burocracia e logram êxito na captação de recursos nesses editais e chamamento públicos – de bancos, estatais ou empresas vocacionadas para a economia criativa.

Ainda que essas políticas culturais tenham a diversidade como porto de partida, o acesso aos recursos está condicionado à resposta a um conjunto de normas, ao domínio de léxicos e ao saber ler nuances que alicerçam tais oportunidades de financiamento e dispositivos de reconhecimento das práticas culturais e patrimoniais.

Todos esses requisitos – por vezes ocultos – tornam o discurso da diversidade, além de restrito, pouco poroso a outras formas de organização – a outros modos de praticar a cultura. Tínhamos em mente, portanto, que nossas práticas deveriam ser animadas por gestos que aqui vamos entender como de reconhecimento e redistribuição.

E foi centrado nessa problemática que o projeto Múltiplo Ancestral foi planejado como uma plataforma de trocas entre o público, as mestras e os mestres ligados a diferentes saberes e práticas culturais, articulando a memória e o patrimônio.

O projeto foi fundamentado no desejo de aliar a tradição oral, o afeto e os olhares sobre o material e o imaterial, para fortalecer as relações do público com a diversidade. E tinha, como premissa e compromisso, o compartilhamento de nossas agendas e nossos recursos com artistas e detentores de bens culturais, que raramente estariam no centro dos interesses das curadorias e demais programações artísticas que tradicionalmente compunham as programações do CCBB.

Cabe refletir que, no artigo *Da redistribuição ao reconhecimento? Dilemas da justiça numa era pós-socialista,* a filósofa Nancy Fraser (2006) identifica uma crescente polarização entre grupos que veem na redistribuição de recursos e riquezas a solução para o conjunto de injustiças sociais existentes na sociedade, se contrapondo a grupos que veem exclusivamente na obtenção do reconhecimento social (que aqui podemos entender também como representatividade) essa mesma solução.

Ainda que essa autora tenha se ocupado, mais especificamente, das injustiças de gênero, é possível estender suas análises para outros tipos de políticas redistributivas, como as políticas culturais. Fraser (2006) parte das categorias "injustiça econômica" e "injustiça cultural" para afirmar que a busca pela igualdade social, que teria pautado historicamente as lutas políticas, estaria sendo substituída pela luta pelo reconhecimento das diferenças, central ao multiculturalismo.

O grande dilema posto pela autora é sobre como romper com essa polarização, assegurando a um só turno justiça econômica e cultural, por via de processos de reconhecimento e redistribuição.

Posso dizer, hoje, de forma distanciada do momento que aqui descrevo, que considero termos experimentado outro estatuto para a me-

diação e para o papel das educadoras e dos educadores no CCBB – o papel de agentes de reconhecimento e redistribuição. E que, a partir de Fraser, é possível pensarmos que defender a mediação como redistribuição diz respeito à possibilidade de abrir mão do seu papel reiterativo – que está calcado nas distinções entre quem pensa e produz versus o público que aprende, consome e frui –, para criar estratégias de diálogo e participação que produzam os espaços culturais como espaços públicos.

Aprender com os públicos; trazer grupos e pessoas que tradicionalmente foram vistos como públicos em potencial para o centro da produção do conhecimento; experimentar a mediação como plataforma, espaço e agenciamento, a partir dos quais diversos grupos culturais possam, juntos, reimaginar a potência de conhecer, estar, viver e atuar – em sociedade – esteve no centro das nossas preocupações, como educadoras e educadores do CCBB.

Sabemos, portanto, que, para que isso seja lido como uma nova tradição em mediação, é necessário que as instituições culturais estejam abertas e que suas instâncias decisórias considerem as vozes desses outros sujeitos e atores sociais; que o público seja considerado como agente instaurador de processos e narrativas. São mudanças que ensejam que avaliemos que, se essas instituições – e consequentemente seus sentidos – são campos em disputa, logo os modelos de participação social enunciados e praticados por essas instituições também o são.

Por isso, reconhecer e redistribuir significa mais do que promover acessos. Significa mais do que falar pelos públicos. Está relacionado à necessidade de repensarmos a ideia de arte, de rompermos as hierarquias entre os saberes, de descentralizarmos e desconcentrarmos os meios e as possibilidades de produzirmos e sermos legitimados, remunerados e de circularmos pelos diferentes circuitos e arranjos institucionais – de podermos, juntos, produzir novas institucionalidades. É sobre, como aponta Sueli Rolnik (2018), a criação de “modos de existência para aquilo que pede passagem”.

Referências

BOING, Maria Clara; HEITOR, Gleyce Kelly. Do Things Exist Unseen? Creation and Experimentation in Continuing Education with Educators at Rio Art Museum. Wrong Wrong, Lisboa, 10 jun. 2017. Disponível em: http://wrongwrong.net/artigo/do-things-exist-unseen--creation-and-experimentation-in-continuing-education-with-educators-at-rio-art-museum

FACINA, Adriana. Cultura em momento de perigo. In: CARNEIRO, Juliana; BARON, Lia. ***Cultura é território****. Niterói, RJ: Niterói livros, 2020, pp. 27-43.*

FRASER, Nancy. Da redistribuição ao reconhecimento? Dilemas da justiça numa era "pós--socialista". ***Cadernos de Campo****, São Paulo, n.14/15, pp. 231-239, 2006. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/50109*

HOFF, Mônica. Mediação (da arte) e curadoria (educativa) na Bienal do Mercosul, ou a arte onde ela 'aparenteMente' não está. ***Trama Interdisciplinar****, v.4, n.1, 2013.*

JA.CA Centro de Arte e Tecnologia. ***Programa Pedagógico CCBB Educativo Arte e Educação – 2018-2019****. Belo Horizonte: JA.CA*

LAFORTUNE, Jean Marie. Da mediação a mediação: o jogo duplo do poder cultural em animação. In: HONORATO, C.; MORAES, D. Periódico Permanente #6 – Mediação Cultural. ***Periódico Permanente****, v.4, n.6, 2016. Disponível em: http://www.forumpermanente.org/revista/numero-6-1/sumario*

MORAES, Diogo de. ***O som como matéria para processos coletivos****. 2017. Disponível em: http://diogodemoraes.net/index.php/textos/o-som-como-materia/*

MORSCH, C. Numa encruzilhada de quatro discursos - Mediação e educação na Documenta 12: entre Afirmação, Reprodução, Desconstrução e Transformação. In: HONORATO, C.; MORAES, D. Periódico Permanente #6 – Mediação Cultural. ***Periódico Permanente****, v.4, n.6, 2016. Disponível em: http://www.forumpermanente.org/revista/numero-6-1/sumario*

SANTOS, Boaventura de Sousa. Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. ***Novos Estudos****. CEBRAP. 2007, n.79,pp.71-94. Disponível em: https://www.scielo.br/j/nec/a/ytPjkXXYbTRxnJ7THFDBrgc/?lang=pt#*

ROLNIK, Sueli. ***Esferas da insurreição****: notas para uma vida não cafetinada. São Paulo: n-1 Edições, 2018.*

MEMÓRIAS DE UM CORPO ALEIJADO / ENCANTADO

por Luana Cavalcante

Certa noite, uma velha muito sábia me contou que memória fica guardada na ponta do nariz e que é despertada pelos cheiros. Quando sentimos o odor de algo significativo, as memórias começam a fazer cócegas e logo nos lembram das coisas. Essa velha é Dona Maria das Alembranças, mestra que habita mundos encantados, carregando a ciência da brincadeira, das conexões e da ancestralidade. Eu acredito que a graça da memória é que ela é sempre mais confusa, mais colorida, mais incompleta e mais inventada do que as coisas realmente são. O poeta Waly Salomão diz que "A memória é uma ilha de edição". A mim me parece que tem um pouco de sonho dentro da memória e é por isso que, às vezes, cabem coisas que de fato não aconteceram na conta dessa edição.

Dona Maria já vem me alembrando de muita coisa, me alembrou do meu caminho, me alembrou de celebrar as jornadas e, principalmente, me alembrou de que sou eu quem crio chão pra vida ir seguindo em frente. Vou lhes contar algumas memórias (inventadas, sonhadas e acontecidas) que dizem sobre como Dona Maria se achegou em minha vida.

O cheiro de suor desperta as alembranças de dança

Assim que eu entrei no CCBB Educativo, na minha primeira semana de trabalho, aconteceu uma oficina de coco de roda, e esse foi meu primeiro contato com tal ritmo. Foi bem difícil pegar os passos, mas eu senti um acolhimento com o meu corpo que eu não conhecia em nenhum outro lugar.

Acho importante informar que meu corpo é aleijado. Tenho me apropriado do termo "aleijado" num movimento de ressignificação, pois nunca vi essa palavra ser utilizada em contextos de apreço, de beleza, de força. É uma escolha política em prol de sugerir novos sentidos a essa expressão. Proponho o entendimento de corpos aleijados como corpos com deficiências, corpos enlouquecidos, ou corpos dissidentes no geral, que se identifiquem com tal vivência – corpo aleijado é qualquer corpo que tenha tido sua imagem tomada.

A deficiência atravessa toda a minha existência, ora por meio da dor, ora por meio do encanto – são esses os campos em que eu opero. Nos últimos tempos, ter um corpo aleijado tem significado, para mim, viver

uma experiência espiritual muito profunda. Não quero apresentar essa noção de modo raso, não é sobre uma relação religiosa, não é sobre ter a deficiência como castigo de vidas passadas mal resolvidas, ou como característica angelical. Tenho começado a entender a deficiência ou, como prefiro chamar, o "aleijo", como mestre, percebendo essa maestria como um acúmulo atemporal de informações que se desenrolam sobre a minha vida como fio condutor de existência, trazendo uma noção, para o meu corpo, de que ele é capaz de transitar entre os campos metafísicos e carnais de um modo que o corpo sem deficiência nem sempre pode alcançar. Venho experimentando a lida com a deficiência a partir de uma lógica que se propõe a encantar a humanidade imbricada no "aleijo".

Entendo o corpo aleijado como produtor de saberes específicos do "aleijo", saberes que geram a manutenção e a reafirmação da vida com deficiência, atuando no enfrentamento das violências que o capacitismo provoca. Todas essas perspectivas sobre o "aleijo" foram construídas no decorrer de um longo período; a minha relação com meu corpo só toma essa dimensão tão íntima depois de uma jornada dentro do que chamamos de culturas populares. E essa jornada se inicia ali, naquela primeira roda de coco de que participei. Até aquele momento eu habitava um corpo travado, amedrontado, um corpo desconhecido de si, tão estático que mal se dava conta das próprias disforias e das próprias euforias.

Aquela roda de coco começa a girar o corpo imóvel, oferecendo ação, liberdade, suor, risada, dança. E tais movimentos e cheiros vão desgrudando as memórias da ponta do nariz, as memórias de quando eu era criança e brincava, desfrutando de todas as possibilidades da carne. Foi naquela roda de coco que me recordei de que eu parei de balançar o corpo. Hoje, eu tenho certeza de que foi ali meu primeiro contato com Dona Maria. Então, eu deixei a dança passear por mim, mesmo ainda sem entender o que eu sentia, me entreguei sem entender a força da roda, sem entender que meu corpo clamava por voltar para a brincadeira. Ali, eu escutei a voz de Dona Maria, rindo do ranger do corpo enferrujado se remexendo pela primeira vez em muitos anos. Ali, eu comecei a despertar. E não fazia ideia de o quanto esse despertar transformaria minha existência.

Vento tem cheiro?

Antes de a Dona Maria se materializar na minha frente, ela enviou outro brincante pra ir desatando os nós do corpo paralisado. Geralmente, no período de férias, o Educativo oferecia uma programação especial para as crianças. O convidado dessa vez foi Leo Ladeira, sujeito de nome engraçado, artista com atuação nas áreas de teatro de rua, de bonecos, circo e artes gráficas. Leo chegou carregando um monte de coisas, usando umas roupas coloridas – era uma figura, agitando tudo e convidando todo mundo para brincar. Eu confesso que achei o convite bem estranho, e a presença de Leo ativou um incômodo em mim, pois eu estava acostumada a apenas acompanhar a brincadeira de fora, a instruir e ver as famílias e crianças mergulhando nas atividades, mas eu nunca adentrava esse espaço, partilhando do brincar. Leo parecia habitar a brincadeira com uma intimidade que eu havia esquecido que existia, mas, como foi o primeiro dia dele conosco, eu achei que fosse só um entusiasmo pela chegada.

O dia seguinte chegou e Leo estava ainda mais animado, ainda mais imerso na brincadeira. Ninguém ficava fora de seus jogos, todos embarcaram na onda, as crianças, os adultos, os educadores e eu continuava resistindo. As oficinas de férias eram programadas para começar às 10 horas da manhã, acabar ao meio-dia, retomar às 14 horas e terminar às 16 horas. Eu era responsável por controlar os horários, então, alertava os convidados quando chegava perto do tempo de encerrar. Uma das oficinas com o Leo era de pernas de pau. Quando chegou perto do meio-dia, eu fui conversar com ele, dizendo que precisava encerrar porque se aproximava da hora do almoço, mas Leo não parava de brincar. Eu pensei: “gente, ele não tá com fome?”, mas ele se divertia tanto que a fome nem parecia incomodar. Leo só parou porque o próprio público foi almoçar, pois, por ele, a brincadeira continuava. Na segunda oficina do dia, a mesma coisa aconteceu. O horário de encerrar chegou e Leo continuou a brincadeira, mesmo quando não tinha mais público. Os objetos que ele manipulava pareciam ter uma magia que me assombrava. Percebi que esse assombro era quase que uma inveja de a brincadeira tocar tão fundo dentro dele, mas também era um assombro que me agarrava, me viciava, me encantava.

09

Nos outros dias, resolvi transformar essa quase inveja em curiosidade, me permitindo penetrar o campo tão sagrado do brincar, acompanhando Leo e tomando o assombro como companheiro de brincadeiras, permitindo, mais uma vez, que o corpo mobilizado experimentasse o movimento. Alembrei-me de novo da infância, de quando o campo sacro da brincadeira blindava meu corpo e dava pé para a coragem.

O brincar contagiante de Leo me lembrou de correr, de sentir o cheiro da brisa do mar, me lembrou de quando eu descia a ladeira do lado da minha casa, sentada em cima de uma garrafa PET sem me preocupar com o que me esperava lá embaixo, sentindo a adrenalina e o vento no rosto, desejando apenas chegar, subir e fazer tudo de novo. Tenho cer-

teza de que Dona Maria mandou o Leo pra me alembrar de que a estrela brilha no fim da Ladeira. Hoje a brincadeira voltou a fazer parte do meu corpo, abriram-se os caminhos. Já, já, você vai ver como.

Cheiro de erva e saudade da Vó

No Dia das Mães de 2019, lá atrás, nos tempos antes da pandemia de Covid-19 (parece outra vida, né?), o Programa CCBB Educativo recebeu a Escola de Benzedeiras de Brasília. O grupo trouxe um movimento de amor e restabelecimento de sabedorias ancestrais de cura e conexão com a natureza dentro e fora de nós. As benzedeiras se colocaram a serviço, retomando os sentidos e o conhecimento de nosso corpo e de nossa energia.

A atividade teve início com uma roda de abertura, na qual os participantes se apresentavam, honrando a ancestralidade feminina através dos nomes de suas mães e avós, seguida de uma oração para a Grande Mãe. Após isso, levantou-se a questão: O que é benzer? Refletimos sobre ela através da partilha de memórias afetivas sobre o benzimento. Então, as benzedeiras falaram um pouco dos saberes das ervas do centro da roda: guiné, folhas de mangueira, boldo, lavanda, arruda, manjericão e alecrim. Em seguida, colocamos em prática o que foi aprendido. A roda foi dividida em duplas de pessoas que não se conheciam, que se conectaram pelo olhar e realizaram a troca de bênçãos com um abraço ao final. E, então, a roda se fez novamente para a partilha de aprendizados e sensações proporcionadas pela atividade. Para encerrar, foi feita uma ciranda, que dançou ao som de uma canção na voz de Maria Bethânia.

Eu me alembro de que fiquei na dupla com Dona Maria (não a das Alembranças), uma benzedeira mais velha, e a troca com ela me emocionou demais, foi de uma profundidade muito intensa. Ela me benzeu e eu a benzi, nem sei se fiz certo, mas senti tanta acolhida na nossa interação que imagino que não tinha como dar errado.

Dizem que a palavra "benzer" vem do latim *benedicere*, que significa abençoar e dizer bem. "Dizer bem" é criar o bem, através da palavra. Por esse motivo, as benzeduras são orações, palavras que pedem a proteção divina para a pessoa que está a ser benzida.

O benzimento é de uma importância muito grande pra mim. Eu sempre tive uma carência dos meus avós. Cresci longe de todos, uns estavam em outro plano espiritual, outros, em outro estado geográfico. Quem me deu carinho de avó durante a infância foi Dona Anália, nossa vizinha de muro. Penso nela todo dia, minha avó de coração, que era benzedeira. Tenho certeza de que foi a reza dela que deu força pra que eu pudesse me acostumar a habitar esse corpo. Sinto que, naquele dia, minha Vó Nália e Dona Maria das Alembranças se fizeram presentes na benzedura de Dona Maria, sinto que, ali, houve mais uma ação de desenferrujar o meu corpo, que nunca mais tinha sido benzido desde a partida de minha Vó. Ali, este corpo voltou a se conectar com a cura do rezo através das ervas; ali, eu reencontrei a força de que eu nem sabia que precisava.

Os cheiros do cerrado

O CCBB Educativo tinha suas equipes divididas em grupos de trabalhos, os GTs. Havia o GT Práticas Artísticas e Educativas (o nome é autoexplicativo), o GT Infâncias (novamente autoexplicativo), o GT Outros Saberes (esse era sobre o que a gente conhece por Cultura Popular) e o GT Acessibilidade (novamente autoexplicativo), cada um deles com um educador responsável. Eu estava à frente do GT Acessibilidade, em Brasília. Nós investigamos as possibilidades de oferecer o acesso a partir das vivências e presenças. O GT contemplava as interações que permeiam a nossa presença e a presença do outro, as nossas vivências e as vivências do outro, valorizando as experiências e leituras individuais e o modo como os espaços se apresentavam para cada indivíduo.

Uma das nossas ações foi a criação de uma história chamada "Quem é Curi?", onde nós falávamos sobre o Curupira, encantado indígena que habita as matas do Brasil. Na nossa versão o Curupira se tornou Curi, morava nos jardins do CCBB e cuidava do Cerrado. A contação se dava de maneira cênica e lúdica, havia estímulos de todos os sentidos, inclusive do paladar. O GT se preocupou muito em contemplar o máximo de corpos possíveis na interação com a história. Nós fazíamos um passeio pelo CCBB, interagindo com diversos objetos e árvores, inclusive a árvore de ingá-cipó, da qual comíamos seu fruto. As crianças ficavam extremamente entusiasmadas com a presença do Curi, se dedicando totalmente a ajudá-lo.

O personagem do Curi era performado por um dos educadores, que é bailarino, então, o Curi dançava lindamente ao final da ação, tinha uma consciência corporal muito forte. A criação do figurino e da persona de Curi foi inspirada pelo "Mito do Calango Voador", de Tico Magalhães e o grupo Seu Estrelo. O mito celebra os mistérios do Cerrado e do DF, revelando criaturas que fazem nascer encantos, que, por sua vez, tornam-se fatos. Dentre essas criaturas, há a Caliandra, flor nascida do sangue de Laia. Nesse processo de construção, nos deparamos com um vídeo no YouTube que apresentava a encantada Caliandra. Ao assistir ao vídeo,

mais uma vez, algo no meu corpo paralisado se revirou e, de novo, eu senti um assombro, senti que aquilo me impactou, me chamava, senti que eu pertencia àquele mundo, mas eu ainda não entendia o porquê.

Eu gostava muito da história de Curi, participei ativamente da invenção dela, mas nunca consegui contá-la, sempre dava um jeito de desviar, sempre pedia para que outro educador contasse em meu lugar. Nunca me senti segura para contá-la, mesmo sabendo todas as partes. Também admirava muito a interpretação do educador que fazia o Curi, gostaria de ter essa proximidade com o corpo da mesma forma que ele. Sentia que meu corpo não conhecia os movimentos de como contar histórias, que esse corpo não estava preparado. Faltava algo.

O cheiro da mata me deu novo corpo

Algumas semanas antes de a pandemia chegar ao Brasil, a coordenadora nacional do CCBB Educativo fez uma tiragem de cartas do Oráculo da Deusa com alguns educadores. O tema da leitura era "o que eu vou levar do educativo se esse ciclo findar". Havia a possibilidade de o nosso contrato não ser renovado, por isso estávamos nos preparando para caso isso acontecesse. Não existia nenhuma notícia sobre a pandemia ainda. As cartas que saíram para mim foram a Deusa Sheila Na Gig e a Deusa Bast. De forma bem resumida, a primeira diz sobre a Abertura e a segunda, sobre a Brincadeira, então, entendi que eu levaria comigo a abertura para a brincadeira. Coincidentemente, na mesma semana, eu havia me inscrito para um curso de Mulheres Brincantes, ainda muito instigada pelo incômodo/curiosidade que Leo Ladeira me provocou sobre esse universo.

O curso começaria semanas depois desse acontecido, no dia 13 de março de 2019. O que ninguém esperava é que a pandemia fosse chegar ao Brasil nesse entremeio. Pois bem, nesse mesmo dia, recebemos a notícia de que as atividades seriam interrompidas devido à Covid-19, mas ainda não tínhamos nenhuma noção do que viria pela frente, então a primeira aula do curso aconteceu. Saí do CCBB achando que seria uma pausa de, no máximo, 15 dias, me encaminhei até o lugar onde seria o encontro com as Mulheres Brincantes e foi ali que minha vida mudou completamente.

O curso era ministrado pela educadora Luciana Meirelles, seguindo a metodologia da Pedagogia Griô, que é uma pedagogia facilitadora de rituais de vínculo e aprendizagem entre as idades, entre a escola e a comunidade, entre grupos étnico-raciais e de gênero, territórios de identidade, saberes ancestrais de tradição oral e as ciências, artes e tecnologias universais, por meio de um método de encantamento, vivencial, dialógico e partilhado para a elaboração do conhecimento e de um projeto de comunidade/humanidade que tem como foco a expressão da identidade, o vínculo com a ancestralidade e a celebração do direito à vida. A vivência é toda feita em roda, numa conexão muito profunda com a ancestralidade de cada pessoa presente. Ali, eu senti novamente o

assombro que senti na roda de coco, na brincadeira, no benzimento, pela Caliandra, senti que finalmente o corpo paralisado teria espaço para se destravar completamente, senti que algo se abria e não tinha mais como voltar atrás, que pertencia àquilo. Ouvi novamente a voz de Dona Maria das Alembranças, dessa vez era nítida como nunca, senti um chamado que eu não tinha como negar: ela me convidava para me rasgar na brincadeira. Mas assim que o encontro acabou e voltamos pra casa, nós percebemos que não poderíamos mais nos encontrar devido à pandemia.

Foi muito difícil lidar com meus sentimentos nos dias que seguiram, eu estava em ponto de explosão por, finalmente, ter achado lugar seguro para desaguar, mas o isolamento social não permitia. Então, reuni minhas forças e fiz o que pude para não deixar escapar o desejo por conhecer melhor o que tinha sido aberto, para conhecer mais sobre as culturas populares. Durante o isolamento, comecei a fazer aulas on-line de agbê, percussão e de pedagogia griô. Foi quando eu, finalmente, entendi a força que as tradições orais têm, foi quando eu – mesmo sem acessar presencialmente – toquei a semente profunda dos saberes ancestrais e desatei os nós que amarravam meu corpo. Agora, estamos retomando a socialização e eu me tornei amiga de Luciana Meirelles, que é a pessoa que interpreta a Dona Maria das Alembranças. Os caminhos da pedagogia griô me levaram para a capoeira, para o bumba meu boi, para o samba pisado, para o terreiro, e até já interpretei a Caliandra do Seu Estrelo. Vê só!

Todo esse percurso se iniciou com os assombros que o CCBB Educativo me proporcionou. Hoje, habito um corpo aleijado e encantado porque percorri uma trajetória de forja desse corpo, forja esta que começa dentro do espaço educativo. Hoje, tenho um corpo firmado na ancestralidade aleijada, livre, que sabe contar histórias, completo, aberto para a brincadeira, desenferrujado e consciente, porque todas as experiências no CCBB Educativo foram moldando esse corpo. As culturas populares me deram vida nova, pois nunca encontrei um lugar tão acolhedor como a roda. Foram os Outros Saberes que me ensinaram de verdade o que é Acessibilidade. E foi no CCBB Educativo que tudo isso começou. Agradeço.

Axé!

EM BUSCA DE UM ARQUIVO VIVO E COLETIVO

por Daniel Toledo

Em dezembro de 2018, recebi do JA.CA o convite para acompanhar e registrar, como jornalista e pesquisador, as atividades realizadas pelo Programa CCBB Educativo – Arte & Educação, àquela altura prestes a completar um ano de atuação nas quatro praças do Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB). Em linhas gerais, a proposta de trabalho visava a fortalecer as memórias do programa: tanto das ações realizadas até então quanto daquelas que aconteceriam de ali em diante.

Múltiplo Ancestral, Com a Palavra, Transversalidades, Laboratório de Crítica, Processos Compartilhados, Lugar de Criação: algum tempo levou até que eu me familiarizasse com o vocabulário do programa, mas rapidamente pude entender que boa parte de suas atividades estavam fundadas no encontro, no convívio e na troca de saberes, propondo ao público dos centros culturais uma visão ampliada sobre o campo e os temas da mediação cultural.

Naquela ampla programação, que a cada mês recebia diferentes convidados e convidadas, havia espaço para atividades culturais e formativas voltadas a diferentes públicos: desde crianças e famílias até grupos de estudantes e professores, passando ainda por artistas e pesquisadores de diferentes campos, além das centenas de frequentadores diários dos edifícios localizados em Belo Horizonte, Brasília, Rio de Janeiro e São Paulo.

Alguns relatos textuais sobre as atividades já haviam sido produzidos pela equipe de comunicação do programa e publicados em seu site – geralmente elaborados por meio de registros em vídeo ou ainda da presença de integrantes da equipe em determinadas atividades. A proposta, a partir de então, era criar uma dinâmica permanente e mais abrangente de registro da programação.

Também estava disponível, naquele contexto, uma série de relatos qualitativos escritos pelos educadores e educadoras do programa, entendidos como uma ferramenta interna de registro e avaliação de suas experiências cotidianas. Até então, tais relatos circulavam apenas entre as equipes de coordenação. Mais adiante, esse mesmo conjunto de textos nos inspiraria a investir em uma abordagem coletiva das atividades realizadas.

De um arquivo esquecido e quase invisível, nos deparamos hoje com um cenário bastante diferente. Finalizado em janeiro de 2022, o Programa CCBB Educativo – Arte & Educação deixa como memória e parte importante de seu legado o Arquivo Vivo: um acervo público, gratuito e polifônico de textos que traduzem o campo ampliado da mediação cultural.

Recuperar memórias

No decorrer da última década, eu já havia participado junto ao JA.CA de alguns processos voltados à produção e à organização das memórias de suas atividades. Por exemplo: já há algum tempo temos organizado, a cada ciclo de residências, situações de conversa com os artistas participantes, geralmente realizadas em meados de seus processos de pesquisa. Mais adiante, essas conversas são reexaminadas e editadas em formatos que vão desde a crítica até a entrevista, de modo a contextualizar e trazer reflexões a partir das pesquisas desenvolvidas por cada artista.

Em 2015, por outro lado, pude acompanhar pessoalmente um processo de residência bastante específico, voltado exclusivamente a artistas-gestores, com duração de apenas uma semana. Intitulado "Indie.gestão", o projeto envolveu uma série de encontros e conversas entre representantes de espaços culturais sediados nas cinco regiões brasileiras. Algum tempo depois, o conteúdo do encontro foi organizado em formato de livro, propondo uma combinação livre entre as várias conversas e discussões realizadas no decorrer da residência. Previsto desde o início do projeto, o livro *Indie.gestão: práticas para artistas-gestores ou como assobiar e chupar cana ao mesmo tempo* oferece a possíveis leitores de qualquer parte do país um apanhado bastante significativo daquela experiência.

Elaborada nos primeiros meses de 2019, nossa proposta inicial para o Programa CCBB Educativo – Arte & Educação envolvia diferentes frentes de trabalho, e a primeira delas, de caráter retrospectivo, visava a recuperar as memórias de algumas atividades previamente realizadas pelo programa, promovendo entrevistas com convidadas e convidados que tivessem participado de seu primeiro ano de programação.

Nesse contexto, tive o prazer de experimentar uma rápida conversa telefônica com o Mestre Pau Pereira, professor de uma escola rural em Planaltina (DF) e criador do método ABCerrado. Ao longo dessa conversa, convertida no texto *ABCerrado*, pudemos rememorar a dinâmica do encontro, realizado nos jardins do CCBB Brasília com a presença de crianças e famílias, refletir sobre a importância de uma educação interessada nos contextos de vida de estudantes e professores e destacar alguns caminhos para atividades escolares que ultrapassem os limites das salas de aula.

Pude também me encontrar pessoalmente com a arquiteta e urbanista Aline Franceschini, integrante do coletivo Às Margens, atuante na capital mineira. Alguns meses antes do encontro, ela e sua parceira,

Isabela Izidoro, haviam conduzido nos arredores do CCBB Belo Horizonte duas atividades para crianças e famílias, ao longo das quais propuseram investigações lúdicas sobre a presença das águas na cidade. Como síntese dessa conversa, publicamos no Arquivo Vivo o texto *Imagina rio & Deriva fluvial*.

Ainda em clima de retrospectiva, realizei uma chamada de vídeo com a arquiteta e arte-educadora Núria Manresa, integrante da Brotos Oficina, também sediada em Belo Horizonte. Durante a conversa, falamos sobre uma atividade realizada em julho de 2018, voltada à construção de mobiliários temporários para o pátio externo do CCBB Belo Horizonte. Reunindo principalmente jovens e adolescentes, além de alguns funcionários da própria instituição, a atividade foi registrada por meio do texto *Canteiro aberto*.

Experimentar registros

Paralelamente às entrevistas com convidadas e convidados do ano anterior, logo iniciamos também uma primeira dinâmica de registro das atividades correntes do programa. A cada mês, para além das ações documentadas em vídeo, cujos relatos continuaram sendo produzidos pela equipe de comunicação, alguns dos encontros entre convidados e público passaram a ser gravados em áudio pelas equipes locais. A partir desses áudios, caberia a mim a produção de relatos sobre as atividades realizadas nas diferentes cidades de atuação do programa.

Experimentada em abril de 2019, essa dinâmica me permitiu escrever a partir de uma série de ações concebidas em diálogo com o Dia dos Povos Indígenas. Enquanto as experiências compartilhadas no CCBB Brasília pelo jovem youtuber Cristian Wari'u foram sintetizadas no texto *Be-a-bá indígena*, uma densa conversa sobre educação indígena, conduzida em frente ao CCBB São Paulo pela educadora Cristine Takuá e o cineasta Carlos Papá passou a integrar nosso Arquivo a partir do texto *Indígenas em movimento*.

No CCBB Rio de Janeiro, por sua vez, as pesquisadoras indígenas Sandra Benites e Francineia Fontes foram convidadas pelo programa

a apresentar suas visões em torno das ideias de museologia, tradição e patrimônio. Como registro dessa importante conversa, publicamos o texto *Tradições em ação* – e celebramos, alguns meses depois, a nomeação de Sandra Benites como integrante da equipe de curadoria do Museu de Arte de São Paulo (Masp).

Logo pudemos perceber, entretanto, que as gravações em áudio serviam muito bem como matéria-prima para o registro de algumas atividades, mas não necessariamente de todas elas. Por exemplo: muitas das ações envolviam o público em atividades manuais e corporais, desviando-se da estrutura de discurso ou palestra. Para perceber e traduzir essas ações, era preciso estar presente.

Não poderia ter sido registrada em áudio, por exemplo, a performance "Compro Ouro", realizada pela artista Alice Shintani na esquina em frente ao CCBB São Paulo. Com quase duas horas de duração, a proposta foi embalada de modo ininterrupto por um canto tradicional xavante, envolvendo a artista – assim como educadoras e educadores do programa – em um silencioso processo de desenho sobre as ruas de pedra. Tão efêmera quanto a própria natureza da performance, a ação ficou registrada em nosso Arquivo Vivo por meio de um texto construído entre o ensaio e a crítica, também intitulado *Compro Ouro*.

Cultivar escritas

Ainda nos primeiros meses de 2019 chegamos à decisão de apostar na participação ativa de educadoras e educadores na produção de nossas memórias. Afinal, ao acessarmos o arquivo de textos escritos pela equipe de mediação, podíamos frequentemente encontrar relatos muito interessantes, que se desdobravam em reflexões sobre as propostas desenvolvidas, seus temas, metodologias e possíveis desdobramentos. Entendemos que seria importante – e muito potente – cultivar essas escritas.

Partimos, então, para a elaboração de uma dinâmica de registros que trouxesse ao protagonismo as múltiplas vozes presentes nas quatro equipes de mediação do programa. Para acessar e potencializar essas vozes, incluímos entre as periódicas práticas de formação das equipes um encontro dedicado à apresentação de nossa proposta. A partir de um roteiro de formação inspirado em oficinas de dramaturgia, pedi que cada educador refletisse sobre a própria trajetória educacional e profissional, sobre a própria relação com a escrita e também sobre as principais memórias relacionadas à atuação no programa até aquele momento. Entendidos como educadores-pesquisadores, todas e todos foram convidados a participar da construção das memórias da programação.

Desde o início do processo de formação, entendemos que cada educadora e cada educador teria um estilo diferente de abordagem e escrita, e busquei valorizar essa característica durante a edição dos relatos. Enquanto alguns produziam textos mais jornalísticos, outros deixavam que a escrita fosse contaminada por elementos artísticos ou ainda ensaísti-

cos. O importante era que os textos traduzissem as propostas geradoras de cada atividade e o que efetivamente havia acontecido, tendo em mente, como leitores e leitoras, as pessoas que não puderam estar presentes.

Entre os elementos a serem contemplados pelos textos, deveriam ter destaque o contexto de cada ação e um resumo de seu conteúdo, abarcando ainda descrições sobre as metodologias empregadas em cada caso e possíveis aprofundamentos em torno de alguns dos temas explorados. Buscando ampliar as vozes presentes em nosso arquivo, também foi estimulada a inclusão de falas de convidadas e convidados, assim como de comentários do público presente nas ações.

Incentivamos ainda que educadores e educadoras oferecessem reflexões pessoais sobre os conteúdos e as metodologias de cada atividade, identificando, quando possível, eventuais contribuições para futuras práticas em arte e educação. Após serem elaborados pelos educadores e educadoras, os textos eram editados, relidos por seus autores e finalmente publicados em nosso site, dentro da seção Arquivo Vivo.

Reconhecer e amplificar

Numa tarde de segunda-feira, em pleno hipercentro de São Paulo, aconteceu o primeiro encontro de formação, do qual participaram apenas duas educadoras da equipe local. Naquela tarde, pude conhecer Andrea Lalli, cientista social e pós-graduanda em artes, artista de xilogravura e pesquisadora das relações entre periferia e instituições culturais. Muito habituada à escrita, Lalli se tornaria colaboradora frequente do nosso arquivo, além de importante articuladora da proposta entre seus colegas e autora de textos muito relevantes para o nosso arquivo, como é o caso de *O que é mediação, afinal?*.

Também naquele encontro conheci Gabrielle Martins, jovem pedagoga recém-chegada do Rio de Janeiro e interessada em mulherismos e culturas afrodiaspóricas. Acumulando experiências prévias de mediação em instituições cariocas, Gabrielle dizia-se mais afeita à oralidade do que à palavra no papel. No decorrer de suas participações no arquivo, a educadora se abriu a processos muito ricos de escrita colaborativa, resultando, por exemplo, em textos como *Ancestralidade em roda*, a partir do qual pude aprender sobre tradições como o coco e o jongo.

Passada a primeira experiência de formação, seguimos para o CCBB Brasília, onde o encontro de formação se deu com toda a equipe local: 15 pessoas, entre coordenadoras, educadores e estagiários. Àquela altura, já estava em curso o processo colaborativo de relatoria das atividades, e eu tinha em mente dois relatos enviados havia pouco tempo por integrantes da equipe do Distrito Federal: *Benze que passa!*, escrito pela educadora e fotógrafa Lua Cavalcante a partir de uma celebração do Dia das Mães conduzida nos jardins do CCBB Brasília pela Escola de Benzedeiras de Brasília, e *Forró de Vitrola*, elaborado pela educadora e artista Débora Passos, cuja leitura havia me marcado pela imagem de uma kombi azul

adentrando o pátio do centro cultural.

Mais do que uma apresentação da ideia do Arquivo Vivo, o encontro no CCBB Brasília se constituiu entre a equipe como um momento de reconhecimento. Ali pudemos nos perceber, efetivamente, como pesquisadoras e pesquisadores com experiências e interesses diversos, atuantes em um mesmo campo. E entendemos que o programa poderia servir como uma plataforma para o desenvolvimento de nossas pesquisas.

Em uma de suas primeiras colaborações, *Na atmosfera da brincadeira* o pedagogo, bailarino e educador Tiago Cruz trouxe um olhar atento ao corpo e à participação do público, ao tratar de uma atividade conduzida pelo palhaço Leo Ladeira nos jardins do CCBB Brasília. Muito interessada na infância e em processos educativos, a educadora e pedagoga Geovana Freitas produziria em novembro de 2019 o texto *Educação de jovens e adultos*, compartilhando reflexões importantes sobre o Dia Nacional da Alfabetização.

Ao longo do encontro de formação no CCBB Belo Horizonte, pudemos identificar com muita nitidez os diferentes tipos de escrita entre os integrantes da equipe. Desde a bem-humorada crônica *Quantas idades há numa cidade?*, escrito pela educadora e pesquisadora Jéssica Cruz, ao rigoroso ensaio *Para uma crítica de arte pós cânones*, do educador e filósofo João Paulo Andrade. E mais adiante, uma boa surpresa: daquela mesma equipe receberíamos nossa primeira colaboração de um educador surdo: *Linguagem corporal na comunicação e cultura surda*, de Hélio Alves de Melo.

Integrantes da última equipe do programa a receber a atividade de formação, os educadores e as educadoras do CCBB Rio de Janeiro compartilharam em sua ampla sala de trabalho os próprios interesses de pesquisa, assim como destacaram experiências relacionadas à prática da mediação cultural. Até aquele momento, apenas um texto vindo da capital carioca figurava entre os publicados no arquivo: *Mães amplificadas,* de Janine Magalhães. Com boas doses de afeto, sensibilidade e escuta, o texto nos convida a um importante debate sobre maternidade e negritude, organizado pela equipe do Rio de Janeiro em celebração ao Dia das Mães.

Pouco tempo depois do encontro, entretanto, revelou-se a vocação dessa equipe para abordar atividades até então "invisíveis" no site do pro-

grama, como podemos ver em *Tem um bebê correndo na galeria* e *O método Catalugar*, em que a educadora, atriz e mãe Cintia Maria Ricardo compartilha experiências de mediação de visitas com bebês e crianças, ou ainda em *Primavera das memórias*, em que o educador e artista Geancarlos Oliveira descreve a experiência da equipe junto a pequenos e pequenas atendidos pela Unidade de Reinserção Social Bia Bedran.

Conversar a distância

A partir de março de 2020, entretanto, testemunhamos com surpresa um mundo bastante diferente do que conhecíamos antes. Já não havia mais visitas escolares às galerias do centro cultural nem cursos ou palestras presenciais em suas salas e demais espaços. Durante sucessivos meses, a maior parte das experiências oferecidas pelo Programa CCBB Educativo – Arte & Educação precisou ser transferida para o ambiente virtual – e registrar encontros a distância tornou-se uma parte significativa do nosso trabalho.

Sem alterar substantivamente os variados formatos e dinâmicas das atividades do programa, essa transformação permitiu à curadoria uma sensível ampliação do seu leque de convidados e convidadas, sem mais se restringir a artistas, pesquisadores e coletivos residentes nas quatro cidades-sede do programa. Também houve espaço, em meio ao novo contexto de curadoria, para atividades dedicadas à reflexão sobre a condição digital que naquele contexto se impunha a muitas de nossas experiências sociais.

Em *Caminhos de ensino, mediação e criação à distância*, a educadora e pesquisadora Ana Luisa Nunes reflete sobre o ensino remoto de artes, a partir de experiências compartilhadas pela professora Ana Helena Grimaldi. Em *O brincar reinventado na pandemia*, o educador Phelipe Rezende propõe um diálogo profundo com o projeto Território do Brincar e o contexto do isolamento social, reconhecendo a casa como um espaço possível – e cheio de potências – para a brincadeira.

Em 2021, com o retorno de algumas atividades presenciais nos centros culturais, surgiu ainda uma série de textos elaborados a partir de colaborações entre educadores e educadoras atuantes em diferentes sedes do programa. Em *Para que todas as datas do ano sejam inclusivas*, Dariane Resende, Geancarlos Barbosa, Giovanni Fernandes e Pedro Ton compartilham suas impressões sobre as celebrações do Dia Nacional de Luta da Pessoa com Deficiência em cada um dos centros culturais. Em *Centro cultural como espaço de brincar*, por outro lado, os educadores Ana Luísa Nunes, Geancarlos Barbosa, Lucas Sertifa e Pedro Ton reúnem as propostas e as realizações de cada equipe para comemorar – presencialmente – o Dia das Crianças.

Organizar e compartilhar

Ao fomentar um processo vivo e coletivo de produção de memórias a partir das atividades do programa, pudemos testemunhar um nítido fortalecimento dos vínculos entre as equipes das diferentes sedes do CCBB Educativo – Arte & Educação. A partir do Arquivo Vivo e de suas múltiplas dinâmicas, estabeleceram-se diálogos e partilhas entre profissionais de mediação cultural com atuação em distintas cidades, muitas vezes antecipando e adensando seus processos de formação e pensamento em torno das exposições em cartaz e de seus possíveis desdobramentos junto ao público.

Após quase três anos de intenso trabalho editorial, alcançamos, por fim, a marca de 230 textos publicados por dezenas de autoras e autores com diferentes idades, origens e formações. E a partir desse acúmulo de experiências e perspectivas, organizamos no início de 2022 um denso conjunto de publicações intitulado *Cadernos de Mediação Cultural*, disponibilizado gratuitamente no site educacao.jaca.center.

Comumente relegado a um lugar secundário dentro das programações institucionais e também na cobertura midiática, o campo ampliado da mediação cultural demonstrou, dentro do Programa CCBB Educativo – Arte & Educação, a capacidade de articular experiências e debates muito relevantes sobre infância, escola, família, corpo, arte, cidade, sociedade, instituições culturais, processos criativos, pensamento crítico e identidade brasileira – entre muitos outros possíveis recortes. Fincando suas raízes no estímulo à pesquisa, à leitura e à escrita, o projeto Arquivo Vivo converteu-se em um frutífero espaço de produção de pensamento e partilha de experiências, afirmando em múltiplas palavras e pontos de vista dimensões políticas e poéticas das experiências de conviver, experimentar, ensinar e aprender.

10

RETORNAR À CASA

PLANTAR E COLHER

por Francisca Caporali, Mateus Mesquita
e Samantha Moreira

GARAG-M

Encaixotar, empilhar, carregar, limpar, arrumar, desarrumar, reconstruir, desconstruir, reinventar, persistir, seguir, construir, realinhar, desejar, roçar, podar, semear, adubar, regar...

Desde a finalização do Programa CCBB Educativo – Arte & Educação, em janeiro de 2022, nos propusemos o exercício de resistir a esse ano turbulento, criando novas dinâmicas de trabalho a partir da equipe do JA.CA e trazendo para perto coletivos parceiros e amigos. Juntando forças e fôlego, temos compartilhado recursos e energia para reiniciar práticas voltadas aos nossos territórios de origem: o bairro Jardim Canadá, em Nova Lima, e a cidade de Belo Horizonte. Entre essas atividades, podemos reconhecer práticas que cada vez mais estreitam os campos da arte e da educação.

Ainda em 2010, ano de fundação do JA.CA, havíamos começado uma coleção de livros, catálogos e outras publicações impressas. A coleção funcionava como um apoio às pesquisas dos artistas em residência, e era constituída principalmente por livros sobre artes visuais, arquitetura, urbanismo e design. Essa biblioteca foi se avolumando ao longo dos anos, com doações e novas aquisições, incluindo títulos sobre temas alinhados às transformações vividas pelo JA.CA nos últimos tempos, como é o caso da educação.

Em alguns momentos de nossa trajetória, experimentamos a transposição desse acervo para algumas localidades em Belo Horizonte, passando pela Escola de Arquitetura da UFMG e pelo antigo Centro de Arte Contemporânea e Fotografia (hoje CâmeraSete), situado na Praça Sete, no hipercentro da capital. Em 2015, com a construção da nossa sede atual, a biblioteca retornou ao Jardim Canadá, mas seguimos desconfiando de que a transposição desse acervo para uma localização mais central e mais acessível a outros artistas, estudantes e pesquisadores seria um relevante empreendimento de interesse público.

Em junho de 2022, iniciamos com a plataforma editorial Piseagrama, de Belo Horizonte, um projeto que nos permitiu trazer a biblioteca do JA.CA para uma sala no nono andar do Edifício Vera Cruz, localizado na rua dos Goitacazes, no centro de Belo Horizonte, com a expectativa de ativar novos usos e novas reflexões. Nesse movimento, a coleção de livros e publicações acumuladas ao longo de 13 anos deu origem à Desbiblioteca: um experimento que pretende problematizar os modos de catalogação e de produção do conhecimento.

Considerando as matrizes coloniais daquilo que historicamente se entende como conhecimento, a iniciativa propõe debater as bibliografias e os cânones da arte, da arquitetura e do design a partir de outras perspectivas e cosmologias, e ao mesmo tempo pensar estratégias de ampliação do acesso e diversificação dos públicos da biblioteca.

O projeto ainda contempla a aquisição de novos títulos, a realização de encontros com convidadas e convidados, a organização de grupos de leitura e também de uma publicação que, ao final, reunirá todo o processo. Além disso, convidamos três pesquisadores-residentes – Brenda

Laura, Marcus Deusdedit e Matheus Viana – para se envolverem, durante 12 meses, com o acervo bibliográfico do JA.CA.

Num desejo de movimentar nossos espaços atuais – a sede, no bairro Jardim Canadá, e o espaço Arrudas – Pesquisa e Território, no centro de Belo Horizonte – nos juntamos ainda ao coletivo Micrópolis, formado por artistas-arquitetos que já há muitos anos vêm dialogando e colaborando em atividades promovidas pelo JA.CA.

Dessa vez, a proposta era promover algumas experiências de compartilhamento de saberes na própria sede do JA.CA, em Nova Lima, buscando atrair diferentes públicos a partir de oficinas relacionadas a práticas e conhecimentos variados, que ao mesmo tempo ultrapassam e atravessam o campo da arte. Cola é um conjunto de quatro oficinas construídas a muitas mãos.

Na oficina Jogo de memória sonoro, os artistas Sara Lana e Felix Blume criaram, junto ao grupo de crianças inscritas, um jogo da memória composto por sons gravados no espaço do JA.CA e também nas ruas do Jardim Canadá. Durante quatro dias de oficina, foram realizados diversos exercícios de escuta e percepção de paisagens sonoras, além da gravação de sons e da montagem do jogo, envolvendo técnicas de eletrônica.

Em Canoeiro se presenteia com remos, o artista Davi de Jesus do Nascimento se juntou a seu pai, Davi Nascimento, para compartilhar com o público ensinamentos em torno da construção de barcos, acumulados em cinco décadas de prática. E o gramado do JA.CA temporariamente se converteu em cenário para a produção e montagem de uma embarcação à moda do rio Jequitinhonha.

Em Sistemas de som, os músicos Édipo Santos e Lucas Emerick apresentaram ao público os elementos envolvidos na montagem de um sistema de som, a partir de interações teóricas e práticas. Tendo em vista tanto suas dimensões eletrônicas quanto acústicas, a atividade também abordou boas práticas de aplicação desses sistemas e questões relacionadas à performance da discotecagem. Ao fim da oficina, duas caixas de som prontas, muitos DJs e uma pista de dança.

Em Estamparia coletiva, as artistas Maria Cau Levy e Gabriela Cherubin propuseram aos participantes exercícios práticos de estamparia usando materiais têxteis que se encontravam em desuso no JA.CA. A oficina envolveu exercícios de experimentação de narrativas por meio de recortes e colagens, resultando em uma grande bandeira instalada na fachada do prédio onde funciona o Arrudas, no centro de Belo Horizonte.

Ao longo de 13 anos de existência, tivemos, no JA.CA, o privilégio de manter, ininterruptamente, um espaço físico e ativo no bairro Jardim Canadá, mesmo durante períodos como a pandemia de Covid-19, em que o seu uso público e coletivo não pôde acontecer. Como uma jaqueira, nos mantivemos firmes em meio às intempéries, aguardando o momento de produzir novos frutos.

A partir dessa perspectiva, podemos nos inspirar nas plantas como modelos de organização, valorizando, por exemplo, sua capacidade

RETORNAR À CASA

10

RETORNAR À CASA

de produzir frutas e sementes que podem ser levadas para diferentes ambientes, carregadas de forças internas que somente o futuro pode dar a conhecer.

E, assim, o jardim se expande: voltamos, agora, a plantar territorialmente em um novo lote/terreno/terreiro. A partir de um edital nacional, demos início ao Ciclo de Residências 2023, que convoca artistas a habitarem a sede do JA.CA por dois meses, envolvendo processos abertos e ações comunitárias junto à vida local, em diálogo com memórias coletivas e futuros desejados.

Junto a esse ciclo, estabelecemos ainda uma parceria com a Casa do Povo, em São Paulo, para a Residência de Coletivos, buscando atuar de forma colaborativa e ampliada, com conexões entre o JA.CA, no Jardim Canadá, o Arrudas, no centro de Belo Horizonte, e um importante espaço cultural e formativo da cidade de São Paulo.

De volta à terra vermelha, à retomada, aos 13 anos do JA.CA, à festa que é e à que está por vir, aos sorrisos visíveis e aos abraços novamente possíveis.

Somos árvores, frutos, sementes e jardins.

E que, no futuro, nos tornemos florestas.

RETORNAR À CASA

10

11

AUTORAS E AUTORES

JA.CA

Artur Souza
Arquiteto e urbanista, realizador de obras e experimentos audiovisuais e colabora com o JA.CA – Centro de Arte e Tecnologia desde 2014. No centro, foi responsável por diversos projetos educacionais e vem desenvolvendo oficinas de pedagogia urbana e de construção de memória desde 2016. Entre 2018 e 2022, foi responsável pela produção videográfica do Programa CCBB Educativo – Arte & Educação. Vive e trabalha em Belo Horizonte, onde colabora com artistas e coletivos, incluindo a Polvo Studio.

Daniel Toledo
Artista, pesquisador, crítico, curador, editor e dramaturgo. Mestre em Sociologia da Cultura pela UFMG, foi repórter, crítico e colaborador do caderno Magazine, do *Jornal O Tempo* (Belo Horizonte), entre 2010 e 2015. Há mais de 10 anos desenvolve trabalhos em artes cênicas, performance e artes visuais. Autor de peças teatrais, tem experiência como crítico de teatro em festivais internacionais e como curador. Desde 2010, integra o coletivo Piolho Nababo e é colaborador do JA.CA – Centro de Arte e Tecnologia, organizando publicações e atuando como coordenador editorial do Programa CCBB Educativo – Arte & Educação.

Francisca Caporali
Artista, educadora, curadora e gestora cultural. Fundadora e coordenadora artística do JA.CA. Entre 2018 e 2022, assumiu as funções de cocoordenação geral e artística do Programa CCBB Educativo - Arte e Educação. Foi consultora junto à Secretaria de Cultura do Estado do Ceará, entre 2021 e 2022, na implementação e na coordenação das exposições de abertura da Pinacoteca do Ceará Foi cocuradora e coordenadora geral do 7° Bolsa Pampulha. Foi professora da Escola Guignard da UEMG, entre os anos de 2012 e 2017, e da Escola de Design da UEMG, em 2017 e 2018.

Joana Meniconi
Empreendedora sociocultural, educadora e consultora em Economia Criativa e Negócios de Impacto, com mais de 15 anos de experiência em cargos de liderança e também como professora universitária. Sua trajetória profissional está fundamentada na aposta de que a criatividade, a diversidade cultural e o conhecimento estão na base da transformação de vidas e comunidades, especializando-se na liderança criativa, na concepção de metodologias e no desenvolvimento de projetos voltados à educação, à gestão cultural e ao fomento de pequenos negócios criativos.

Márcio Gabrich
Arquiteto e Urbanista pela UFMG. Especialista em Design de Móveis pela UEMG. Desde 2014, faz parte da equipe e, desde 2016, é associado do JA.CA, onde realiza coletivamente projetos expográficos, suporte a artistas em residência em suas pesquisas, além do desenvolvimento dos projetos experimentais do coletivo em arte, arquitetura, design e educação.

Mateus Mesquita
Mestre em Educação pela Faculdade de Educação/UFMG, bacharel em Psicologia pela PUC – MG e marceneiro qualificado pelo Senai – MG. Associado e colaborador do JA.CA desde 2011, na concepção e na realização de projetos que combinam arte, arquitetura, educação e tecnologia.

Rafael RG
Formado em Artes Visuais pela Belas Artes de São Paulo (Bolsista PROUNI – 2010). Participou de mostras e festivais em cidades do Brasil e em outros países. Recebeu, entre outras premiações, o 1º Prêmio Foco ArtRio, o Prêmio Honra ao Mérito Arte e Patrimônio – IPHAN, o Prêmio aquisição do Centro Cultural São Paulo, a bolsa Iberê Camargo para residência no Künstlerhaus Bremen, na Alemanha, e Bolsa Pampulha para residência no Museu de Arte da Pampulha, em Minas Gerais. Entre suas residências recentes estão: Gasworks, em Londres (2018); Black Rock Senegal, em Dakar (2019); Triangle France – Astérides, em Marseile (2020).

Samantha Moreira
Artista, educadora, curadora e gestora cultural. Fundadora do Ateliê Aberto, do CHÃO SLZ, e integrante/coordenadora institucional do JA.CA. De 2018 a início de 2022 foi cocoordenadora geral e artística do Programa CCBB Educativo Arte e Educação. Foi consultora junto à Secretaria de Cultura do Estado do Ceará, entre 2021 e 2022, na implementação e na coordenação das exposições de abertura da Pinacoteca do Ceará. Uma das idealizadoras e curadoras do PREAMAR - ações em rede a partir do Maranhão; cocuradora e organizadora da 15 e 16 Verbo Mostra de Performance Arte SP e SLZ; Cocuradora do 7° Bolsa Pampulha. De 2005 a 2011, foi responsável pela gestão de projetos voltados à Mobilidade Urbana, como Diretora Institucional na Empresa Municipal de Campinas.

Convidadas e convidados

Aline Motta
Nasceu em Niterói (RJ), em 1974, e mora em São Paulo. Combina diferentes técnicas e práticas artísticas em seu trabalho, como fotografia, vídeo, instalação, performance e colagem. De modo crítico, suas obras reconfiguram memórias, em especial as afro-atlânticas, e constroem novas narrativas que invocam uma ideia não linear do tempo. Foi contemplada com o Rumos Itaú, com a Bolsa ZUM e com 7º Prêmio Marcantonio Vilaça. Participou de exposições importantes como *Histórias Feministas, artistas depois de 2000* e *Histórias Afro-Atlânticas*. Expôs no MAR/Museu de Arte do Rio, exibiu seus trabalhos em vídeo no New Museum e, em 2022 lançou, seu primeiro livro: *A água é uma máquina do tempo*.

Ana Cláudia Bambirra
Mestre em Educação pela Faculdade de Educação da UFMG. Graduada em Psicologia pela PUC – MG. Atua como psicóloga no consultório "Psicologia e Terapias integradas". Foi professora tutora em cursos de Educação a distância oferecidos pela Faculdade de Educação da UFMG. Coordenou, por 10 anos, o núcleo de atenção psicossocial do Espaço Criança Esperança (projeto de extensão da PUC Minas). Tem experiências em cursos presenciais de atualização de professores do ensino fundamental e médio. Atua na interface entre Psicologia, Assistência Social e Educação.

Beto Shwafaty
Artista, pesquisador e curador. Possui mestrado em Artes Visuais e Estudos Curatoriais pela Nuova Accademia di Belle Arti – NABA e acompanhou o grupo de Simon Starling na Staedelschule. Shwafaty esteve envolvido com práticas coletivas, curatoriais e espaciais desde o início dos anos 2000 e, como resultado, sua prática se conecta às esferas contemporâneas do design crítico, da política espacial, da economia do conhecimento e da cultura visual. Assim, Beto Shwafaty desenvolve uma prática baseada em pesquisas na qual procura conectar formalmente e conceitualmente questões políticas, sociais e culturais convergentes ao campo da arte.

Dione Carlos
Dramaturga, roteirista, atriz e curadora. Possui 25 peças de teatro encenadas no Brasil e internacionalmente. Tem seis livros publicados, além de textos e artigos de sua autoria publicados em sites e revistas especializadas em dramaturgia e poesia. Ministra oficinas em diversos espaços culturais pelo Brasil. Foi orientadora artística no Núcleo de Dramaturgia da Escola Livre, além de ministrar o curso Dramaturgia negra – A palavra viva, a convite do Itaú Cultural. Curadora em eventos como o Festival Ibero-americano Mirada; Dramaturgias II; Fentepira, dentre outros. Foi selecionada como roteirista para o Laboratório de Narrativas Negras da FLUP/Globo, em 2020. Atuou em canais como Disney Plus, GNT e SescTV. Atualmente é roteirista contratada da Rede Globo e recebeu o Prêmio Shell em 2023.

Gil Amâncio
Coreógrafo e compositor de trilhas sonoras, iniciou sua carreira artística em 1976, como ator e músico, depois estudou dança e começou a trabalhar como preparador corporal para espetáculos de teatro e a compor trilhas sonoras para espetáculos de dança e teatro. Sua paixão pela dança e a música o levou, em 1997, a criar junto com Rui Moreira e Guda a Cia SeráQue? Hoje faz parte do Coletivo Black Horizonte, no qual desenvolve projetos de dança negra contemporânea, e é coordenador do NEGA – Núcleo Experimental de Arte Negra e Tecnologia, no qual investiga as relações entre corpografia e musicalidade nas danças negras contemporâneas e o uso das tecnologias digitais de áudio e imagem nos processos de composição coreográficos.

Gleyce Kelly Heitor
Educadora e pesquisadora. Licenciada em História, mestra em Museologia e Patrimônio (Unirio-Mast) e doutora em História com período sanduíche no Centre Maurice Halbwachs. Atualmente é diretora de Educação e Pesquisa na Oficina Brennand. Foi diretora do Núcleo de Cultura e Participação do Instituto Tomie Ohtake, gerente de Educação e Participação do MAM Rio, coordenadora pedagógica da Elã - Escola Livre de Artes, da EAV do Parque Lage, do Programa CCBB Educativo e da Escola do Olhar - Museu de Arte do Rio. Publicou os livros *O pensamento museológico de Gilberto Freyre*, *Crítica de arte em Pernambuco*,e *Gilberto Freyre: Coleção Pensamento Crítico*. Pesquisa as relações entre arte contemporânea e educação; as interfaces entre a museologia e o pensamento social brasileiro; o direito à memória e as articulações entre lutas sociais e processos de musealização.

Lua Cavalcante
Artista, educadora e aleijada. Tecnóloga em fotografia, pedagoga e se aventura pelos caminhos da pedagogia griô. Sua linguagem artística é a produção de experimentações em autorretrato, desenvolvendo investigações sobre as particularidades de seu corpo, lido sob o aspecto da deficiência. Coloca-se como um ser artístico, político e pedagógico, propondo reflexões sobre quais lugares reais e encantados ela habita e opera.

Mabe Bethônico
Artista plástica, pesquisadora e professora brasileira. Desde 2017, reside em Genebra, na Suíça. Foi professora da Escola de Belas Artes da UFMG, entre 2001 e 2017, pesquisadora na Ecole Superieure d'Art Annecy Alpes (ESAAA) e, atualmente, leciona na HEAD–Genève. Ela se interessa por temas como geografia, geologia, história e etnografia, partindo de arquivos e acervos e explorando os limites da documentação e da ficção. Seu trabalho é exibido internacionalmente, como na Bienal de Arquitetura de Veneza em 2021, nas 27ª e 28ª Bienais de São Paulo, no MAM e MIS de São Paulo, Museu de Arte da Pampulha (Belo Horizonte), Centre Pompidou (Paris), Centre de la Photographie (Genebra), Museo de Antioquia (Medellín), Kunstverein München (Munique), HMKV (Dortmund), Kunsthal Aarhus, Nottingham Contemporary, dentre outros.

Ricardo Aleixo
Ricardo Aleixo é poeta, performer, músico e artista visual, além de mineiro de Belo Horizonte, onde nasceu, em 1960. Entre seus livros mais recentes, estão *Extraquadro* (Impressões de Minas/Lira, 2021) e *Pesado demais para a ventania* (Todavia, 2018). Em 2021, foi considerado doutor por notório saber pela UFMG.

Yana Tamayo
Artista, educadora e curadora. Doutora e mestre em Arte na linha de pesquisa Poéticas Contemporâneas, e especialista pela Universidad Complutense de Madrid. Desde 2000, trabalha em diferentes frentes no campo da arte. Desde 2010, sua prática como artista se associa às práticas educativas e curatoriais ao pensar sobre as diferentes instâncias de diálogo com os públicos. Foi sócia-fundadora da Nave, espaço autônomo de arte. Coordenou o Programa CCBB Educativo – Arte e Educação no CCBB Brasília. Coordenou as ações educativas do projeto BsB Plano das Artes. Realizou a curadoria da exposição coletiva *Rumor*. Integrou o júri de seleção e fez parte da equipe curatorial de SACO 09 Festival de Arte Contemporáneo, Antofagasta, Chile.

AUTORES E AUTORAS

12

PARA INGLÊS LER

(TEXTS IN ENGLISH)

01
FIRST WORDS

13
by Francisca Caporali, Mateus Mesquita and Samantha Moreira

Since JA.CA began, back in 2010, we have understood that we are a place for attempts, research, and multiple trials: we are more interested in the dynamism of processes than in works understood as finished, which has, throughout this journey, led us to leave behind some spaces previously used as exhibition galleries.

Little by little, we have learned to make this experimental vocation transparent in our selection processes, in the space we occupy today, and in all our projects – often developed far away from our original headquarters located in the neighborhood of Jardim Canadá, in the city of Nova Lima, Minas Gerais. We find happiness in walking, in meetings, in cafés, in conversations and learning circles, and at large dining and work tables, often shared by people from all walks of life. We practice thinking out loud, collectively, with different intonations.

Early on, we reached the understanding that it is very important to document these processes to make the experiences interconnectable, complementing one other and, over the years, forming a complex articulation that can be shared from time to time. Working with memories from JA.CA has, thus, always been like putting together a never-ending jigsaw puzzle, with new pieces and fittings popping up and, eventually, combining and separating to form a spiraling, three-dimensional structure.

Given that many of the actions we carry out are not immediately completed, and some are configured as permanent processes, we have grown used to documenting everything: we collect thousands of photos, videos, and audio recordings, and we seek different means of sharing the multiple traces our wanderings have left with other audiences. Along this path, whenever time and resources have allowed, we have sought to recombine these various pieces, transforming them into printed publications.

Between 2010 and 2015, we produced some publications of our own, collaborated on many other publications by partner projects, and opened the way to other publications produced by resident artists. Since then, many new pieces have emerged – and this publication is an attempt to fit them all together.

This lengthy hiatus in the physical rearrangement of our memories is certainly tied to our history during the same period, considering the great challenges we faced between 2016 and 2022. However, it is also related to a series of struggles faced by our entire nation, considering that we are facing a project to destroy public policies and cultural institutions hitherto seen as consolidated. Since that time, as we all know, we have suffered a series of heavy blows.

At this point, meanwhile, we find it important to provide some context. JA.CA was born two decades after the Rouanet Law, a condition that provided JA.CA and other Brazilian cultural institutions and agents with important paths to carry out and maintain our projects, serving as the essential mechanism for promoting and democratizing cultural production. Only through the

support of these policies, combined with substantial doses of effort, persistence, and ingenuity, did JA.CA have the opportunity to maintain itself, to connect with other important projects, and, based on these connections, to weave a network that extends far beyond the borders of Jardim Canadá, the mountains of Minas Gerais, or the very borders of Brazil.

After the 2016 coup in Brazil, which was further aggravated by the result of the 2018 presidential elections, culture came to be understood as an enemy of the State, so much so that a large part of the development paths was blocked or even imploded. To the paths that remained, in turn, numerous obstacles were added that left the country's cultural scene fighting an uphill battle. Within this context, JA.CA sought many ways to strengthen and grow. Thank Oxalá, we are still here!

Having survived the entirety of this avalanche, both as beings who breathe and as a cultural institution, we celebrate 13 years of JA.CA with this publication – the initial plan was to publish it in 2020, to commemorate 10 years as an institution. However, if, for a long time, the number 13 was understood as "unlucky," in recent years, especially for those of us who have come together to reclaim this walk of love, democracy, justice, and equality, this very number will bring us luck.

Accordingly, this publication's number is 13 – and it is red as well*. It deals with many dreams dreamed together and many attempts to be part of a collective – coming together, whenever possible, face-to-face, because that is the best way. But it is also about initiatives and projects carried out at remotely, because, after two years of the pandemic, we have also got into the rhythm of transforming the square screen into a circle where many meetings become possible. During this period, we have learned a great deal with many people. And we have reaffirmed, in theory and in practice, that the narratives are – thankfully – multiple!

—

** Translator's note: Brazilian political parties are assigned identification numbers by the Superior Electoral Court. During the election process, voters enter the identification number of the candidate for whom they wish to vote into an electronic voting machine. These numbers are widely used in campaigning and as a synecdoche to refer to a party or candidate. The number 13 corresponds to the Brazilian Workers' Party (PT), whose colors are red and white.*

—

It has truly been a jigsaw puzzle to bring together what was carried out in such different times, proposing recombinations that allow us to see each experience more clearly and, based on this composition, propose new readings of the experiences. Here we bring together multiple voices and multiple ways of thinking, whether seated around a table or walking through different surroundings, contemplating and complementing one another.

Throughout these pages, we seek to translate some of our constant battles, which go far beyond encouraging artistic creation. On one hand, a symbolic struggle against those who insist on devouring our mountains, without understanding that the mines that gave the state of Minas Gerais ("General Mines," literally translated) its name can be sources of water and life, here and elsewhere. On the other hand, the unwavering belief that only through education, culture, and art can we

strengthen ourselves.

With an enormous smile on our faces, our eyes teary with hope, we place this publication in a world of wide-open horizons and multi-specific cartographies. Based on reflections, conversations, and images, we have documented walks taken in the company of many friends who, in different forms, follow on with us. And we celebrate the beginning of a new cycle with the acquisition of a new lot in the Jardim Canadá neighborhood: land for building and rebuilding landscapes, for planting and harvesting, where we can eat together, think about life, and effectively live.

02 LIVING PLAZA (2016)

A DIALOGUE BETWEEN ART, EDUCATION, AND TERRITORY by Ana Cláudia Bambirra and Mateus Mesquita

Throughout the trajectory of JA.CA, diverse interventions and training processes have already been carried out to promote a close dialogue between art, education, and territory, by means of projects that seek to bring together residents, organizations, and institutions from the neighborhood of Jardim Canadá.

The artistic residencies, one of JA.CA's work fronts, have been present since JA.CA was founded in 2010, and they exemplify this dialogue well: in these cases, artists who are chosen through open selection processes or directly invited carry out investigation of the neighborhood's territory, often seeking processes that reverberate within the local reality. Successive residency programs have already been promoted in the territory, and, through artistic interventions and occupations of public spaces, actions related to the local context are encouraged, exploring specific issues, such as mobility, sustainability, and the creation of collaborative networks.

The *Praça Viva* (Living Plaza) project took place between March and June 2016, promoting artistic workshops and cultural practices with actions of intervention, occupation, and transformation of an underused public space in the neighborhood of Jardim Canadá, located in the city of Nova Lima, Minas Gerais. Through the methodology of educational workshops, students from the Benvinda Pinto Rocha Municipal School, in partnership with the JA.CA team, developed an activation and intervention project, with urban furniture for living together and recreational installations for community use.

Praça Viva is presented as one of the actions by JA.CA that connect art, education, and the territory. The main objective of the project was to activate a public space, through community mobilizations and educational workshops that would promote awareness and bring residents closer to the field of arts, turning the area into a living space for meeting, sociability, exchange, and leisure. It was also intended to provoke a reflection on the neighborhood's landscape and relationships, stimulating the integration and participation of residents in public spaces.

Public spaces and daily relationships

JA.CA has always defended the transformative potential of public spaces and applied, throughout its history, a

sensitive and purposeful perspective on the importance of activating and occupying them. Following this guidance, JA.CA seeks to dialogue with several scholars who have researched the importance of public spaces in everyday and social relationships, especially those established within neighborhoods. Examples of these scholars include Juarez Dayrell (2005, 2010), José Guilherme Cantor Magnani (1984, 2000, and 2007), and Pierre Mayol (2011).

Based on different ethnographic studies, these authors have identified that living together and sociability of residents in their daily lives, in spaces close to their homes, allow them to experience common spaces and, thus, exchange experiences and knowledge. At the same time, meetings in shared common spaces provide opportunities to share thoughts, tastes, affinities, concerns, etc.

In addition to everyday interaction, the authors underscore that the occupation of public spaces within neighborhoods is also a favorable field for the transformation and empowerment of territories. It is in public spaces, after all, that residents can strengthen their feelings of belonging, their interests, and their cultural tastes, through meetings, collective constructions, exchanges with their peers, and appropriation of these places. Thus, peer groups constituted in spaces within neighborhoods are fundamental to the exercise of citizenship, whose main aspect refers to a person's condition of belonging to a community, to a neighborhood, and to a country.

Pierre Mayol et al. (2011) identify another prominent aspect of sociability in neighborhoods. Their studies indicate that the modalities of encounters, exchanges, and sociability within the neighborhoods are mainly constituted between the street and the residence. According to Mayol et al. (2011), due to the habitual use of the neighborhood, everyday practices are characterized by a relationship between what is most intimate (the space of the residence) and what is most unknown (the city as a whole or even spaces for public use in the neighborhood). According to the authors:

"The neighborhood constitutes the middle ground of an existential dialectic between the inside and the outside. And it is in the tension between these two terms, an inside and an outside, which gradually becomes the extension of an inside, that the appropriation of space becomes effective [...]. The public/private boundary, which seems to be the founding structure of the neighborhood for the practice of its users, is not merely a separation; rather, it constitutes a separation that unites. The public and the private are not placed back-to-back, as two exogenous, albeit coexisting, elements; they are much more, they are always interdependent with each other, because, in the neighborhood, one has no meaning without the other." (MAYOL et al., 2011, p. 43).

According to Mayol et al. (2011), the neighborhood only becomes a space of recognition because its residents appropriate the public spaces of the location, giving new senses and meanings to these spaces that lose their public character, going on to become spaces for private use in the daily lives of the residents. Thus, the neighborhood becomes an extension of private spaces, for the private use of residents, which favors relationships of sociability between peers, with the neighborhood and with local commerce.

"There, all the conditions to favor

the exercise of citizenship are found reunited: knowledge of places, daily trajectories, neighborhood relations (politics), relations with businesses (economy), diffuse feelings of being in one's own territory (ethology), all of these as indications whose accumulation and combination produce, and later organize, the social and cultural device according to which the urban space becomes not only the object of knowledge, but the place of recognition." (MAYOL et al., 2011, p. 45)

In summary, Mayol et al. (2011) underscore that the neighborhood is an important and favorable space for meeting and sociability, because it is characterized as a gateway for subjects, especially children and young people, to the social world, and it can be the first instance, outside the home and school, where they are able to relate to and recognize each other, experiencing the right to appropriate public spaces.

The proposal of the Praça Viva project arose from this dialogue between the importance of using and appropriating local public spaces, the interweaving of the public and the private, and the fragility of the network of leisure facilities in Jardim Canadá. And it was following these guidelines that the proposal emerged to activate the area of the until then underused plaza.

The plaza

Located between Vitória, King, and Cassiar Streets, one block from the JA.CA headquarters, the triangular lot drew attention due to its underutilization, its size, and the fact that it had been abandoned by the public sector. The area was designated to be a plaza since its allotment, in the 1950s; however, as of 2014, the year when JA.CA inaugurated its current headquarters, there had been no interventions on the part of the Municipality of Nova Lima to effectively make the space a real plaza. It was common to see the area used for parking, truck maintenance, and waste disposal.

Faced with these local shortcomings, while firmly believing in and defending the potential of public spaces, JA.CA became interested in activating the area destined to be a plaza. During the arrival of the team to that territory of the neighborhood, with a more residential character than the surroundings of the previous headquarters, the organization of JA.CA was given the opportunity to have more daily contact with the residents who lived there – unlike what occurred in previously occupied spaces, which had always been located in more commercial and industrial areas.

The presence of residents on the streets was something distinct in that part of the neighborhood, and it was especially occupied by children playing with balls and bicycles. All of them already living with an ever-increasing traffic of light and heavy vehicles, which presented a growing risk, most of all to the children. Even with the demand for a plaza, in general, residents did not know that this uninhabited area had been designated as a public space: an appropriate and safe place for social interaction.

Another important point refers to the limited supply of local public facilities. In this context, the Jardim Canadá neighborhood had only one effectively constructed plaza, and the activation of that area abandoned by the public sector could help to reveal the social purpose of planning for this and other spaces formerly demarcated in an original plan.

The project used the methodology of educational workshops, which promoted artistic practices experimented by JA.CA with community mobilization actions, seeking to create, together with residents, a way of creatively occupying the public area, giving new senses and meanings. The first step was to seek out local partnerships with the objective of understanding whether the activation of the area was truly a demand on the part of residents as well as the representatives of the local facilities. Conversations on the streets of the neighborhood and institutional visits revealed that the need to activate the public area was, in fact, a local demand, justified by the lack of similar public spaces. For the realization of the project, the Benvinda Pinto Rocha Municipal School proved to be an ideal partner not only due to its location in front of the plaza, but mainly due to the interest in collectively constructing a project that would be able to meet everyone's needs.

In this direction, Praça Viva was designed in such a way as to happen mainly in partnership with students and teachers from the Benvinda Pinto Rocha Municipal School, based on educational workshops with themes related to cultural practices, visual arts, and architecture. The aim was for the students themselves to develop an intervention project, with equipment for living together and recreational facilities for community use, to be implemented in the plaza.

The project received funding from the Fundo Estadual de Cultura da Secretaria de Cultura do Estado de Minas Gerais (State Culture Fund of the Secretary of Culture of the State of Minas Gerais). We were also ably to rely on the support of the City Hall of Nova Lima, which, in addition to authorization to carry out the actions in the space, provided the first cleaning of the space, a small leveling of part of the land, and pieces of concrete pipe that had been left over after the installation of the neighborhood sewage network. We requested access to water and public lighting, but this did not happen, despite our efforts. The company Via 040, a consortium that manages the federal highway named BR-040, collaborated by donating and planting some native tree seedlings and transported the concrete pipes provided by city hall.

The project

Praça Viva took place between March and June 2016, with the participation of students and teachers from the Benvinda Pinto Rocha Municipal School in educational workshops and communication with local residents, beginning with joint volunteer efforts open to the entire neighborhood community.

The first activity proposed was to raise awareness about the occupation of the public space in question. Projections of 6th grade students' wishes were collected, and the architectural project of Praça Viva was collectively elaborated.

During the process, carpentry workshops with the 6th grade classes and joint efforts to plant trees and vegetable gardens also took place. The method included the construction of models, where the expectations for public use of the area materialized, considering the space and the students' wishes and needs. The models were shown to all other students and teachers at the school in an event that was open to the community.

Another important intervention,

during the workshops, was the diagnosis of the terrain, investigating its use (who circulated and/or attended?) and soil type (vegetation, solar incidence) and measuring the area, with traditional tools and means that are less usual nowadays, such as the body itself. Using fingers, hands, and steps, as well as lines and markings, it was possible to measure the entire terrain, which contributed to planning its use.

After the diagnoses, in joint efforts with five meetings open to the community, actions were carried out on site, such as cleaning the lot and preparing the soil. In partnership with Coletivo Planta, a garden and vegetable patch were planted, with seedlings of rosemary, basil, sage, mint, pepper, thyme, parsley, lemon balm, cilantro, lemongrass, and fennel. Subsequently, the architectural project was implemented, and a circuit of recreational facilities was built in the square. Construction techniques made it possible to upcycle discarded objects donated by the Northwest Regional Administration of Nova Lima City Hall and by Via 040, responsible for transport. Four concrete pipes were used in the construction of a tunnel and the base of a slide.

In addition to these recreational facilities, a large Twister board game was constructed. To achieve this, colored tiles were produced with the shapes created by students during the woodworking workshop. The rules for this version followed the originals; the only difference was that, instead of a carpet, it is played on the ground of the plaza.

Parallel to the educational workshops with the 6th grade class, an activity book was created, with proposals by the psychologist and educator Ana Cláudia Bambirra, in partnership with Coletivo Planta, who designed the publication. The purpose of the notebook was to tell a little about the proposal of the Praça Viva project so that the discussions could be expanded to other classes at the school, replicating the project's content for students who did not directly participate in the educational workshops. This publication can be accessed in digital format at www.jaca.center/publi.

Paths of belonging and occupation

In addition to providing the JA.CA team with theoretical and technical maturity regarding the world of public spaces, the project to activate the plaza intended to contribute to bringing the population closer to the field of artistic interventions, in an attempt to strengthen the feeling of belonging of those involved in the territory of the neighborhood.

The students of Benvinda Pinto Rocha Municipal School, all residents of the neighborhood, directly participated in the project's training and collaborative actions – all offered free of charge. Together with the JA.CA team, they were agents from the conception of the intervention project (workshops at the school) to the actions necessary for activating and transforming the plaza, with the planting of seedlings (landscaping) and the construction of urban furniture and other installations.

During the workshops, participants learned woodworking, gardening, and painting techniques; basic notions of architecture, landscaping, and design projects; in addition to other forms of knowledge. The content and method of the workshops served both as a stimulus for the participants to propose new artistic intervention

and social entrepreneurship projects in the surroundings and as knowledge that can be replicated in their own dwellings.

Thus, by promoting training and collaborative processes involving a specific audience in Jardim Canadá, the project intended to promote a broader reflection on how effective actions undertaken by the residents themselves, in collaboration with different institutions, can bring quality of life to the inhabitants of the neighborhood, leading to direct changes both in behavior (since the residents themselves were the agents, empowered by knowing/doing/being able) and in the use and occupation of public space.

References

DAYRELL, Juarez. A música entra em cena: o rap e o funk na socialização da juventude. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

DAYRELL, Juarez. Juventude, grupos culturais e sociabilidade. JOVENES, Revista de Estudios sobre Juventud. Edição: ano 9, n.22, México, DF, jan.-jun., 2005, pp.296-313.

DAYRELL, Juarez. A escola "faz" as juventudes? Reflexões em torno da socialização juvenil. Educ. Soc., out. 2007, v. 28, n. 100, pp.1105-1128. ISSN 0101-7330. Disponível em: <http://www.cedes.unicamp.br>. Acesso em: 14 maio 2011.

DAYRELL, Juarez ; BARBOSA, Daniele. "Turma ou panelinha?": a sociabilidade de jovens alunos em uma escola pública. In. SOARES, Leôncio; SILVA, Isabel de Oliveira (Org.). Sujeitos da educação e processos de sociabilidade: os sentidos da experiência. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

MAGNANI, José Guilherme Cantor; MANTESE, Bruna (Org.). Jovens na Metrópole: etnografias de circuitos de lazer, encontro e sociabilidade. 1. ed. São Paulo: Terceiro Nome, 2007. v. 1. 280 p.

MAYOL, Pierre; CERTEAU, Michel; GIARD, Luce. A invenção do cotidiano: 2. morar, cozinhar. 10.ed. Petrópolis: Vozes, 2011.

03
AND ONCE AGAIN MOUNTAIN, RIVER, SEA, JUNGLE, FOREST (2016)

THERE IS/WAS A MOUNTAIN
by Rafael RG

I started writing this text a few days after the mayor of Nova Lima, João Marcelo Dieguez (of the "Cidadania" political party), provided legal approval for the Tamisa mining company to begin exploiting the Serra do Curral region for ore extraction. I hope that by the time you are reading this text, Serra do Curral is still there. In the event that it has already been exhaustively exploited by machines, tractors, and explosives, and if you are reading this text somewhere in the center of Belo Horizonte, I ask you to stop reading and go to the nearest window, look outside, and imagine that, on the horizon behind the buildings, there was once a mountain.

e de novo montanha, rio, mar, selva, floresta (and once again mountain, river, sea, jungle, forest) was a project organized by JA.CA. The co-organizers were Francisca Caporali, the artist Rafael RG, and the artist/manager Samantha Moreira. The project was presented to the city through an exhibition, a series of seminars, workshops, audiovisual shows, performances, and the participation of a study group composed of people who signed up through an open

call for anyone who was interested.

The year was 2016, and the entire project took place before the institutional coup that culminated in the impeachment of Brazil's then president, Dilma Rousseff. The purpose of this text is to remind those who were present at the activities offered by the project of a few things; for those who were not present, the purpose is to share a bit about how the project took place.

The title of the project, "and once again mountain, river, sea, jungle, forest," makes use of five different elements that, together with many others, make up the natural landscape of planet Earth. These elements are fundamental to the maintenance of life of the human species, but, as we know, since the institution of the capitalist system, they have been suffering severe attacks and destruction. In this sense, the choice of the title guided the project so that we would speak not only from the perspective of what is under threat, but, furthermore, so that the works in the exhibition, the themes of the seminars, and the activities of the workshops would also deal with what resists. What resists, and takes root. Everything that unites in order to multiply.

The knot that led to the phrase "and once again" was the challenge of occupying an institutional space, in the center of Belo Horizonte, with a program that was based on the activities carried out by JA.CA since its formation. The way to untie this knot, in turn, began with a series of guiding questions. How do you prepare an exhibition based on an artistic residency? How do you offer processes and research initiated in the context of a shared atelier to the public sphere? How do you make curatorial processes collective? How do you mediate ephemeral actions?

It has never been in our interest to answer these questions. As project organizers, our intention was not to access the living archives of JA.CA and reach an endpoint or a conclusion, but rather to understand that the doubts that have hovered over the artistic processes undertaken during the first six years of JA.CA are springboards to reflections on what it means to exist and resist as an independent art space in Brazil. It was necessary to understand that to ask a question without an apparent answer is to be in movement, always in search of further questions.

By untying the knot that arose the moment the project was initially conceived, we began to see more clearly JA.CA's past actions as an archive in a crossroads. A living archive at an intersection. Thus, coming to understand that activities carried out in the past could be re-activated in the present and re-documented for future access.

Since its origin in 2010, JA.CA has become an initiative where art has always been in transit with social and political issues. Due to the nature of its physical headquarters in the Jardim Canadá neighborhood, the artistic practices of JA.CA's founders and collaborators, and the different types of agents who have participated in its programs, talking about what resists was a unanimous decision. And, looking at this project in retrospect, it becomes evident that the different questions that the "and once again…" program posed were urgent.

The whole project orbited around three different thematic axes that permeated the programming: "vorazes apreciadores de terra - palavra, identidade e geografia" ("voracious appreciators of earth – word, identity, and geog-

raphies"), "a escuta da pedra - aprender e desaprender" ("the listening of the stone – learning and unlearning"), and "o futuro dos nossos papéis está a perigo - salvaguarda e destruição" ("the future of our papers is in peril – safeguarding and destruction").

However, rather than discussing the event by axis, I have preferred to construct this text in dialogue with the different elements of our natural landscape that are present in the project's title.

Mountain

There is not, among the different societies on planet Earth, a universally accepted definition for mountain. Elevation, volume, relief, steepness, spacing, and continuity have been used to define mountains. The Oxford English Dictionary, for example, defines a mountain as "a natural elevation of the earth surface rising more or less abruptly from the surrounding level and attaining an altitude which, relatively to the adjacent elevation, is impressive or notable."

The Brazilian Institute of Geography and Statistics (IBGE) defines morro (hill) as "a natural elevation of land with a height of up to approximately 300 meters" and montanha (mountain) as an elevation greater than that. In total, 24% of the earth's surface is mountainous.

The headquarters of JA.CA in Jardim Canadá is surrounded by mountains: some are already extinct due to mining; some are in danger of extinction, and others are protected by environmental legislation connected to the Serra do Rola-Moça State Park, which is a few meters from the headquarters.

A large number of the artists, educators, and cultural producers who have been residents at JA.CA, in their projects, proposed research on the issues involved in the landscape/mining dyad.

In the "and once again" project, this topic appeared throughout works and discussions based on broad notions of geography, placing the landscape under a political and social perspective. Understanding, thus, the different forms in which humanity deals with this geological formation and bringing questions about the struggle of Indigenous peoples, environmental racism, and agribusiness to the surface.

In literature, music, and visual arts, it has always been common for male artists to represent the female body based on aspects of nature. In Brazil, the modernist architect Oscar Niemeyer went so far as to publish a poem in which he contextualized the preference for curved shapes in his architectural projects. One of the poem's verses says: "What attracts me is the free and sensual curve. The curve I find in the mountains of my country, in the sinuous course of its rivers, in the clouds of the sky, in the body of the woman I love." It is also part of the popular imaginary of Rio de Janeiro to associate the rock formations of Pão de Açúcar and Morro Dois Irmãos, both located in Rio de Janeiro, with a woman's body.

Present at the exhibition held as part of the "and once again" project, the artist from Rio Grande do Sul, Fabiana Faleiros, prepared an installation entitled "Masturbar" ("Masturbate"), which, among other approaches, dealt with the freedom of the body and women's sexuality. Focusing on female masturbation, the work discussed the pleasure caused by the masturbating hand – according to the artist, a "threat" to

the patriarchy and to one of its ideals, which perpetuates the notion of reproduction as sexual work.

Fabiana Faleiros' work ended up tracing an interesting parallel between the exploitation of women's bodies by a male-dominated society and the exploitation of (mother) nature, conducted by mining companies in the name of profit.

River

"The amniotic fluid was the first river I swam in", I immediately thought after reading a text that said that Osun (Oxum) is the goddess of the waters of life. Protector of all types of drinking water, as well as amniotic fluid.

In religions of African origin, rivers and waterfalls are fundamental places for the maintenance of faith and axé. The same importance and care are given to rivers by the diverse Quilombola communities that resist in the metropolitan area of Belo Horizonte.

The region known as Mata do Izidoro, located on the border between Belo Horizonte and Santa Luzia, is home to the community of Quilombo das Mangueiras. Approximately 35 families live there; they are descendents of Maria Bárbara de Azevedo, who still in the final decades of the nineteenth century received the deed to the lands.

In addition to constant threats of eviction, which only ceased after the process that officially recognized their ownership of the territory in 2016, the community also faces threats when the waters of the Córrego da Lajinha (which is part of the Rio das Velhas Hydrographic Basin) are polluted.

Processes of destruction and degradation of the environment in peripheral urban regions constitute one of the tools the State has utilized to put what we call environmental racism into practice. For these communities, a clean river means the maintenance not only of physical life, but of spiritual life as well, given that diverse entities only manifest in a clean river.

Environmental racism was one of the themes addressed at the opening conference of the "and once again" project. Delivered by Professor Renato Emerson dos Santos, the presentation "Expressões Espaciais das relações Raciais: Algumas Notas" ("Spatial Expressions of Racial Relations: Some Notes"), discussed the "spatialities of race relations (of racism and anti-racism)," discussing how racial relations write space, instituting temporary "geo-graphs."

In the context of the environment, lucrative actions of extraction and depredation of natural resources carried out by the State and by private companies affect, first of all, communities and people who have been made vulnerable, because, as we know, without social inequality there would not be any profits for these institutions.

I believe that most the of people of my generation who come from major urban centers are more used to living with polluted rivers and streams than with bodies of drinkable water. Toward the end of my adolescence, I realized that many places I walked by and generically referred to as "sewage" were actually polluted rivers – and that (to this day) processes to depollute them are nowhere on public authorities' agendas. As a child, no one informed me that what was passing under the wooden bridge I crossed every day to go to school was a dead river.

Death is a fact to which we are all conditioned, and, even though the

subject always surrounds us in some way, either due to sensational news or the fear of death itself, death per se is not widely discussed in our daily lives.

Within the “and once again” program, the artist Tom Nóbrega presented the performance “Como escrever a tua marcha fúnebre” (“How to write your funeral march”). In a conference format, the performance lasted about twelve hours, and the presentation consisted of the artist’s actions in attempting to convince the public that he was going to die, just like all the people who went through the auditorium during the performance.

Within the capitalist system, even death can be used to generate profits. This makes determined bodies more susceptible to having their lives cut short for political-economic reasons than others. Specifically in the case of Brazil, capital has made the death of minority groups, such as Indigenous, Black, transgender, and transvestite populations seemingly naturalized.

By bringing the possibility of sudden death to the public at a contemporary art event, the majority made up of people who are White and middle-class, the artist in his performance presents a frightening reality in our country: the statistic that every 23 minutes a young Black person is murdered.

Sea

Compared to oceans, seas are considered smaller bodies of water. Delimited by continents, they constitute bodies of water obstructed by portions of land.

The water of the sea holds the memory of the Afro-Atlantic crossings, just as it carries the memories of the swimming games of Brazilian Indigenous peoples. Sea water is an immense archive in open sea.

It is not a coincidence that archives, safeguarding, and destruction were the keywords of the last thematic axis of the “and once again” project.

Looking and thinking about archives, not only as a way of accessing the past, but also as a way of writing the future based on actions and questions regarding the present.

In this thematic axis, we had a conference by the researcher and curator Ana Pato, with the following guiding question: how do you make a public archive public? With her speech, Ana Pato brought to the discussion some paths through which we can propose new uses for spaces of memory, bearing in mind that our reality remains shrouded in invisibility.

Jungle

In the early hours of May 1969, a large-scale uncontrolled fire engulfed the favela Praia do Pinto, located in the region of Leblon, Rio de Janeiro. Today one of the most exclusive areas of the city, the region once included a complex of favelas that housed, as a majority, immigrants from the Northeast Region and people arriving from other regions. In that context, these immigrants settled there because they were looking for better life opportunities or even because they were working in that area, which was already experiencing a major real estate boom.

The causes were never identified, and the fire left more than 9,000 people homeless, serving as a pretext to evacuate all the residents from the region. Never clarified, the episode was certainly a premeditated action on the part of the State, seeing that, immediately after expropriating the residents, the

construction of a complex of residential condominiums was undertaken in that spot. This complex became popularly known as “Selva de Pedra” (“Stone Jungle”), a nickname borrowed from a soap opera aired on the TV channel Rede Globo during the same era.

The expansion process of Brazilian urban centers was accompanied by a failed project of Brazilian modernity.

The figure of the Brazilian bandeirante who “blazed trails” in the jungles and tropical forests evolved to become the figure of the White, cis, Brazilian entrepreneur, occupants of the stone jungles erected in the name of capitalism.

Forest

Floresta (“Forest”) is the name of a traditional neighborhood in Belo Horizonte. In the past, the neighborhood was composed of farms responsible for supplying fruits, vegetables, chickens and eggs to the newly inaugurated capital.

The origin of the name “Floresta”, however, is uncertain. It is said that there was a hotel/cabaret in the region named “Floresta,” but it is also said that the name arose due to the green patches that could be seen there from the highest parts of the city center.

Currently, in the Floresta neighborhood, the name is all that is left. There is not even a decent cabaret in the region.

Destruction and extraction of natural biomes are themes present in the works of Fernanda Rappa. In her video “Ininterrupto” (“Uninterrupted”), featured in the “and once again” exhibition, we see the mechanical process of cutting eucalyptus trees in an area cultivated for industrial purposes.

Monoculture eucalyptus plantations that attend the demands of the paper, cellulose, and civil construction industries form desert forests. The presence of eucalyptus as the only planted species causes substantial damage to the soil and springs, sources, and groundwater close to the areas where this species is cultivated, seeing that eucalyptus is a type of vegetation that consumes great quantities of water.

In Rappa’s video, we witness the calculated and geometric felling of eucalyptus trees. Images that illustrate the dichotomy of the death of an already lifeless forest. The uprooted landscape, which we see at the end of the video, will soon be replaced by yet another dry forest, in a cyclical movement of exhaustive land use.

Accordingly, the “and once again” project can be read as a response to the aridity that the current economic system forces upon us.

Carrying out an exhibition, a program of meetings and public debates, stimulating the production of texts and catalogs are strategies to bring oxygen to our daily lives. They are ways to bring strength to what we face on a daily basis. Art may not resolve anything, but political imagination is capable of pointing to paths when everything seems to meaningless.

This text attempts to keep alive the memory of a project that reached countless agents and audiences – and that certainly highlighted the way JA.CA does and thinks about curating.

The encounter, here, is the premise for believing that life is still possible.

THEMATIC AXES

VORACIOUS APPRECIATORS OF EARTH - WORD, IDENTITY, AND GEOGRAPHIES

The etymological origin of the word "geography" is derived from the Greek roots geo = "Earth" + graphein = "to write." Within the first axis of the "and once again mountain, river, sea, jungle, forest" project, entitled "vorazes apreciadores de terra - palavra, identidade e geografias" ("voracious appreciators of earth – word, identity, and geographies"), notes were gathered for other forms of reading and understanding the uses and relations with our terrestrial environment, examining the practices of colonial exploitation and new ways for social movements to occupy territory that indicate future paths for writing earth.

Artist and associate professor at the School of Fine Arts of the Federal University of Minas Gerais (UFMG), Mabe Bethônico was one of the guests during the first axis, presenting the performance lecture *Mais perto que cafundó* (Closer than cafundó) Over the course of 15 minutes, the artist and teacher proposed a series of associations through Brazil's past and present in relation to mining operations in the state of Minas Gerais.

In her presentation, Mabe examined the conflicting relationship between the rights of Indigenous peoples and Quilombolas and practices of exploitation. For this purpose, she exhibited images that form an inventory of a traditional semi-precious stone store in Belo Horizonte on its last day of operation, in dialogue with images from studies on beans and soil banks, from the Federal University of Viçosa, as well as the Maxakali Brazilian Indigenous people.

Sociologist, researcher at the Brazilian Center for Analysis and Planning and professor at the Federal University of ABC, in São Paulo, Arilson Favareto presented the public with a broad reflection on the finitude of our natural resources. Focusing on the context of the beginning of the 21st century, the researcher highlighted at least three major problems on the planetary scale: the growth of inequality, climate change, geopolitical conflicts and the resulting involuntary displacement of large human groups, which some prefer to call the migration crisis.

At the root of such distinct themes, in his view, there is a common element: they all involve ways that human societies access and use material resources by. In this context, according to him, universal messages gain strong appeal, such as ending poverty, establishing forms of global solidarity, or saving planet Earth. But how to expand the material bases of well-being and, at the same time, exert less pressure on nature? Who is able to access natural resources, on what scale, and with what limits? Who should define ways of appropriating and using these resources and based on what criteria?

To answer these questions, Favareto invokes what physics has already referred to as the problem of entropy: Earth is a system made up of different forms of matter and energy, existing in limited quantities, and tending toward disorder. Resources are finite; needs are unlimited. It is, therefore, necessary to deliberate and manage the distributive conflict that emerges from this situation.

According to him, it is not just the Earth, a common good, that needs to be considered, but the territory, i.e., the ways in which societies open and limit access to these resources. How is material and symbolic violence organized around the definition of rights and the material basis necessary to guarantee

them? Are people aware of this? Has there been any progress in the ways we deal with these issues?

Geographer and coordinator of the Center for Studies and Research in Geography, Racial Relations, and Social Movements (NEGRAM, acronym in Portuguese), Renato Emerson dos Santos dedicated his presentation to the spatial dimensions of race relations, considering both racism and anti-racism.

For this purpose, the researcher worked on two key ideas. First, that there is a spatialized organization of racial relations and, as a regulating principle of relations, racial data are either mobilized or not, according to the contexts of social interaction, which hold, in this spatialized organization, the key to establishing or not establishing classifying acts.

The second key idea is that race relations write space, instituting "geo-graphies" that are temporary (such as territorialities of groups defined by cultural traits associated with racial belonging, such as hip hop "posses"), lasting (such as patterns of racialized segregation), or almost perennial (such as Quilombola territories or toponymies bound to the inheritance of social relations).

Finally, the artist, writer, and professor at the Arts Institute of the State University of Rio de Janeiro (UERJ) Ricardo Basbaum presented the public with a speech elaborated around the notion of "scale." The presentation was constructed based on experiences and interventions carried out in the series "Você gostaria de participar de uma experiência artística?" ("Would you like to participate in an artistic experience?"), "re-projecting", "diagrams", "I-you: choreographies, games and exercises" and "NBP" – works in progress since the early 1990s.

How to move forces and relationships, which are, at the same time, affective, sensory, aesthetic, conceptual, and political, based on modes, methods, and actions that are placed, at the same time, on the surface of the skin and in the geography of the territory?

CLOSER THAN CAFUNDÓ
by Mabe Bethônico

→

This text was written to be read live, in dialogue with projected images. The piece was presented on the event *e de novo montanha, rio, mar, selva, floresta*, no Sesc Palladium (BH), with live music, composed and performed by Rogério Vasconcelos e Jalver Bethônico. This version in portuguese was previously presented on the 5th Edition of Prêmio Marcantonio Vilaça, at Mac USP in 2015. The first version of it, in english, was presented on video on the exhibition *World of Matter*, on James Gallery, CUNY, Nova York, in 2014, curated by Katherine A. Carl. Following that, it was shown on the exhibition *Rights of Nature – Art & Ecology in the Americas* at Nottingham Contemporary, in England, in 2015, curated by Alex Farquharson, Irene Aristizábal and TJ Demos.

Itabira, Sabará, Itabirito, Itaúna, Caeté, and Itatiaiuçu are mining towns in Minas Gerais, whose name derives from Tupi – the most spoken language in Brazil until the seventeenth century. Itabira means "stone that shines"; Sabará is derived from Sabarabuçu, a legendary mountain of emeralds, which led many men to leave the coast and venture into the interior of Brazil; Itatiaiuçu means "large pointed stone"; Itaúna means "black stone."

In the sixteenth century, the colonial exploration of the interior of Brazil was guided by a search for gold, precious stones, and Indigenous people who would be sold as slaves, and the lands were quickly occupied. Later, Indigenous land rights were established by the colonial administration but they were never respected, and entire Indigenous communities were decimated. The Brazilian Indigenous people did not, at that time, comprehend the logic of private property; in their understanding, the land was fundamental and was perceived as an extension of the body, not as a disconnected element, much less as an object to be exchanged. The relationship to the land was defined by a sense of common stewardship. Land is a legacy belonging to an ancestral history that is constantly reappropriated, containing a past that is fundamental to the meaning of life for Indigenous peoples.

The occupation of Indigenous lands for the illegal exploitation of natural resources affects nearly every Indigenous community in Brazil. The Federal Constitution declares that the permanence of Indigenous people in their lands guarantees ownership: since they have traditionally occupied a space, they have the exclusive right to use its resources. But these rights are in conflict with other laws. The Brazilian Constitution stipulates that ownership of land is different from ownership of its subsoil. Thus, mineral exploration is the greatest threat to Brazilian Indigenous rights, given that mineral resources are protected by laws governing ownership of the subsoil.

Any ore contained in the subsoil is considered federal property. The Brazilian Constitution claims that mineral reserves are strategic for national development, and, therefore, it is the role of the State to regulate access to its resources. According to current legislation, mining projects involve three protagonists, each with distinct interests: the government, the legal owner of the land, and the holder of the right to grant or usufruct the land (for example, a multinational mining company). This means that neither the local public authority nor the legal owner has an active say in choosing which sites will be exploited. In this configuration, the government represents the people, while, at the same, time taking a position in favor of "economic development."

Land owners are not allowed to obstruct mineral exploration on their properties; they can be expropriated and, merely, demand financial compensation. Mining also becomes a critical problem when it takes place close to populated areas or in areas protected by the government: this is the case of areas benefiting from agrarian reform, lands inherited by descendants of traditional populations, such as Indigenous or Quilombola communities, and areas of environmental conservation. These government-managed lands are, at the same time, potentially threatened by their economic interests.

Generally speaking, the population of Minas Gerais has a relatively low degree of Indigenous ancestry, and African and European (especially Portuguese) ancestry predominate. During the gold rush, while large numbers of African people who were enslaved arrived, the Indigenous population was decimated. However, as the death rate among people who were enslaved was high, European groups eventually came to be more numerous.

The life expectancy of people who were enslaved and who worked

in mines was seven years. In the eyes of colonizers, it was necessary to import more people from Africa, who eventually came to constitute the majority of the population in Minas Gerais, in the eighteenth century. The gold rush represented the first mass immigration in the demographic history of Brazil. Between 1700 and 1760, approximately 1 million people from Africa were brought and enslaved, most of them destined for gold mines. Many of them were experienced in gold and silver mining and metallurgy techniques. The colonizers referred to them as "negros-mina," and they came from regions known as Costa da Mina (Coast of the Mine) or Costa do Ouro (Gold Coast), in the Gulf of Guinea.

Hunger, abuse, and poor working conditions caused rebellions and escapes, in the attempt to conquer spaces of autonomy through negotiation or rebellion, individually or collectively. Various forms of resistance included Quilombos, communities of Black people who escaped and formed alternative societies in the forests and mountains of the interior. With the end of slavery, these groups dispersed throughout the state and advanced to remote places, where they invented ways of survival. There were more than a thousand communities spread across Minas Gerais.

Only in 1988, after the end of the military dictatorship, did the Brazilian Constitution recognize the right of Quilombola communities to their lands. Nonetheless, many Quilombos in the country are still awaiting formal recognition of their properties to this day. They live with the insecurity of their traditional lands disappearing, under the pressure of agribusiness, urban expansion, and mineral exploitation. Mining compromises their survival – both directly, by using their land, and indirectly, by contaminating food and water sources.

Marimbondo, Candonga, and Cafundó are words with African roots that are names of mines in Minas Gerais. Marimbondo (wasp) is the black insect that lives in abandoned mining tunnels; candonga means "black market"; cafundó is a distant place, hidden between the mountains, and it also means "the end of the world."

Agriculture in Minas Gerais took place on a smaller scale in colonial times, with all efforts focused on mining, and there was famine. While men who were enslaved worked in extraction, women took care of food. With few resources available in the mining communities, they were inventive with the few ingredients they had, and they even created food to be consumed in transit, in times of great migration between Minas Gerais and São Paulo. The occupation of the interior by mobile crews was fueled by bean tutu, made of cassava flour and mashed beans, and tropeiro-style beans, made from whole grains. Feijoada, which is commonly referred to as a legacy of enslavement of African peoples in Brazil, was actually prepared in Portugal before colonization: black bean stew with smoked pork parts.

The preparation of beans required manual selection, eliminating the stones mixed with the beans. Among the few jobs that women performed in the mines was the selection of stones. There is a long history of restrictions on women's participation inside the mines, but the work of planting, harvesting, cooking, and selling food around the mines was in their hands, and beans were one of the main products. Today, Brazil is the world's largest producer of beans, and Minas Gerais

is the second largest producer in the country. Brazil is also a major consumer of common beans. Some types of beans cultivated in Brazil are named after minerals: “black gold” (common in Minas Gerais), “black diamond,” “sapphire,” “red gold.”

Recent research has indicated phytomining as an economical alternative for mineral extraction. It is the use of plants as mining agents – the planting of certain botanical species that absorb large quantities of certain minerals. The plants are harvested and burned to extract their metallic elements. This practice is much less harmful than traditional mining, and it has been experimented in some places, although it is not widely known in Brazil. Normally in Brazil, the use of plants associated with mining occurs post-extraction in phytoremediation processes. Phytoremediation implies the use of plants to restore contaminated degraded areas. With the purpose of rehabilitating the soil, detoxifying areas through bioaccumulative plants, plants are introduced to absorb certain polluting elements.

The use of plants associated with mining could be more widely disseminated, for example, in iron mines, for the purpose of food production. The plants could grow in areas considered unfeasible for industry, but where the soils, still with some iron content, could potentially enrich and mineralize food crops. Some iron mines are surrounded by jets of water that do not allow clouds of dust to pollute the cities. The water could be used to irrigate the plantation, transforming the margins of the mines into fields of experimentation. The focus here is not in experimenting with phytomining or phytoremediation. One can speak of a “phyto-remining” or “phyto-mineral-mediation”: the interest is in the sustainable distribution of one of the most important food components of Brazilian cuisine.

Cultivation of beans would bring agriculture back to areas that have been mined. Bean plantations would revitalize the soil in a process of slow productive reconstruction, while mining companies would convert their dormant industry into community space. This image shows the Minas Gerais bean seed bank. In case a pest causes the eradication of a type, the bank guarantees the perpetuation of the species.

This is the Minas Gerais soil sample bank at the Federal University of Viçosa. Samples extracted from many regions form a map of the state.

The practice of eating earth, known as “geophagy,” can be caused by a dietary iron deficiency. African people who were enslaved had this habit, which was customary in Africa, where different types of earth were collected and traded or sold. This represented a problem in Brazil from the sixteenth to the eighteenth century. Masks that blocked the mouths of people who were enslaved were imposed as a means to prohibit consumption of earth, in the belief that it would cause depression, stomach pain, and other symptoms. But, as it was not certain that geophagy really affected health, the masks ended up becoming instruments of torture and were used to prevent people who were enslaved from ingesting the food they planted and harvested.

Geophagy may be a combination of needs: nutritional, spiritual, curative, psychological, and psychopathological; therefore, it is not always associated with iron deficiency. The practice is not rare among the Maxakali Indigenous

people who live in the north of Minas Gerais, who include it in at least three different rituals. In one of them, earth and water are turned into clay, which is considered the butter of spirits. In another ritual, children's bodies are entirely covered in mud, and adults pull them by their feet and arms, in a growth rite. The formation of the body is inseparable from its relationship with the earth.

The Maxakali live in poverty and invisibility. Their wisdom and rites are unknown or seen as foreign, and they are underrecognized by the government and neighboring communities. Nevertheless, they have been able to maintain their language and music, even after losing their land, their independence, their food sources, their peace, and many community members. They are a symbol of cultural resistance, and, to this day, most of the community does not speak Portuguese. Nor do they speak Tupi – the language spoken by Indigenous people from the coast and learned by Portuguese colonizers after their arrival.

THE LISTENING OF THE STONE - LEARNING AND UNLEARNING

The title of the second axis of the project, "a escuta da pedra - aprender e desaprender" ("the listening of the stone – learning and unlearning") was inspired by the poem A Educação pela Pedra (Education by Stone), by the Pernambuco poet João Cabral de Melo Neto. The verses "No Sertão a pedra não sabe lecionar/ e se lecionasse, não ensinaria nada" (In the Sertão the stone does not know how to educate / and if it educated, it would teach nothing") indicate the main interest of the round-table discussion, which was to question formal educational processes, seeking teaching methods that begin by listening to agents who, according to formal parameters, would not be qualified to teach. The invited speakers had different and complementary trajectories on teaching and learning processes, and they opened the way for those present to reflect so that, together, we could learn to unlearn.

Interested in stimulating dialogues on education, territory, and Indigenous cultures in circuits beyond academia, anthropologist and indigenist Caroline Leal shared some reflections on the Aprender a desaprender (Learning to Unlearn) movement, founded in 2003 by Indigenous educators who work in the Sertão do São Francisco Region of Pernambuco.

Among the many Indigenous peoples connected to the movement, she highlighted the Pankará people, who, since the eighteenth century have shared territory with a Quilombola community, constituting what can be understood as an Indigenous Quilombo within a multiethnic territory. As the result of a very particular historical process, the context was analyzed from different dimensions: geographic; territorial-environmental; historical and cultural resistance; and contemporary struggles, focusing on educational processes.

Referring to what she understands as "reclaiming education", Caroline drew attention to the trajectories of teachers who work in the region and who, in recent decades, have gone through training processes with social movements, the Indigenous movement, and academia. As a result, within schools, there is content inspired by community experiences and practices

that value transgression, interrupting the colonization of territories, knowledge, and ways of life.

The curator, historian, and professor Janaína Melo, with various references, brings the act of walking and her own experience with education in museums; she shared with the public some reflections about two professional experiences related to teaching and learning processes that go far beyond classroom routines, also drawing attention to the importance of cultivating perception and listening – two important skills when thinking about educational processes. Taking the city as a signifier in search of meaning, the curator invested in the learning that takes place based on encounters and walking.

The first shared experience refers to a workshop during the 30th São Paulo Art Biennial, back in 2012, when she invited the group of participants to take a walk around the building. The proposal was that, while walking, each participant would perceive, in their own way, the mixed forms that constitute the surroundings, establishing encounters with spaces, situations, things, and people. "Deceleration," "state of relation," and "attention exercise" were, according to her, some of the sensations shared by the group. And multiple narratives emerged from the same journey.

Regarding the second experience, the curator presented to the public some excerpts from a book that she was still in the process of writing, inspired by her own practice as an educator at the Museu de Arte do Rio (Rio Art Museum). In one excerpt, we are invited to visualize, like walkers, the urban surroundings of the museum, in order to embark on an attempt to recover important chapters in the history of the city of Rio de Janeiro and the country. "Archeology of the contemporary" and "anthropology of the surroundings" are some of her procedures, based on which we are invited to meet real characters who carry different aspects of the city's complexity inside themselves.

Finally, the artist, researcher, and professor at the Arts Institute of the State University of Rio de Janeiro (UERJ), Jorge Menna Barreto offered the public a presentation on the project "Desleituras" ("Disreadings"), which is made up of hybrid words, created from the mixture of different terms, written on rubber mats. On the occasion of the 32nd Panorama of Brazilian Art, this work was configured as an artistic-educational action and a mediation device when visiting the exhibition.

With the exercise of associating one or more words to a work or set, the mats act as springboards for conversations about the works. The ambiguity of the terms works in favor of an open discourse, without a defined point of arrival. As an educational tool, therefore, the mats distance themselves from a "clarifying" discourse, serving to provoke rather than to mediate a priori content.

The set of words thought up for the rugs flirts with the intention of a critical text about the exhibition. At the same time, it distances itself from a text of this sort in its subversion of language, which, in turn, brings it closer to a poetic text or to the works themselves. The mats thus inhabit an ambiguous territory, in transit between artwork, critical discourse, and mediation device.

THE FUTURE OF OUR PAPERS IS IN PERIL - SAFEGUARDING AND DESTRUCTION

With a title borrowed from the poem *The Archives* by the Rio de Janeiro poet Ismar Tirelli Neto, the third axis approached, based on a broad notion of archive, questions related to what we should keep for the future and what we should destroy from our past. In *o futuro dos nossos papéis está a perigo - salvaguarda e destruição* (the future of our papers is in peril – safeguarding and destruction), researchers from the areas of anthropology, architecture, history, and the arts were invited to reflect on the present, understanding it as a place where there are confluences of temporalities and out of which the notion of the future is constructed.

The lecture presented by curator and researcher Ana Pato addressed the experience with artists in the Public Archive of the State of Bahia, in the context of the 3rd Bahia Biennial. With the aim of discussing the invisibility of archives in Brazil, the curatorial project was organized around the following inquiry: "How to make the public archive public?"

Throughout her presentation, the curator also brought some reflections on the ethical and political meaning of the abandonment of archives in our country. How to propose new uses for spaces of memory when facing a reality that remains shrouded in invisibility?

Literary critic, researcher, and historian Fernanda Nogueira discussed, throughout her presentation, research processes related to artistic archives that resist forgetting, and she shared political memories eliminated by the normative perspectives that commonly dominate the hegemonic narratives of art history.

Entitled *Papéis e papéis: os que já não queremos, mas persistem; os que resistem, e continuamos lutando para visibilizar* (Papers and papers: the ones we no longer want, but persist; the ones that resist and that we continue fighting to make visible), the presentation focused on reflections about the poem/process movement, the mail art network, and the Porn Art Movement in Brazil, recalling the 1960s, 1970s, and 1980s, respectively.

RESIDENCIES (2016)

Between January and June 2016, JA.CA – Center of Art and Technology carried out two research cycles related to the 2016 International Residency Program. Included in the "and once again mountain, river, sea, jungle, forest" programming, the Open Week activity offered the visitors to the event, held at the SESC Palladium, a chance to get closer to the artists selected for the residency program and their respective investigations.

The project included presentations and conversations related to the research carried out by the Cozinha Kombinada collective and by the artist Tom Nóbrega in the Jardim Canadá neighborhood, between January and March. Additionally, the artist Shima and the collective associação massa falida, selected for the second cycle of the program, talked to the public about the projects to be developed in Jardim Canadá between April and June of that year.

COZINHA KOMBINADA

Cozinha Kombinada* is an experimental mobile kitchen proposed by Sílvia Herval and Joseane Jorge. Sílvia Herval is an architect with a degree from the Federal University of Minas Gerais

12

(UFMG) and a cook graduated from the National Service of Commercial Learning (SENAC). She develops architecture, scenography, and costumes projects, in addition to producing parties, food, furniture, and vegetable gardens. Joseane Jorge is an architect, artist, educator, and cook. Her works make use of the potential for interaction between art and the sharing of food as a tool for social exchanges and dialogue with territory and landscape.

—

** Translator's note: "Cozinha combinada" would translate loosely as "combined kitchen." With the alternative spelling "Cozinha Kombinada," there is a play on words referring to kombi, a type of van.*

—

"

The initial proposal to create an affective botanical collection from the region of Jardim Canadá, seeking ways to systematize and catalogue species based on the observation of phenological phases, areas of occurrence, and human relationships with the land gradually transformed throughout the local experience. To the extent that we collected roots, stems, seeds, leaves, flowers, fruits, and all kinds of plants – whether or not the samples were edible – we mapped and identified plants and people in an exercise of discovery and memory.

* * *

In a short time, we felt the need for our collection to go beyond the glass and boxes and return to earth. In a movement of integration with the space that sheltered and welcomed us, we began to plant all the seeds and seedlings that somehow found their way into our hands and, thus, began to work by taking care of the earth in the plot where the headquarters of JA.CA was located.

* * *

Looking for answers to the questions: What sprouts from this earth? Who sows and gathers – what – here!? As well as from experiences exchanging, listening, and observing, we went into the streets of the neighborhood approaching residents in encounters that helped us get to know about their lives and relationships with the land and food.

* * *

We conducted experiments with unconventional food species found on the streets and in vacant lots. Experiences with biological fermentation, frustrated attempts with a solar oven, reactivation of a composting area. To record the process, handwritten notes were taken and subsequently transcribed into an online document, along with photos, drawings, and short videos.

THE RESISTANCE OF BACKYARDS
by Daniel Toledo

Anyone who walks through the almost always arid streets of the Jardim Canadá neighborhood, or even through other regions equally marked by a notion of urbanization that seems to eliminate the inevitable shifts between field and city, certainly cannot imagine the various forms of resistance that are hidden behind the numerous walls and

fences that we observe at first sight. It was in search of these forms of resistance that the artists-cooks Joseane Jorge and Sílvia Herval, members of the duo Cozinha Kombinada, set forth over the two months during which they resided at JA.CA.

"Almost every day, we went around the neighborhood in search of people who planted food or raised animals in their homes, in a certain way recalling other times and ways of life that, sometimes, do not seem to no exist anymore. While some residents of the neighborhood found our search strange, confident that the region was fully urbanized, others opened their doors so we could get to know their backyards," summarizes the artist Joseane Jorge.

Entitled *Coleção Carpoteca e Espermoteca Jardim Canadá* (Jardim Canadá Fruit and Seed Bank Collection), the work developed by the duo started by organizing a collection of seeds and fruits present in the Jardim Canadá neighborhood. "In the end, the proposal also served as a good excuse for us to get to know the people who live in the neighborhood, especially those who are still connected to the land," completes the artist Sílvia Herval. The artists, however, associate these connections, with motivations that are quite different from those that drive certain recent fads related to the cultivation and consumption of organic food. "Since this is a region with fairly recent urbanization, most of the people we met along the way are people who have lost their ties to the countryside, who came here in search of employment, with the intention of making a living, spending a short time, or even fleeing from some prior situation," she adds.

Territories of encounter

Taking practices of wandering, living together, and exchanging knowledge as essential elements of their work, Joseane and Sílvia traveled, throughout the residency period, quite different spaces, such as urban walls, "empty green spaces," family residences, an NGO dedicated to reforestation actions, and even a junkyard with a science fiction feeling, where they found an apiary. "We realized, little by little, that it was almost always on the dirt streets here in the neighborhood that we found the most interesting people and the ones who were most interested in what we were seeking," observes Joseane.

Beyond these encounters, during which legitimate "invasions of homes" often turned into meals prepared in collaboration between the artists and some residents of the neighborhood, the duo also extended their activities to non-urbanized areas of the same region, such as the Serra do Rola-Moça State Park and territories exploited by mining. "In this regard, it is also worth remembering that the size of the mine we visited right next to us was equivalent to the size of the urbanized area of Nova Lima."

It was, incidentally, in one of these territories, that the duo found a tree nursery built by the mining company that exploits the region, dedicated to the preservation of endangered animal and plant species. "After having visited several backyards, it was very interesting to be in touch with someone who takes care of nature as a professional activity, as a way of subsistence. On the other hand, it seemed quite curious for us to think about how choices are made between what should be cultivated in this nursery. Fungi, for example, are left

out of these preservation practices," comments Sílvia.

Interested in activating networks within the neighborhood, as well as in directly interfering with the context that received them, the artists planted seeds in the land that houses JA.CA, a series of plants found abundantly throughout the neighborhood, such as raspberry, basil, and chayote. Likewise, they sought to foster ties between the planters-residents themselves, perhaps extending the effects of the research beyond the period covered by the residency.

TOM NÓBREGA

Tom Nóbrega is an artist and poet whose work takes place in the border zone between literature and the visual arts, exploring hybrid possibilities between action, video, sound, and text. He holds a bachelor's degree in Philosophy from the University of São Paulo, and he seeks to listen to the dissonant voices that emerge from the zones of friction between body and language, biology and culture, voice and identity.

"

the first person i talked to was jacqueline, from the jardim canadá condominium association. she received me smiling kindly, explained that the wakes took place in the backroom of the community center library, in the same place where the children practice ballet and jiu-jitsu classes.

***

in jardim canadá there is no hospital. there is only one health clinic that is open until 5 in the afternoon on weekdays and an emergency room open every day until 7 pm, but they do not have much equipment, not even an x-ray. if a person gets sick before 7 pm and their condition is more severe they are taken by an ambulance to the nossa senhora de lourdes hospital or even the nova lima polyclinic. anyone who falls ill after 7 pm needs go to nova lima on their own or call the paramedics.

***

neither the medical examiner, nor the gravediggers, nor the funeral home employees, none of them imagined one day they would work with this: what led each of them to work with here is a set of small coincidences. each one has a view of death (and life) that is very particular. in common: the ability to forget the faces of the corpses. to not bring ghosts home.

***

people come and go, and there i am, at the microphone, talking about death like a dog trying to chase its own tail. there is always an abyssal space between the mouth and the tail: on the stage, between red curtains, i prepare a trap made of words for us to fall into. every now and then i stop talking and go to the piano. i play without knowing how, the way we live without knowing how to live.

THE DEATH THAT SURROUNDS AND INHABITS US
by Daniel Toledo

Treated by many people as a delicate subject, we generally talk very little about death. But it exists; it is indisputable, and it is inscribed all the time on us and the world we inhabit. Asso-

ciated, at least in Western culture, with both mystery and certainty, death is undeniably an issue common to all of us. Although it is a common issue, as an experience, death is always experienced individually by each person, based on occurrences, conditions, and perspectives that are always singular, clearly conditioned by the social and material context that surrounds each one of us.

While living in the Jardim Canadá neighborhood, artist Tom Nóbrega carried out, over the course of two months, intense research around different perspectives, discourses, experiences, memories, and images related to death. In efforts of mapping and inventory, he collected, based on observations and interviews, impressions left by death in different spaces in the region or even on some of the inhabitants. As a result of this exercise, Tom found and articulated himself in a complex system that, from the beginning, showed that it extended beyond the boundaries of the neighborhood.

"Death is a topic that has to do with everyone, but, at the same time, it is a conversation that never reaches a conclusion. But, in addition to this philosophical dimension, I also went after its practical, material, phenomenological, and legal dimensions, always taking care to deal with the experience as a whole, without dividing or compartmentalizing these perspectives," ponders the artist, drawing attention to the evident impossibility of categorizing or even exhausting the theme. "It is very interesting to perceive that everything we know about death refers to the death of others. But does what we know and talk about serve any purpose when each of us is facing death?" he problematizes.

Circuits of life

With respect to the concrete dimensions of the experience of death in the Jardim Canadá neighborhood, an aspect that immediately caught the artist's attention was the idea of displacement, recurring to the dynamics of death in a region in which a certain "circuit" generally associated with the moment of death proves impossible to complete. "The neighborhood has only one emergency room that closes at 7 pm. To find a hospital or cemetery, you have to go to Nova Lima," he relates.

Throughout the residency, he visited these spaces in search of people who lived closely with death. "It is interesting to understand, in this sense, the hospital as a strategy for prolonging life, a sort of middle ground between life and death, between keeping alive and preparing for death," Tom reflects, based on conversations held with medical examiners and patients with severe health conditions. He also heard stories of other deaths, related to cases of exploitation and violence. Stories of bodies marked by precarious working conditions in the mining sector that has operated intensively in the region for decades.

"I heard, for example, that there were many deaths in the 1970s and also that, when an employee of a mining company dies on the job, the body is delivered to the family. This is a basic right, but it was denied to families of people who were enslaved, in other times," he compares, mentioning reports of bodies occasionally found in the Serra do Rola-Moça Park, as well as the environmental crime in the city of Mariana, Minas Gerais, which was quite contemporary to the research. "It is curious to think about the value that

is attributed to life, in these temporary relationships and bonds, and how all of this is related to a certain social dimension of death."

The artist also shares some of these encounters through a small publication with texts and images produced throughout the residency. Tom also shares a series of video testimonials, in which four gravediggers who work in the region have a voice. "Each of them brings a different perspective on death, a very particular view on the routine itself. Whereas one had wanted to be a policeman, another had worked in mining. And there was also one who used to play in the cemetery when he was a child."

SHIMA

With a degree in Industrial Design, Shima uses the methodology of design to develop performance art projects which extend to objects, installations, films, and photographs. He has participated in the programs Rumos Artes Visuais, Interações Florestais Terra Una, and Bolsa Pampulha (Pampulha Grant), and held residencies in Holland, Japan, Belgium, and elsewhere. He also develops initiatives in cinema, editorial projects, exhibitions, and programs in the area of teaching and research.

"

Meat (second-rate or cheap meats), milk (long-life), beans (pinto or black), rice (needle, white, polished), flour (white wheat), potatoes (white), tomatoes, bread (French or sliced), ground coffee, sugar (refined, white), oil (soy) or lard (pork, refined), butter, fruits (banana or apple), found at the local markets (Mercado Rola-Moça and Sacolão Maximum)

* * *

Some foods were developed with the items in the basket, such as a product similar to cream, apple cider, and banana vinegar, which were able to contribute to the nutrition and flavor of the recipes. Other items, such as tomatoes, were dried, or concentrated through cooking. The combination of some items made it possible to create a sauce similar to ketchup, for example. Or simply freezing and processing the banana made it possible to have ice cream as a dessert.

* * *

Other questions came up during this two-month process: What is the origin of these foods? (For example, all rice comes from the South Region of Brazil, for instance, Rio Grande do Sul.) Why are refined products so much cheaper than the integral variety of the same products? (One of the possible answers is the government subsidy to stimulate the consumption of these products.) What is the tax policy for these products? Why are local products not taken into account when calculating the basic food basket? (For example, white potatoes reached a point where they cost 300% the price of cassava.)

* * *

Two months of work deconstructed my original project, and I realized that the hole is much deeper: there are political and economic reasons for establishing a concept to be called a "basic food basket." Could Brazilian culture, cuisine, be an imposed expression? From the North to the South of the country, beans with rice and minced meat with

potatoes and tomatoes are considered typically Brazilian, but rice is not cultivated in the North Region of Brazil. Nor are potatoes. And the distribution of these products demands a transport system. Interstates. Apples are hardly produced in Brazil. Nor is wheat. So, why have these products been selected to compose something that is more the exception than the rule?

CREATION ON A DIET OF SCARCITY
by Daniel Toledo

Conceived and implemented in Brazil in 1938, in the midst of the emergence of the first public policies directed toward the Brazilian working class, the notorious cesta básica ("basic food basket") – or "minimum monthly ration", in the words of DIEESE, the institute that created it – continues to this day as an important reference for defining minimum wage and, more amply, the "basic needs" of workers. As usual, however, it is not the workers themselves and their habits that define the contents of the basket, but rather external determinations, which are just as related to abstract ideals of nutrition as to the economic interests of the powerful Brazilian agribusiness.

With the intention of living, problematizing, and, who knows, reinventing the experience of the basic food basket, the artist Shima arrived at JA.CA prepared to feed himself, for two months, using the foods included in the list, making use of some supplementation that did not exceed minimum wage. Faced with limited quantities of second-rate meat, rice, beans, milk, flour, potatoes, tomatoes, bread, coffee, bananas, sugar, oil, and butter, the artist set out to overcome the notion of a "technical diet" based on a series of practices aimed at enhancing the potential of contents of the basket.

"One of the central issues of this work is to bring a certain autonomy to the kitchen, as a counterpoint to what we find outside. While everything becomes more and more automatic in life, the kitchen seems to me a space in which creation, play, games, and some kind of pleasure are still possible," summarizes the artist who, accustomed to transiting through different languages for some time now, has been incorporating actions related to the fields of cuisine and gastronomy in his activity.

Among the tactics brought together during the residency, there are both experiences related to the use of food in its entirety, as well as others that are more related to experimentation and incorporation of culinary references and traditions that are certainly not very familiar to many people who receive basic food baskets. Based on these tactics, the thirteen initial ingredients are multiplied into products such as apple cider vinegar, dried tomatoes, banana peel jam, and even bean ice cream – considered a rare delicacy in Brazil, but, according to the artist, quite common in Japanese cuisine.

Food and autonomy

In the best "do it yourself" style, the artist proposes, then, the permanent transformation of some foods into others, based on procedures that, from his point of view, could be replicated by people who receive the food basket. "It is important to remember that if something exists, it is because it can be done. Nowadays, hardly anyone knows how to make bread, but it is very simple and very economical

as well. Everything has to do with the time you set aside to spend in the kitchen, because the person who sells you bread is, in fact, selling you their own time," observes Shima, who guarantees that he focused on recipes and experiments whose preparation time did not exceed one hour.

"The diet contained in the basket was designed for the routine of a worker, someone who does not have all day to stay in the kitchen. Moreover, it was designed for a worker from another era, who might perhaps complement it with some kind of production of their own, that came, for example, from raising chickens or vegetable gardens that, in other times, many people had at home," he adds, also drawing attention to how outdated the basket is in relation to more common ways of life in contemporary cities.

Aligned with a vertical, centralizing, and allegedly universal logic, the conception and application of the basic food basket seems, in fact, to have been updated very little in relation to contemporary values and trends, such as the local and the specific. "It is always the large agribusiness companies that supply the products in the basket, rather than small-scale local farmers. In addition, it is not very open to addition of local ingredients, closing off, for example, the possibility of replacing potatoes with cassava. Why, after all, are other items not considered? Why was a choice made not to diversify and bring other options with the same value?"

As a way of sharing both the reflections and the recipes accumulated over the period of artistic residency, Shima looks forward to drafting a publication that can be reproduced in a simple way and, perhaps, contribute to his efforts to renew and reinvent the basic food basket, also reverberating in other kitchens and backyards. And facing a political and economic context where the basic food basket runs the risk of becoming, for many, a difficult reality to overcome, the artist also looks forward to holding a celebration entitled "Festa para o Agora" ("Party for the Now"). With delicacies likewise prepared based on the thirteen ingredients of the basket, Shima understands the party or feast as a kind of synthesis of the experience he proposed: transforming the ordinary into the extraordinary. "Regardless of what happens, I will have a feast," he guarantees.

ASSOCIAÇÃO MASSA FALIDA (A.M.F.)

associação massa falida ("failed mass association", abbreviated a.m.f. in Portuguese) comprises Pablo Vieira (born 1989) and Silvio de Camillis Borges (born 1985). They both hold a bachelor's degree in visual arts from the Centro Universitário Belas Artes de São Paulo (2011 and 2010), and the duo lives and works in São Paulo and Rio de Janeiro.

"

[...] our things, our many things: Clothes for an imagined season [...] Upon arrival, we stayed there, alone. On account of the exhibition "and once again mountain, river, sea, jungle, forest" the JA. CA team was away... And we, remained there, with the trust placed in us.

***

[...] That week we ended up getting our bodies settled in to the new rhythm imposed by the region, with the possibility

of disconnecting from the pendencies that permeate the newly arrived body and understanding how allegorically an erratic search would take place [...]

* * *

Morro Velho escaped on the offramp to interstate BR-040; it remained behind us, just like our original project of looking for Gold.

* * *

To what extent can the object be the crevice for a story that does not flatten (make plain) the experience and the present? It is cumbersome to deal with the cruelty of "telling the other" a place of our existence...

IN SEARCH OF LOST HUMANITY
por Daniel Toledo

Located a few kilometers from the Jardim Canadá neighborhood, in Nova Lima, Minas Gerais, the Morro Velho Mine began to be exploited in the eighteenth century, but gained commercial strength from 1834 onwards, with the arrival of a large British company in the region. Making use of techniques and technologies that were not usual, such as gunpowder, mercury amalgamation and ore reduction by hydraulic force, the company quickly became one of the main gold producers in Minas Gerais, maintaining, for a prolonged period, annual averages close to one ton. Almost two centuries after that situation, however, what we see in the region is a very different scenario. While gold has become a thing of the past, figuring only in the memories of elder residents, iron has been, for who knows how long, the big celebrity of local mining.

Interested in this historical and at the same time current context, the artists Pablo Vieira and Silvio de Camillis Borges, members of a.m.f., arrived in the Jardim Canadá neighborhood with the aim of investigating and problematizing the experience of mining based on interviews with elder residents of the region as well as on bibliographical research. "After 300 years of mining, what is left when it ends?" inquired the duo, who little by little found other paths for the work they intended to carry out.

If, initially, the proposal involved the development of some kind of machine capable of detecting the presence of gold in the soil or even in the electronic waste that occasionally accumulates in some streets of the neighborhood, little by little Pablo and Silvio turned their attention to the processing of iron ore. "We had been dedicating ourselves to the construction of objects and the development of various techniques for some time now, and in this case, it seemed more interesting to us to investigate how we could extract iron from the very stones that, when we arrived here, we managed to gather," contextualizes Silvio.

In a sort of counterpoint to the large scale achieved by mining activity in the region, which is permanently exploited by large multinational groups, the duo opted to recover other ways of processing the material, resorting to traditions that go back to other historical and geographical eras. "Throughout the research, we discovered, for example, that in the Iron Age the material was found in meteorites that fell to earth, associating it with some kind of mystery, which made a lot of sense in that context. Over time, however,

humanity overcame the myth and developed techniques that have given autonomy to produce iron and other metals as well," compares Pablo.

Ancestral traces and practices

Thus, appropriating ancestral techniques that refer to peoples, especially Vikings and Africans, the artists decided to invest in their own ability to transform matter and start building an artisanal kiln with the aim of burning stones found in the region. "Going down this path, we saw that Europeans built stone kilns, while Africans invested in clay as an appropriate material to extract iron from stones that they used to build bows and arrows, among other utensils. Around here, we used as a reference conventional barbecue grills made of bricks, which have even shown a greater durability than clay, since they contain fewer microorganisms in their composition," explains Silvio, also emphasizing the ritual dimension of the extraction process.

"Among these peoples, many considered this ability to transform matter as a kind of transit between worlds initially treated as distinct. There are, therefore, ritual dimensions both in the burning process itself and in the shape of the kiln, which in some way connects the earth to the sky," completes the artist, who highlights the iron extraction procedure as a way to accelerate a geological process which, under natural conditions, would take many years.

The duo's work also points, perhaps as a second critical layer of research, to the value of human traces that, over time, have ceased to be found in the products of the civilization of which we are a part. "When you look at a cell phone, for instance, it is impossible to perceive the marks of human work on the product. This, in a sense, is related to some kind of dehumanization of objects, as well as to our relative alienation in relation to production processes and the mechanisms for transforming matter," observes Silvio, interested in problematizing the industrial logic that has governed our civilization for centuries.

As a means of sharing this awareness with the residents and regulars of the Jardim Canadá neighborhood, the duo included in their plans the idea of redoing the kiln and the firing procedure itself in a public space in the neighborhood, making the instrument available, who knows, for different uses by the local population. "With this, perhaps we can contribute to a greater awareness of the processes of transforming matter, which is an invitation to better understand the world around us, as well as our own participation in the constitution of this world," Silvio concludes.

04 EARTH

FESTIVAL AMAZÔNIA SERRA DO CURRAL (2022)

"We are the last generation that can save our mountains and forests." This was the motto of the Festival Amazônia Serra do Curral, held by Minha BH and JA.CA – Center of Art and Technology, to celebrate Amazon Day in Belo Horizonte. The activities were part of the Amazon Day Festivals, an initiative of the Instituto Clima e Sociedade (Institute for Climate and Society), with programs in the cities of Manaus, Belém, Macapá, São Luís, Santarém, Rio de Janeiro, and São Paulo.

In Belo Horizonte, the capital city of Minas Gerais, the activities related the defense of the Amazon Rainforest to the movement to preserve Serra do Curral. For months, the population has been protesting against the mining project by the company Tamisa, which threatens biodiversity in the region and poses serious risks to water security and air quality in neighboring municipalities.

On September 4, 2022, a Sunday, the festival occupied a stage in the Municipal Park, in partnership with Virada Cultural. Names like Fernanda Takai, Kaê Guajajara, Sérgio Pererê, Nath Rodrigues, Favelinha Dance and DJ Teffy Angels. Together, the artists signed the Manifesto in Defense of Serra do Curral, delivered to the President of the Legislative Assembly of Minas Gerais in early June.

As part of the transversal programming, a photographic exhibition was launched at bus shelters in the central region of Belo Horizonte. The exhibition was divided between bus shelters on Amazonas and Afonso Pena Avenues, seeking to echo the double between the Amazon Rainforest and Serra do Curral. On Avenida Amazonas, it was curated by Vânia Leal, an curator from Pará, who selected works by four photographers from the Amazon Rainforest region: Iza Girardi, Moara Brasil, Nádia Borborema, and Rao Godinho.

On Afonso Pena Avenue, the photos were distributed in bus shelters facing the Serra do Curral, seeking to exalt the beauty of the mountain range, artists: Edgar Kanaykõ, Ísis Medeiros, and Dalila Coelho and Guilherme Cunha, who also curated the show in partnership with JA.CA, were authors of photographs of Serra do Curral.

RESIDENCIES (2019)

Like other territories generally located in the Global South, the Jardim Canadá region, where JA.CA – Center of Art and Technology is headquartered, is the result of a long history of human exploitation and consequent changes in the landscape of the region. What could happen to this and other territories if the economy of exploitation were overcome? What other visions can we project on Earth, other than violation and violence? What other relationships can be established with land and territory?

By means of the selection process for 2019 residencies, which took place between October and November of that year, JA.CA invited artists and collectives to propose alternative perspectives on the territory where it is located, to develop proposals for cultivating and exercising political, social, and spatial imagination. Whether from other economies, post-mining fictions, or other strategies yet, reflections were proposed on a context characterized by the collapse of the exploitation model, with diverse populations living in a permanent state of alert.

We invited artists and collectives to propose other imaginaries about Minas Gerais, to recognize the territory as fertile soil, crossed by multiple historical layers, as well as numerous springs and sources of water – not necessarily mines of iron and metals. Either through the resignification of materials, equipment, and waste or through the recovery of landscapes, communities, and imaginaries, what was established was an open space for imagination and artistic experimentation of different futures for the present world in which we live.

GUSTAVO TORREZAN

Gustavo Torrezan is an artist, researcher, and educator. In his artistic practice, he reflects on the power structures that historically configure collective organizations, as well as their cultural and identity constitutions. He performs hybrid works in which he makes use of different materials and disciplines to discuss relations of dominance, based on which society's subjectivation processes are modulated. Thus, he is interested in observing the role of the State, its administrative regimes, its authorities, and its institutions. In this process, he evokes the fields of sociology, geopolitics, and ecology in his conceptual research, often making use of official symbols of the nation to evoke tension regarding their connotations. In addition to experimenting with procedures of synthesis and symbolic revision, he also proposes a debate on the mechanisms of power in apparatuses of the arts system, approaching issues of archive, memory, space, place, and territory. Sometimes, his works emerge from specific community circumstances and approach the social processes linked to a determined locality. In this sense, the notions of collaboration and dialogue have also been exercised in his production. His works can be seen at www.gustavotorrezan.com

EXERCISES OF POLITICAL IMAGINATION
by Daniel Toledo

Intended for adults and children aged 10 and over, the game *La Conquête du Monde* (The Conquest of the World) was created in France, in 1957. Gathered around a board that divides the lands of the globe into modern nation-states, players compete to "conquer territories", presupposing a frank colonial attitude that then becomes a pastime. With the name *Risk*, the game was also a great success in the United States, where it arrived in 1959. In Brazilian territory, the game *War* was released in 1972, since then permeating the imagination of small and grown-up players.

Convenção Mundial de Países Imaginários (World Convention of Imaginary Countries), on the other hand, is the title of the proposal presented by artist Gustavo Torrezan. Combining research, learning, and shared creation processes, the initial objective of the proposal was to bring some children together in a kind of parliament where issues of general interest would be discussed. The beginning, middle, and end of the project took place on the premises of the Benvinda Pinto Rocha Municipal School, located just two blocks from JA.CA. Between the courtyard and the classroom, the artist dedicated four weeks to interacting with 9-year-old children, applying different tactics and strategies to encourage them to create new countries, identities, and possible diplomatic relations.

Some exercises involved, for example, the creation of alphabets, languages, flags, and typical clothing for each new nation created. Others encouraged children to imagine what the geography of each place would be like, including the presence of animals and plants. Dressed in traditional clothing of the population they had just created, the children ritualized the closing of the process with a lively celebration of differences and the possibility of coexistence. Throughout the following interview, Gustavo Torrezan shares different aspects of his working process, reflecting on the transformation of a

possible discursive assembly into an inventive party in an environment of play and games.

“

Before we talk about the residency process, I would like to hear a little about the path that led you to this project. What made you want to hold a “World Convention of Imaginary Countries”?

I have a notebook, and beyond that a bunch of other ideas that are not in that notebook, but they are always in orbit: they are daydreams, research processes that are highlighted. In relation to my work, this project brings together some very strong outlines and issues of interest: institution, state, symbols, power, counterpower, etc. How do we organize ourselves into communities? And how do we create tensions to reorganize new possibilities?

Working with children, specifically, comes from learning and an incredible joy of carrying out another long-term project, which is Rádio Livre, but also from perceiving a sort of melancholy in adults, in addition to a lack of interaction and dialogue between adults and children. It seems that adults have reached the point where there is no longer a solution, and, if we do not have a solution to live together, maybe it is a good idea to look at who is coming up. It is almost like looking at a new station, instead of looking at this one.

The project intended to establish a laboratory of political imagination and an exercise in democracy – democracy that takes place through dissent, rather than through consensus. Thinking about the Brazilian context, I think we have lost the dispute for a democracy in which everything needs to be very consensual, so I thought of fostering a kind of dissent based on diversity and multiplicity.

The idea was to come to a territory, work with children and encourage them to create imaginary countries. These imaginary countries would meet at a large World Convention of Imaginary Countries to discuss common issues. Dissensus would appear, but everything would work out, and they would learn through this interaction, they would learn together – all this thinking a lot about the concept of conviviality, by Ivan Illich (1926 to 2002), which refers to the idea of “learning in the process.”

And how did you approach the school?

I arrived in the territory and soon discovered that two blocks from JA.CA there is a school. I found out that there were not as many houses there as I had imagined, that it is a sort of half-factory – half-working territory, but there are also houses. Right away, I decided that I had to start a dialogue with the school, thinking that this way the work would gain an extra layer.

I went to talk to the principal, introduced myself as an artist, presented the project, the motivations, and the principal responded with a very strong notion of making the project schoolwide. The activity began at recess, with 450 children, and there we began a “big design” process. I realized that it had enormous breadth but no depth – and I wanted depth.

When the school team also realized that it would be a difficult process, they agreed to do it with just one class. From then on, I went to work with a teacher named Márcia, who already had a dialogue with JA.CA and was im-

mediately enchanted with the project. I really believe in this relationship of desire, empathy, affection, and openness to new possibilities. So, I went to work with a third-grade class, comprising 8- and 9-year-olds who are finishing or still in the process of learning to read and write.

How did your trajectory change when you started interacting with the children?

Considering the process they are going through, that initial idea that they would, like adults, set to discuss in a large forum was found to be unfeasible. Because children work with the dynamics of the game, with ludic dynamics. During the residency, I found that I had to play with them, and open up as well. I used to be very machine-like, in the sense of operating under the logic of work, and not operating under the logic of openness and encounter.

When I went to the room, we started working with small games: the invention of the language, the writing of the language, the music from that country, the clothes they wanted to wear, the flag they wanted to carry, who inhabited that country, what was the landscape, etc. And we also work with small questions: "What is justice, for each one?" "Why and what to fight for?" "How to peacefully resolve conflicts between imaginary countries?" "What could one imaginary country give to another, could offer, as a gift?" We even experimented with them inviting each other to visit their countries, and so on. Every day there was a meeting dynamic, a kind of game that took place like a happy meeting in the class.

These exercises began to yield material, and we worked on: "What touches your skin?" "What summons your body?"… This, for example, was the proposal to think about the clothes they would wear as a possible identity for each imaginary country. And to present themselves as representatives of this country, they designed the clothes themselves. Next, I interpreted the drawings and created clothes for them, with the help of Maicon Rangel, a friend who came to exchange and teach me this process.

From there, we went through the same process of reading and making some flags. "What did they take as their own signs?" "For which flags would they fight and which flags would they carry to this struggle?" From this body experiment, putting on the clothes, holding the flag, playing with it, and relating to others, in a kind of big party, something very important happened for me. In the residency process, the melancholy of an uncertainty, and this sadness that can overwhelm us and knock us down, both were reversed, inverted, converted into a moving desire, which is active and festive, and into the joy of the encounter, of the desire, to think about possibilities and to open spaces for them to be imagined, whether for me or for someone else.

It is very interesting when you touch on the issue of celebrations, because, when we think about relations between countries, historically we have images of war and competition. But this is a project that stimulates and catalyzes human aspects that exist as embryos, bringing these aspects to a place of visibility, for a practical exercise. Within the various proposals you offered the children, what do you perceive as their effective contributions in relation to the process itself?

I think the process was very open: it seems that I had a final desire for a meeting, for a forum that would take place in a public square, and from there we moved on to a convention that took place in the school playground, to a big party where they came together, and these differences and diversities flourished and interacted. What was produced was a world where many worlds coexisted, all in that little playground, in that dynamic of the school.

Every morning I went to school, I always wrote something down on the way. I realized, for example, that they could not spend 10 or 20 minutes talking about the same thing, so I had to use games and dynamics that were a little quicker, which were constructed throughout the work. This also led me to discover that big concepts are not necessarily philosophical musings, and can be put forward as practical exercises. To think about the concept of a "gift," for example, we talked about how they circulated things, how one helped another, how one activated another's imagination, how one plowed the land so that the other's things could flourish. I did not have a halfway point, just an outline of where I wanted to go. And, from the first to the last time I visited the school, every meeting was invented the preceding day. The process was very dialogic; it was constructed together.

There was one time, for example, when I said: "Let's write an essay about how to resolve conflicts" – and soon I realized that it was not going to work. "So, let's sit in a circle here" – and from there I tried to institute a different dynamic, with freer words, etc. We have an imaginative way of composing like a text made of written pages, but the abstraction does not happen through a prolonged articulation of thought: it happens in a flash, in the sense that it is immediate.

It also caught my attention that my going to school was a process of deschooling the school itself. To cite an example: they are in the process of learning to read and write, and one of the students had a lot of difficulty with literacy – she copied differently, was the last to hand things in, misspelled words, etc. But when the time came for her to invent her own language, she was the first to turn it in. During the exercise of creating the script, she was also the first. The third exercise, that same day, was "Write an invitation letter in your alphabet, inviting someone to come visit you," and she was the first to turn it in; she was the one who got most excited.

The school team asked what was going on, and I think it was something very natural, that we should always look at: in that activity, we started where the children were. Maybe we know where we are going, but to know where we are starting from, we need to look at each child individually.

School is often a place of standardization, of erasing differences, of processes that are supposedly similar for everyone, and your project goes in the opposite direction: it seeks to understand what is specific to each person, to value this, and make it grow – which can be an interesting way to think about education. How can we think, based on your experience, about this culture of silencing children, in a hierarchy that is often imposed on them, causing them to be treated as objects and not truly as subjects? In what senses did this process move you, when you saw yourself as an adult surrounded by children?

12

To start, more and more, I defend the school and I think it is a very important apparatus. However, for some time now, it has been constructed as a synthesis of the capitalist system, as a resource optimization system, working on a maximum compilation of information that has power, but from which, sometimes, things disappear. I think that the school ends up placing a greater emphasis on rationality, and a lesser emphasis on fabulation. I believe that this work, on the other hand, tries to place an emphasis on fabulation, and from the fabulation activate a possible rationality.

I would like to believe that fabulation is what moves us so that we can be unique and thinking subjects, and that from there we can build other types of rationality, which articulate different repertoires and experiences. I think, for example, that the schooling process, in favor of literacy, is put into practice to the detriment of drawing. And to encourage children to draw is to encourage their fabulation. It is important to relate this drawing as an extension of writing, and writing as an extension of drawing.

I think that adults nowadays are these blocks with limited porosity because they historically experienced a process of densification, rationalization, and super efficiency. But if we open a space for dialogue, to be able to meet and influence one another, to be able to think, compose fables, experiment, or simply be, with a real presence, for an encounter that is real, we open possibilities for fabulation. This is how we are able to connect the dots in a different way; this is how something new emerges, how the power of a utopia emerges, which people are so eager for nowadays.

Considering the answers that came from the proposed exercises, did you notice recurrences or aspects that could be brought together? Without disregarding the singularities, what perceptions of the world could you extract from this interaction with the children?

Within what we call education, assumptions, and values, I think children go through a process of "culturalization," of being molded. So, when you look, to a greater or lesser extent, many questions are being asked by the family, by the State, by the city, how education conforms, to homes, to the school, etc. Throughout the process, we had conversations about religiosity and monetary values, work, and family, and all of this was welcomed. But there was also a space dedicated to the potential of this other world, these imaginary countries, which worked with other codes.

So, when you leave what has been pre-established by culture and go to another cosmology, you make another policy possible. The idea was precisely to leave this universe of regimentation, formatting, and to work in another system, another cosmology. Within this cosmology, there were some things I understood and others I did not, and there were some things they understood and others they did not, but we related to one another and opened paths, always based on the assumptions of coexistence and conviviality.

The most important thing for me was to present cosmopolitics, to affirm that, in this world, infinite worlds need to coexist. There is not one "viewpoint." There are "viewpoints": we need to think multiplicities and we need to make the multiplicities coexist, cohabit, respect each other, live with dissent, and celebrate this dissent. Because that is where

democracy is set, where the continuity of the world is set, where people will be able to dream, imagine, create, and invent, above all, a new world.

In what way did the specific context of Jardim Canadá, which is very close to mining and very recent environmental crimes, permeate the experience? What could you notice about the children's perception of this context?

This context certainly permeated the process, not least because some students come from Macacos, from evacuated areas, and they started to come to this school because the school they attended is no longer open. At the end of the street where the school is located, there is a mine, Capão Xavier, and the very landscape of the street is intersected by these slashed mountains. That is part of the dust that the children bring on their feet, their sandals, their tennis shoes, every day when they come to study.

In any manner, I chose not to work on specific themes so emphatically, but crossing through other topics. Sometimes they touched on this context, and we discussed it, or worked on it... But, if our bodies are permeated by all this, their bodies are even more so.

Based on this experience, what reflections and possible developments could you indicate?

Initially, I imagined a simple work, and I did not have many ideas about what I was going to do. Now, the work has become almost a mega project: I have more than enough material to work on for a year, with so much that we managed to produce collectively – precisely because of the joy of meeting and the desire to always be working, because it was very good. I still have, for example, a lot of material to work on and present to the school and students. Instead of one piece of work, I have many works.

I have also noticed something very new appearing for me: a kind of restlessness that needs to be placed in different contexts. I see this same World Convention of Imaginary Countries being held in other contexts, and then these different small conventions could be transformed into a big convention, in a way that we could proliferate these worlds and these fables.

JULIANA GONTIJO

Born in Belo Horizonte, Juliana Gontijo holds a bachelor's degree in visual arts from the Federal University of Minas Gerais (UFMG). She has participated in diverse group exhibitions, six individual exhibitions, and artistic residencies. She develops projects related to geography, literature, image, and words. She seeks expression in the construction of hybrid compositions through painting, drawing, installation, video, photography, sound, and text.

EARTH AS A MIRROR
by Daniel Toledo

In January 2019, the region surrounding the city of Brumadinho, Minas Gerais, would become a world statistic as the target of the largest environmental crime in history, caused by the collapse of a dam, causing the death of more than 250 people and the contamination of the Paraopeba River, among many other losses. Controlled by Vale S.A., a state-owned company privatized in 1997, the Córrego do Feijão dam is just one of many similar struc-

tures that threaten the life of a state whose colonial history is founded precisely on mining activity.

Thus, the multiple relationships established between the humanity that we are part of and the land where we live served as a stimulus for the research of the artist Juliana Gontijo during her residency at JA.CA. Taken, in her work, as the terrain where we step and also as a landscape seen from a distance, the earth of Jardim Canadá would constitute material for the construction of a hole and a hill, which together would serve as a lookout point capable of revealing both the visitors themselves and the region's mountainous – and devastated – landscape.

While the production of the work was taking place, meanwhile, the climate and the very nature of the place imposed themselves, transforming the newly opened hole into a lake, and returning to that same hole the very land that had come out of it. During an interview that took place during the final days of the residency, the artist reflects on her own working process, ranging from the genesis of the proposal to the consequences of the experience in her own body.

“

I would like to start by asking you a little about the motivations and origins of the project you proposed for the residency. How would you contextualize this work within your interests and your artistic path so far?

I had already been doing research closely linked to two notions. First, territoriality, Earth as seen from above, passing through maps and cartographies. As well as the perception of the body in the landscape: the measure of the body itself and the body's perception of space. Sometimes, I noticed that my work tried to create a link between these two notions, which gave me a feeling of falling: like you were in that high place, on the map, looking down at Earth, and suddenly you fell. I realized that my work was moving towards this type of image, putting these two perceptions together. What is the notion of a territory? How does it cross us, bodily? How do we place ourselves in society? What are the limits and borders? How far can my body go or not go?

I had been developing this project here in Minas, spending a lot of time her. But, in 2018, I spent some time in the state of Acre, and that experience intensified this aspect of my work: going to a very distant place, moving to another place as a body that perceives this landscape, but also understanding the other layers of it, which have to do with the territory. When I got there, the first sensation was realizing that my skin was different, that the whole atmosphere had stuck to my skin, perhaps on account of the humidity.

I felt this change in my body, but also through conversations with people. I would arrive at a bar, and someone would say to me: “Where in Brazil are you from?” I would think: “I am in Brazil, but it is a place that is so far away, so distant…” I stayed there for a while, traveling to some places, meeting people, and producing for a while, in an atelier. I developed several works, which I later brought to Belo Horizonte and showed in an exhibition called *O Risco* (The Risk). That was the moment when I began to realize that something else was important to me: me, imagining being in a place where

I am not, the pre-trip; me, in the place where I am, during the trip; and me, after I come back.

When I was doing the exhibition, I realized how these dimensions of place – before, during, and after – end up permeating the images I produce. While writing the project for JA.CA, all this was bubbling up in my head, and I had a question about our understanding of time: "How could we understand these times: projection, stay, and afterwards?" The main axes of the project were ways of accessing these different times, and maybe that is why I wanted to create what I called a "lookout point."

The project began from the point of imagining an experience with the land that was not bound to the past – to, for example, talk about the traumas of this land, of mining, of a land that is inevitably affected by this. Here in Jardim Canadá, I talked to a lot of people who worked in mines, either here or nearby. Mining moves this place; people work with it; they live with these images, etc. At the same time, I did not want to propose an answer for the future: my desire was to build a space for observation, a lookout point, so that I could perceive the land without, perhaps, going through this dichotomy between a traumatic past and the future that proposes to be something else.

Several things started coming to mind: the idea of circular time, of how it would be possible to perceive time other than in the way I perceive it today. From there, I started trying not to be, in some way, what I was and what I am. An attempt to transform myself into another body of perception of the landscape. How would it be possible for me to have a notion of time that was not a clash between past and future?

The initial proposal was the lookout point as a double place that would be born from a movement of excavation. The idea was to construct a lookout point that was, at the same time, the deepest and the highest part of the land. So, it was a hole, which I would construct in one place, and a peak, which I would construct in another. But if I am going to build a lookout point, how am I going to provide access to it? And providing access is not just having a map so that a person can get there: providing access is putting the person inside this story, getting involved in this way of thinking. The first idea was to build an audio recording that was, at the same time, a narration of this route, of these instructions for the route, and that also entered into a narrative that would lead the person to reach that lookout point, not only in their body, but already inside of a story.

When I started thinking about the idea of excavating, the proposal was to question our name. "Mineiro"* is a person who digs, seeking something in the earth that can be like ore and gold, but also how to access their ancestors, to plant, to raise their children in this land. When I started to imagine this excavation taking place, I immediately noticed a hole and a peak, and the idea of an hourglass shape came to me. When you look at it, there is a top, suddenly you turn, the top becomes a hole at the same time that the hole becomes a top. This moment when two things happen at the same time interested me.

—

** Translator's note: In Brazilian Portuguese, mineira/mineiro is the demonym for a person from the state of Minas Gerais. It also translates as "miner" or "mineworker."*

—

How did the search for the place where you would carry out the work take place?

I arrived here, and the first thing was to find the place where I was going to build the lookout point. I started walking around the neighborhood, seeing that there were many vacant lots for rent, and I even started noticing some construction sites that allowed me to see inside of the land. From the holes that are made for the foundation of constructions, I started realizing how the earth is under the surface.

Another thing that caught my attention was the boundary between the property of the mining company and the neighborhood. Cycling or walking, I always saw a fence and a row of eucalyptus trees that blocked the view of the landscape, as if making a curtain. You cannot pass, because there is a fence, and you cannot see it, because there is a layer that hides it.

The day that this lack of visual access bothered me, I started to go along the entire line of this boundary between the mining company and the neighborhood using Google Street View. I virtually walked and walked and started to write down some points, thinking that maybe I could go through the fence and make the lookout point after the eucalyptus trees. Suddenly, I found a place that was open, a place where there were no eucalyptus trees and no fence. It was in a dead-end road, a place where people would not pass – and maybe that is why it was open. After finding this place on Street View, I decided to go check it out.

When I got there, it was an apocalyptic vision. It looked like a tractor had just gone through there, and there were a lot of things out of the ground – large tree roots, stones all dirty with earth, etc. – and you could see that these things had been taken a short time ago. I arrived at this land, half upturned, half devastated, with fallen trees, a dry brook, and there I found a couple of stones in the middle of a tractor path. At first I could not understand why that was there; I simply found it incredible. Two stones, almost identical, the same size, in the middle of an open path*. The two stones there, alone.

—

** Translator's note: One of the most famous poems in Brazil, written by Carlos Drummond de Andrade, who was also born in Minas Gerais, begins: "In the middle of the path there was a stone / there was a stone in the middle of the path / there was a stone / in the middle of the path there was a stone / Never shall I forget this happening."*

—

This already connected, in my mind, with the image of what I wanted to build: a place with two points for you to see the landscape. And I started to have an affective relationship, to be affected by that landscape. It was mining land, but all the same, thinking that maybe it would be impossible to do it there, because when I started somebody might show up, I wanted to do it there, running the risk of succeeding or not.

How did the experience of being at JA.CA reconfigure your project?

When I wrote the project, it was a dry month. I live in Belo Horizonte and we were all going through a difficult time, with difficulty breathing, and then this image of dry earth, dust, the possibility of a hole, all of that, for me, was very real. Until the season changed, and

when the residency began it was no longer the dry period. And the landscape itself proposed to me that I would not be able to do that: it would not be possible to carry out a dry idea in wet weather.

But after choosing the place, I started to do some experiments, some first contacts. It was a very red place, with very red earth, on the edge of the mine, so much so that we climbed up and saw the mine from up there. And as it was a place that had already been gone over by a tractor, it revealed the land – very red.

I started to think that I would like to do something there on that land with another dust that was not the earth itself. I started thinking: if I am going to put something in the earth, it should be food. And then, within that, I chose starch, which is from cassava – a root that you dig up from the ground. And cassava starch, even though it is a powder, has the capacity to be suspended in the air: it would be dust and smoke. So this image of cassava starch was the one I chose to work in the earth.

Afterwards, I undertook some actions to demarcate the place where I was going to start the excavation. There are two videos: one about the dust, which was that first contact, and the other about the spiral, which has to do with the fact that I would like to build a hole the size of my body. I had never been interested in a structure that was beyond the capacity of my body. If I want to see a very deep, megalomaniac hole, I can just go up there and look at the mining company – but that is not what I wanted. And then, with the measurement of my own body, I started to make a spiral to construct this demarcation.

I would go there every day, after 4 pm, because I knew that the staff of the mining company would not come by. I started to dig, mess around, break earth with a shovel. But I soon realized that I was not going to be able to do it alone: I have the body of a person who is not used to doing these things; I am not a manual worker. During the first few days, I already started to get calluses, blisters, etc.

And how did you resolve that impasse?

One day, I was at Churrasquinho do Célio, a spot in the neighborhood where we met a lot of very interesting people: it is a truck that parks at a corner, opens a grill and prepares a small barbecue, selling beer, and people stop by after work, still in uniform. During the first few days, I already started telling people: “I need to dig a hole...” and they started asking me what the hole was like. I talked about the depth, the width, the funnel shape, and the guys, there at the barbecue, kept arguing about whether or not it would work. I spent a good amount of time doing a study on how to make the hole, talking to people who knew a lot about the land in the place where I wanted to work.

One day, in the middle of all these conversations, people saying it was not going to work, Robson, who was one of the people I met, said to me: “I’ll do it.” I saved his phone number. He began by asking me what tools I had. I sent him some pictures of the JA.CA tools, and he said “That’ll do, let’s get started.”

A few days later, we met at the barbecue and went to the spot. The first time he put the shovel into the ground, he said, “This is gonna be a piece of cake!” The land did not have any rubble – it was a new plot, and the earth had already been loosened. He

started digging the hole, and I helped to remove the earth, because that is what I was able to do. The process took an hour and 40 minutes: the hole was very quick to make. There was also a time when we were talking, and one thing he said moved me. Towards the end, I commented on the smell of earth, and Robson, who is a confectioner and baker, replied: "It has a smell that's really, very strong, very delicious. Makes you want to eat it."

After the hole was dug, what were the next steps?

The idea was for there to be structures of mirrors at the bottom of this hole and at the peak of this mound. I wanted them to be identical, round mirrors, in order to create a link between the two spaces, as if they were one. I wanted to build some structure of perception of time that was not linear, but perhaps something that would connect us to another space-time. The idea of the mirror was to try to bring this into the experience, as if it were a hole: when you reach the edge of the hole, you look and see the sky, a place that has no bottom, that opens up. An abyss.

When I was thinking about what type of structure I would use to frame the mirror in the bottom of the hole, it started raining, raining, raining. And I kept wondering, inside JA.CA: "What must be happening to the hole?" After a few days, we all went there together, so I could show everyone the hole, but I did not know what had happened.

What we found was a very frightening image, very different from what I had seen before: that neat funnel, with a round bottom. Since it had rained a lot, the earth went back down: it was like mud going down a funnel. It was both horrible and beautiful at the same time.

Afterwards, I still thought about getting the mirror to stay in the bottom, but I realized that this work, over time, would not be a permanent work. Even if I installed the mirror, if it rained again, no one would see the mirror. So I was thinking this was a proposal the earth was making me: "How are you going to deal with me now?"

The last time I went there, the hole had turned into a lake. There was a mirror, but it was a water mirror, and it was no longer possible to see the hole. So I put myself in the situation of experimenting with this space based on what it was proposing me – which was this little pond. And then I made other videos, which are also part of this work, which show the same body that was dealing with the demarcation of the land, with the delimitation, now dealing with this deep, watery hole.

You have spoken a lot about the hole, but there is another element of the work, which is the mound. How did the mound behave in this new landscape? I keep thinking about this simultaneous action of digging and creating the mound, and how it is always that way: we take something from one place, and it goes to another. It is not possible to make matter disappear, let alone the earth.

While Robson was digging, I removed that earth and reserved it in a place that was already half full of earth. I had the idea to transport this earth to the other side, but there was not enough time. Regarding that mound, what happened was that it wanted to go back into the hole. The land I had taken out wanted to go back. At that moment when we went there to see, and there was mud,

the mound was not there anymore. The earth had already spread out, turned to mud and entered the hole again. That is interesting to think about: the earth wanted to go back to where I had taken it from.

And the earth you moved was able to go back, perhaps precisely because your gesture had a human scale. Now imagine a piece of land that been taken to the other side of the world… Could you also talk a little about the clothes you produced at the beginning of the work, before starting the excavation?

The moment I decided that I was going to live with the earth, put my body on the earth and have this more intimate relationship, something came to my mind: I would not put myself into this experience in an unprepared way, bodily. Within this preparation of my body, I chose to produce clothes to do this – they would be my clothes for this experience. I decided this because I was at a crossroads with a question: when we change the form of things, we do not just change the form, we change what they are. And maybe I wanted that for myself, in that moment: to change my form, to change what I was in that experience.

Those were clothes that constantly prepared me for the experience, and also reminded me the whole time of what I was doing. A light, raw garment, which gradually turned a brownish color. I would wash it, and it stayed brown – and then I lived with these remains of earth on my body. I kept wearing the clothes the whole time, sleeping, waking up, during the whole period. The bodily sensation of this was very interesting, because at times I thought: "I need color." I felt like color was missing from my body, my colors were all from the same palette: the fabric, my skin, the earth.

This may have to do with the shock of realizing what we are: earth. This reflection leads me to a possible reading of the work, which would have to do with the idea of returning to earth. In one of the cultures that we inherit, there really is this separation between human beings and nature, as if they were different entities. And in your work I perceive this proposal to enter the earth, to blend in with it, even if as an image. Some time ago, I heard something like "nature abhors a vacuum." And maybe that happened there: if you leave a space empty, something is going to happen. As if a void were not a path for nature...

Maybe it is because the void is connected to the static image. Emptiness only exists in what is still, and something in movement cannot be empty. Sometimes we think that earth is still, but it is moving all the time.

The relationship between my body and the earth was one of the first things I noticed when I started going into the hole, and it reminds me of what a woman we met here, Márcia, said. Once, she was talking about the history here in the neighborhood and she said: "When we are here, it seems like we are clean. Only when we arrive in Belo Horizonte do we realize that we're dirty."

The color of the earth permeates us. The earth stuck to me, to my feet… In all the little curves, my body is full of earth – red. We are nature, just like everything else. It is not possible to think as if we were another being, separate from nature, as if we were merely "inside" nature. All these processes, in-

cluding the one you mentioned, abhorring a void, are processes that are also present in our body, which is nature. We are born out of the same principle: movement.

Perhaps we could talk a little more about the question of the scale of your gesture in relation to nature, about proposing a gesture that has the scale of your body. In the case of this work, it is interesting to see how this decision made it possible for nature to reverse your gesture – and how many irreversible gestures do we have here, around us, precisely because of the dimensions on a preposterous scale? When you say "I do not want to make a gesture bigger than the scale of my body," what do you perceive is behind that choice?

It is as if I wanted to talk to you, and I put a megaphone in your face: that would not be a conversation. The conversation is this: I wanted an answer, I wanted a dialogue. And then it has to do with the way you place yourself in a situation where communication is possible. Perhaps the first gesture of wanting to do things on the scale of my body was a denial of that other megalomaniac place, but it ended up becoming just that: a possible place for dialogue.

What perceptions and reflections remain after going through this process?

One important thing is that, before, I was always talking about and working on the landscape after thinking about it. I was talking based on a map, a view, a landscape, and they were always in the same relationship of speech: I was talking "about."

This was the first work where I set out to really be in that landscape, carrying out an action, doing, playing with the configuration, the edges, the formats.

I cannot tell you what this changed for me. What I can tell you is about these forces that cross me. Changing the color of my body, going through this difficulty in accessing this place, breaking earth, digging. Understanding how this land has been trampled, it is hard. And understanding this in my body, because in theory maybe I had already imagined it would be like that.

LARYSSA MACHADA

Laryssa Machada is a visual artist, photographer, and filmmaker. Born in Porto Alegre, Rio Grande do Sul, she currently lives between Salvador, Bahia and São Paulo, São Paulo. She constructs images as rituals of decolonization and new present/future narratives. With studies in the areas of journalism, social sciences, and arts, she cultivates the intersections of knowledge and walking as a path of its own. Her works discuss the construction of images of people who are LGBT, Indigenous people, and people in the street – moving toward the un-invasion of Brazil as a practice of visual education. She believes in time and tempests.

FUTURE MEMORIES OF PINDORAMA
by Daniel Toledo

We can understand rituals as sets of gestures, words, and formalities, generally imbued with symbolic value and associated with one of multiple human traditions. Throughout the life of any person, wherever they were born and raised, there are certainly many ritu-

als experienced just as there are many senses toward which these rituals are destined. Especially in the context of the globalized modern tradition, whose ambiguous layers are continually spilling into the Brazilian territory, in addition to the experience that is inscribed on memory and on bodies, it is common for some rituals to be eternalized by technical images, as is the case of photography. And while some are constituted as signs of something that is gone, others serve as an announcement of what is yet to come.

In transit between what we were, what we are, and what we can be, the works of artist Laryssa Machada seek to accentuate the ritualistic dimension of technical images. Often carried out in collaboration with other people, her artistic research proposes the expansion of what we commonly understand as a ritual. In dialogue with the wisdom of the elderly and the courage of children, with the power of technological objects and natural materials, the artist in her images reunites elements from the different worlds and traditions that make up the Brazilian people, resulting in compositions that recall forgotten pasts and possible futures for the land where we live – which we could, like her, call "Pindorama."

In search of vestiges and glimpses of Pindorama, Laryssa Machada found in Jardim Canadá a set of emptied landscapes and air contaminated by the mining activity in the surrounding area. Little by little, the first meetings with residents of the region emerged, giving rise to shared rites of memory, resistance, and transformation. Investing in the possibility of reorienting civilizing routes and desires and in valuing ancestral, traditional, and popular knowledge, the artist sees her collaborators as possible urban entities, whose powers are manifested through affective processes of exchange, apparel, and production of images. In the following interview, Laryssa shares important aspects of her own research, within which values such as play, games, and freedom emerge as inventive paths to creation.

"

I thought we could start this conversation by talking a little about the origin of the proposal you submitted to the residency. What were the main motivations for preparing the proposal?

There are a few things I have been working on for some time: this general idea about colonialism in Brazil, in this land of Brazil, which I have been calling Pindorama – the land of dreams of the Tupi people, before the Portuguese arrived. I think it is interesting, important, and urgent for us to really manage to think about this land from another perspective – and then the work connects with the residency proposal: "How to be in this land from a perspective of non-exploitation?"

The residency proposal also connects with everything I have been doing over the past few years: thinking that, in fact, these possible perspectives already exist. It is not like inventing something completely new: the peoples that existed here before all this violence of colonialism (and capitalism added to colonialism) already had a way of life based on union, on collectivity, on you not being more than nature, not being something detached. Because the separation between human beings and their environment, especially the environment that was not created by

humans, is something very specific to Western ideology.

I had never been to Minas Gerais. I had never seen a mine from so close before. I had never thought about how these bodies that are so close to this gold are, and how this constructed the entire historicity of this territory. And what I have been thinking about proposing is exactly how we are going to make this fold in space-time. Because although we are revisiting history and writing our own narratives for ourselves, the reality of those 519 years has already been determined. And how are we going to fold this? How are we going to construct this new moment, which is the present moment, but which is also the future?

I feel that this has happened as a movement: there are many people, many artists, working on this cure. Many people are arriving at this place, realizing and wanting to get out of the perspective of merely suffering. Because when you are faced with this reality for the first time, with this construction of a nation, first you feel for everything. It passes through your body, through your history, through the ones that came before. And then, to keep walking, you need to rethink how this will happen. My proposal has to do with this: thinking about how we can construct these bodies, these vestments for protection and transformation. Starting from things we find on the street, from bags that carry food, but also energize by placing leaves, and things to playing around with, to create this being that breaks a linearity that has already been put in place.

And one more thing: this stance of thinking about ritual photography. It is not a performance, it is not interpreting a situation, but rather ritualizing: making a movement that will transform something. It is the movement of your body, which you are using at that moment, in contact with that land, with people, in affective contacts. It is not thinking as an isolated thing, like making a work, a product, but rather living and creating out of that path.

The project of thinking about this cure began precisely at a time when I observed a lot of suffering by looking at this story and wanted to go back to having energy, to feel enchanted again. I think that life, creations, people observing historicity and come to terms with it, are ways to construct a narrative that allows us to feel enchanted again. Returning to a constant state of observation, patience, comprehension, and, really, enchantment – which I see as this magic happening: the magic of the encounter, of the construction of a new narrative. The magic of being alive.

Considering the moment you moved from the project to the practice, what aspects of the place and the experience itself caught your attention?

One thing that affects my work a lot is the interaction with the people around me: observing scenes, being affected by them, and responding to this. It means talking and dialoguing with people, who I consider urban entities, doing their own rituals. Whether it is a body working on the street or people in a bar, holding that meeting ritual, eating, or even in more specific places, in spiritual or religious rituals, like a bathing ritual or something like that.

Upon arrival, I felt that Jardim Canadá was a very empty space, where you end up diving deep into yourself. It is not a super populous neighborhood, it has a recent history, and that

surprised me a little. I imagined a little more dialogue with people, and that did end up happening – but with people I met on the street and ended up meeting again. It was not a situation where you are in the middle of a circulation. And it also happened during moments of seeking, moments of going to get materials to make these montages, this apparel.

The initial idea was precisely to dialogue with elements that already exist, elements of power from Indigenous and African Diaspora populations. Things that come from this search for memory, a search of its own, but which should expand among the Brazilian population – in the sense of a construction of identity that goes through many processes of whitening, of erasure, of instruments of power, of strength, of life philosophies. And then, precisely, thinking about this perspective of transforming things, inventing another reality other than this Cartesian, violent, and hierarchical one.

The work ended up diving into research and conversation with other things that were not human beings: being silent, observing plants, and then starting to cut sugarcane, looking at a banana tree, then looking at a tea plant that my father always prepared for me, connecting myself with his memories, with other memories, and going through these flows. But I believe that all things are processes. I do not believe things close. It is always about giving continuity to things: looking for a state of vital energy, of enchantment – and I was not thinking, at any time, about a product.

At the same time that you talk about the importance of taking care of your state of openness to enchantment, in some of your works you seem to activate this state in other people. How do you perceive this transit between working with your body and with other bodies? How do you encourage people to contribute, imagine, transform, and rediscover themselves?

I especially like these moments of exchange with other people, when other bodies can access this experience. And there is not much in terms of guidance from me: it is people talking, looking for things that are important to them, things that make sense from their memories, from their experience, from their body, from where they are located. And in the case of children, really playing, picking up a bunch of clothes and asking them to choose what they want, picking up instruments and asking them to play… Because I think that children, in fact, are already ready for the cure: they are already ahead of us, and they teach us.

I really like this dialogue based on things that made sense to the person and to me – not just me bringing things and using the other as a model. What interests me are co-creations, and there has to be this expression of the person too, that body-expression, that body-entity, which is there on fire and especially active.

About bringing my own body, that was something I spent time thinking about at a given moment in the process. Am I representing other people? How is it to be on that other side? How to communicate from this body? Only, I do not consider that it is exactly me: I think it is one of many versions. There are many versions of each person, and that is wonderful. Many times, the works involve precisely accessing this other "spin," this other rotation, this other thing that you

channel at that moment. The process has more to do with observing the surroundings and trying to construct narratives about several other expanded things, that are not just my inner issues.

I think this is also part of the ritual: some things you need to feel in your body. Some photos involve rubbing coffee powder on your face, sugar on your face, or taking a bath, or even using cement, to feel it on your body. Because I think everything revolves, from the moment you hear or read about something, you create an idea, and then, suddenly, the thing hits you, your skin. Then there comes a turning point.

For a lot of works, I do not have a preconceived notion of how it is going to turn out. What I have is an initial idea, a springboard: something of cleanliness, something of invasion, of violence, of encounter – from this more macro theme, which is coloniality and decoloniality, and also from the bodies that live out these realities. And many things come along as I am doing it. Sometimes you construct an image and, when it is ready, you think: "Wow, I did not even consciously realize that I made that gesture, that the light was shining that way, that an angle ended up showing that thing..." The experience itself constructs and brings paths along the way, and I believe a lot in experience, because we spend a lot of time poring over theoretical narratives, devaluing the narratives that arise from us having that experience.

In addition to human bodies, the images you create bring materials from many sources, both found and chosen, sometimes very commonplace, but also very symbolic. Could you talk a little about this process of composition between bodies, materials, and also landscapes?

To begin, there is this mixture of many things that are found here on this earth where we live. And I strongly believe that sacred things are not sacred exactly because they are clean or untouchable. I believe that several things can be springboards for you to play and recover the desire to be alive. Back then, this process started from a tired version of myself, so I would take things I found on the street, which would not normally be wearable, would not be common, and I thought that everything could be reinvented. This may seem like a simple and isolated thing, but it is also a very expanded way of thinking, which recognizes the possibility of constant reinvention.

I think that crystallizing yourself in a political structure, in a social structure, in a philosophical structure is something that comes with a specific format of thinking. And to be always reinventing yourself is to make these gestures: it can be a minimal thing, like simply wearing different clothes on the street and exchanging ideas with people, which was what I was doing. It is a way of promoting a certain type of fun for other people and yourself, to experience another way of being in the world and accessing people by breaking away, disorganizing our little boxes of thoughts. We are rehearsing freedom, producing freedom, and inventing other freedoms, which are multiple. And having the power to invent freedom is an incredible thing.

Still on the subject of materials, I highly value the knowledge of those who came before, especially people from this land and from Africa, who already have a very long experience of listening to the land, listening to the forest and other layers of reality. I believe that the future has much less to do with modernity and technological de-

velopment and much more to do with the wisdom of grandmothers, added to how each one finds their own path.

For me, it is important to recognize the possibility of transformation, to recognize what came before, to look for these symbols and these everyday cures. But also recognizing the things I find along the way: a bag of "Campeão" ("Champion") brand cement, which says so much about Brazil, about the perspective of excessive development and consequently of many genocides – and how you can be a champion in the idea of invading other people's land. It is a matter of being attentive and open to receive these messages.

Thinking about your work, I realize that the majority of the images have very open meanings, at the same time that you sometimes include testimonials that resemble documentary. There always seems to be a game between saying and not saying, between making people feel and at the same time wanting some things to be perceived more sensitively. How do you consider the treatment of materials, considering how much to leave the senses open and how much to direct them?

Many forms of inspiration and access come precisely from walking, but a lot also comes from research, from poring over a situation or a specific topic. The symbols I put in my work never come about randomly: sometimes they can be playful, but I choose them. I think it is very important that the creation of power happens for a purpose, for a communication, and I think that this communication needs to arrive somehow. So I am concerned about making myself understood – and not that it is just about me making myself understood, but multiple voices are speaking.

I find it interesting to think about a freer flight, in which you are not responding to any demand, and sometimes some of the things I do end up having that content. But I want people who are important in this exchange of narratives of Brazilian colonial history to access the works, and in order for them to access them, is important to provide some guidance. The works come from many foundations that try to be represented, to be accessed. And then a little bit is delivered, and a little bit is mystery.

I also think that some works seek to value the knowledge of these objects themselves, which in fact are not objects, but rather symbols: the straw has a foundation, the leaves have a foundation, water, a candle... So it is also important to understand the forms of communication of each of these things, because they have their ritualistic functions in each situation.

Another dimension that is very present in your work is humor, as well as games, play, and freedom – as you mentioned. How do you perceive and understand these presences?

I believe that this search for humor comes along with the enchantment. I like to laugh; everyone likes to laugh, and when we are laughing, we are changing something. I think it is important to think about things that make us feel good and make us think about ways to say these things, ways that have not hardened like cement. I really like playing, and precisely this game that is a ginga movement, because you say one thing, and people can understand one thing or another: that depends on the connection that

is or is not established. Depending on the connection established there, we go on playing capoeira.

Since I touch on some topics that are very heavy, that cross my sisters, many people who are close and more than half of the population of Pindorama, I keep thinking about how we are going to come to terms with this. And then I think that bringing humor can access more people, it can access people in a way that they will not be tied down. It is obvious that sometimes it is just heavy: it is not humorous; there is no joke; it is not funny – it is a reality. But receiving all these forms of violence that we know constitute the construction of the country, how do we keep on walking?

It is important to remember that violence exists, but barbecues with pagode music, meeting a person you love, drinking tea that someone gathered in the backyard also exist... And then you go on establishing these balances, because we are here to be well, and it is important to bring this celebration of being alive. I was reading a book called Fogo no Mato: A Ciência Encantada das Macumbas ("Fire in the Woods: The Enchanted Science of Macumbas"), which says that the opposite of life is not death, but forgetting. And that this forgetting can involve you forgetting yourself, forgetting those who came before and forgetting your purposes for being here. I think we are working to recreate these purposes, individually and collectively, as a dream that people have or a reality that already exists. One thing I have repeated a lot, especially being in the city, is "Do not forget to remember the things that make sense."

I also believe that we can re-signify things. Some will be heavy, but you can find another way to store that memory, and that is a power in and of itself. That is why I think of photography as a ritual to evoke those moments again and construct them in a different form. Accessing these moments of suffering, but putting humor... I think there came a time in my life when I permitted myself to feel the audacity and joy that existed in me; I wrote that down in my Bible. I made it like a mantra. And there are several bodies, in several works, in which it is necessary to access this: you are "letting loose," and you are truly laughing. Because I am not going to give that power over to them.

When your body is not in the images, you often work with other women, as was the case with Márcia, whom you met here in Jardim Canadá, and the two children you photographed. What sustains this desire to share with other women – and girls – their artistic and life processes?

I think it has to do with the desire to connect and to be many women and girls. And recognizing that many variations exist between these women's bodies; there are specificities and ways in which these bodies are inhabiting each social space, with enormous differences. But at the same time I feel that there is a connection: the possibility of a woman being abused is one that I also live with – I live with it in a different form, but it is something that constructed a Brazilian history. This is something I also end up bringing up, because I think of these bodies as portraits of the "invasion of Brazil," of a country built on Indigenous women being lassoed and violated.

With this, I am opening myself up to other fields of reference, because I have been, for many years of my life, di-

rected towards a very specific narrative about Brazil. So now I am interested in making the most of this time to seek out and construct other things as well. That is why I end up constructing exactly with other women who, like me, were not narrated or were narrated from a male, White, and Eurocentric perspective. And also because there are things that I do not really access as the body I inhabit, but they arise from dialogues as they take place with other people.

That way, I really like offering video and photography workshops, because I think people have to learn to portray themselves based on their desires. If I have had the privilege of accessing these techniques, it is cool to go to an Indigenous community and share them, so that they can use them too, just like what happens in many other situations. I think we are finally reaching this moment of recognizing that female discourses are super plural, that they do not need to be born from the fragility of a White woman, the unquestionable strength of a Black woman, or the naivety of an Indigenous woman. Each one constructs their own perspective.

In many cases, you are faced with a reality in which you do not fit (the same way that many other people do not fit), so you need to create something else. And this can be considered a fiction or another layer of living out that issue. I really like to think of fiction as invention: fictionalizing a possible future that can become real through fiction. Because it is not a static and sterile fiction – it is the activation of something. So you look at that image and, often, you receive the strength of that, you receive that transfer. It is as if the ebó in the image caused some spiritual work to take place in you.

I like to think of each image as a work, as the construction of another possibility that will access your body. It is not just the moment of creating the image: it is what is happening in the process, in the "during" – and this "during" can be present in that millisecond. Nowadays, we live with an excessive production of images; all the time we are receiving thousands of images that no longer access us, no longer connect us. And that is also why I think about how to construct another time for images, so that the works really have all this previous construction and can reverberate in another form.

I think a lot about images as truth, as practice. It is not just the fact that you portray that as a representation: it is you actually doing it. It really becomes a practice; it is really putting energy into the situation, in order for things to happen. Really, it is like washing clothes, it is a bath that hits you like a bath. It is not just image.

INTERNATIONAL RESIDENCY: JA.CA-ISLA INTERCHANGE (2020)

→

Both texts from this session were originally published on SACO 9 Festival de Arte Contemporanea/ Antofagasta, Chile 2020, organized by Corporación Cultural SACO.

UNEARTHED
by Francisca Caporali

Jahir Jorquera was born in María Elena, which proudly defines itself as "the last saltpeter city in the world," while Simone Cortezão is an artist from Minas Gerais, like me. We carry in our identity the economic activity that character-

ized the history of the state where we were born, Minas Gerais, Brazil.

The context of extraction activities and the contradictions that impose themselves on the lives of people who inhabit regions that economically depend on them are so strong that they are mixed with culture and identity.

This exhibition is the result of the displacement of these two artists. Simone traveled from Brazil to Chile in January 2020, and Jahir traveled in the opposite direction in March of the same year. Their trips were the result of cooperation between JA.CA and the SACO Cultural Corporation, with the aim that both artists would construct reflections on the territories of Jardim Canadá and Antofagasta. The exchange intended to reflect on the failure of a context characterized by the collapse of the exploitation model and its impacts on populations who live in a constant state of alert.

In their travels, the artists sought, rather than questioning the activity of mining, to understand how their experiences relate to a landscape that is so different, yet so recognizable and familiar.

The sister landscapes of these two places in the South of the world were constructed in Simone's photographs; windows that bring Minas Gerais and Antofagasta together make it a complex task to identify which is one or the other. The diptychs suggest an impact of centuries of removal of land, and offer us glimpses of how extractive industry installations and, therefore, life, become ephemeral ruins without history in both arid spots. Simone looked for traces of the past to understand how some moments were lived, creating a small album where a sequence of photos fills some of the spaces taken over by the dust of the desert.

During his stay at Jardim Canadá, Jahir set out to unearth family memories and recollections, references of his own life story in Brazilian culture. Named after Jairzinho, a famous soccer player from the 1980s, the artist arrived in Brazil at a time when his first name took on new dimensions for this population. "É melhor jair se acostumando"* was one of the phrases that marked the convulsive electoral process that resulted in the election of Jair Messias Bolsonaro as president of Brazil. With the choice of his name, the Chilean artist's father had hoped to reflect the athletic prowess and virility of the football player after whom he named his son, aspects of the patriarchal culture that characterize both national identities.

—

** "É melhor já ir se acostumando" was a song and slogan that became popular among the Brazilian far-right during the 2018 presidential election campaign. It translates as "Better start getting used to it,"* já ir *evoking the first name of the candidate in question.*

—

Jahir's trip was abruptly interrupted by the spread of the Covid-19 virus, and neither Simone nor I were able to return to Chile to mount this exhibition, which, although it was installed in an institutional space, was made accessible online to the public. In this pandemic context, we understood that it becomes even more urgent to rethink the way we relate to the earth, territories, and the impact of everything that, in contemporary times, rapidly circulates around the world: capital, matter, people, and viruses.

JAHIR JORQUERA

Jahir Jorquera holds a degree in Graphic Design from the University of Antofagasta, Chile and a Master's Degree in Contemporary Photography. He develops critical analysis of the collective image responsible for shaping the thoughts and ideologies of modern society, questioning cultural, social, and political systems. Through elements such as autobiography, memory, and identity, he approaches collective problems through the recognition of the other.

SIMONE CORTEZÃO

Simone Cortezão is a filmmaker, visual artist, and researcher, with a Master's degree in Visual Arts from the Federal University of Minas Gerais (UFMG) and a PhD in Visual Arts from the State University of Rio de Janeiro (UERJ). Between cinema and the visual arts, she develops works with the creation of documentary-fictional narratives and their articulations between memory and amnesia of cities, entropic landscapes, ecology, geology, and economy. She has written, directed and produced several films that have been nationally and internationally screened and awarded.

"

I arrived in Antofagasta at the end of a morning beneath a sun I did not know. I had never seen the desert. That day, I saw a yellowish light, a city set in dry hills. The architecture resembled the houses and favelas of Brazil, what we call do-it-yourself construction here.

After I arrived at the Instituto Superior Latinoamericano de Arte (ISLA), I carried impressions and research on mining, which I had produced for almost eleven years in Brazilian territory. From this place, I recognized the break in the earth, the accident produced.

I was arriving with the horror of two dam failures and a lot of toxic sludge. The reflux of the melted earth and the weight of the sludge that had covered an entire region.

In a territory surrounded by mountains, the energy of years of research was to think about the mountain that is gone – the one extracted and stolen day by day. The loose, shiny dust coming from the mountains made barren by mining is the sign that the mountain is gone.

I went to look for the bottom of the earth and its connection with the sky. I knew the geographic location of the Atacama Desert, and I thought that I would find clues there, cosmologies of the encounter between heaven and earth, not that I did not find important clues for what I was looking for, but this is a search that I am still navigating; nonetheless, it was on the implacable surfaces of the desert that I found a necessary detour.

María Elena, a place with a woman's name in the middle of the desert attracted me. For several days, I prepared for this trip from Antofagasta to María Elena. Upon arrival, I spent a day walking, feeling the heat, noticing the sounds and light of the desert. At the end of the day, sitting at the bus stop, a very old lady with sun-marked skin suddenly arrives and happily exclaims: "Pretty young lady! Where are you from?" Then the bus driver, watching the conversation, in a whispering and prejudiced tone of voice tells me "She is the oldest prostitute in María Elena; her name is Magua."

In Portuguese, the word mágoa means sadness and resentment, the

weight of pain, that which remains even after a long time – deep feeling. There, I found, María, Magua. I returned to María Elena a few days later, that mining town in the middle of the desert, whose main and oldest living memory was nicknamed Magua. María, Magua, did not want me to, so I was not able to meet her again.

Now, I am going to pore over everything I have seen, give time to each sound and image, let each one find its place again. In the interstice between fiction and reality, where it is possible to assemble a puzzle and take a peek; the ghostly specters of the desert, the ghost towns, the sulfuric acid, the dusty signatures left by the former inhabitants of the abandoned cities, and the mining that appears like a mirage among the acidic vapor and dust of the desert. In this reality with high intensity and low frequency, the encounter of violent power, I am left with the montage, the encounter between image, text, and sound, to manage an encounter between myself and the desert.

RESIDENCIES (2017)

To form the jury to select residents from the 90 candidates for the 2017 International Residency Program, we invited our associate Marina Câmara, researcher and critic who was a producer for JA.CA during our first year, and Ruli Moretti, manager and independent curator residing in Belém, who accompanied JA.CA on the Re:USO Residência Itinerante (Re:USE Itinerant Residency) project, in 2013, during our time there.

With the participation of both women, we were able to rely on an understanding of the proposals in dialogue with our artistic and political positions, with the specificities of our physical space, of Jardim Canadá, and the surrounding area.

To select the candidates, the jury's decisions were based on the criteria announced in the open selection process, as well as on the following complementary criteria: understanding of JA.CA as a place of training and experimentation; consistency of the investigation and experimentation processes to be developed during the residency, in agreement with the candidate's artistic trajectory.

As usual, we chose artists who were at different points in the maturity of their artistic processes, opening up possibilities for exchanges between the projects selected for each of the cycles. For the first time, JA.CA selected a majority of local artists; two of the three artists from Belo Horizonte lived outside the city. It was proposed and agreed upon by all that, during the period for which they were selected, the resident artists would move to live at JA.CA.

MAYANA REDIN

Mayana Redin holds a degree in Visual Arts from the Federal University of Rio Grande do Sul (UFRGS) and a PhD in Visual Languages from the Federal University of Rio de Janeiro (UFRJ). Some of her individual exhibitions are "A borda o risco o mundo: experimento # 2" ("The edge the risk the world: experiment # 2"), at the Palácio das Artes; "Cosmografias (para São Paulo)" ("Cosmographies [for São Paulo]"), at the Historical Archive of São Paulo; and "Arquivo Escuro" ("Dark Archive"), at the Silvia Cintra+Box 4 gallery in Rio de Janeiro. Group exhibitions include "Im-

agine Brazil", at Instituto Tomie Ohtake, "Hacia una nueva orilla" in Bogotá, and the "Eighth Mercosul Biennial" in Porto Alegre. She participated in the Flora Ars+Natura e Residencia en la Tierra, in Colombia.

"

The starting point of the work undertaken at JA.CA during the two months of residency was experimentation with objects made with bread dough and daily newspapers baked together in a homemade oven. The interest in investigating this subject came from the desire to observe the transformation of the object with the passage of time, using the aging of the bread and the aging of the news as signs of temporal passage.

***

Interested in the most popular French bread, I got in touch with the baker Regina, next to the street where the residency is located, to ask her for a one-day course on making French bread. I spent a full day in their bakery to see the complete process of making French bread, which came out of the oven three times a day. Payment was a potted plant (African spear plant).

***

To finalize the project, I decided to contact the Bompreço grocery store, on the corner of the street where I did my weekly shopping, to propose that they exhibit and sell the work in their establishment, at cost price, for a week, on a shelf built to function as a kind of calendar. As the days ran by, the bread and the news aged and transformed the object. It seemed interesting to me to explore the strange element of the object, both from the point of view of this formless matter that ferments and increases in size, phagocytosing everything, like an alien in a science fiction movie, and the resulting final object.

***

The bread and the newspaper are very banal elements that are contextually close to each other. The fact that such ordinary things suddenly become something totally strange from a simple gesture of placing them in the same space ended up generating an impasse on how to consume them, after all, you could neither eat the bread nor read the newspaper. This movement of impeding consumption also started to interest me as a work of art.

THE APOCALYPSE IS ON THE TABLE
by Daniel Toledo

"If they don't have bread, let them eat brioche," a certain Austrian queen is alleged to have uttered, shortly before losing her head as an outcome of the notorious French Revolution, back in the eighteenth century. Long before this, in what are known as "ancient times," however, bread had already made history, serving as one of the landmarks of the social context in which, with the introduction of agriculture, nomadism was replaced by sedentarism, approximately six thousand years ago. Already used as currency in Ancient Egypt, bread served as an economic landmark in Europe in the eighteenth century. And it was after decreeing that the production of break

be regulated and restricted to a chosen few, that this famous sentence was heard to be uttered by the last queen of the land of brioches.

It was, however, the bread dough and its properties, and not exactly its political history, that interested the artist Mayana Redin, when she approached food as work and research material. “I arrived at flour starting with clay, very interested in the organic element that flour brings. I was interested in the rotting and aging of matter, referring to a more profane material, lower and farther from the eternity promised by sculpture materials,” she resumes.

During experiences prior to her stay at Jardim Canadá, Mayana had already prepared bread filled with science and astronomy books reminiscent of the 1960s. “It was at that historical moment when the scientific image of the universe began to circulate, which, until then, was more fabled, murkier. From then on, beginning with space travel and this technical approach to the cosmos, these images began to be part of common sense, so that some myths began to be transformed,” narrates the artist, who arrived at JA.CA interested in developing this form of investigation.

If, before, the works experimented with contrasts between the cosmic time of the universe and the daily time of bread, in this phase, the investigation turned to the coincidence between two daily – perhaps simultaneous – processes of digestion. “The proposal was to work with another element, the daily newspaper, a measure as everyday as bread itself, thinking, conceptually, about the daily digestion of the thing, about the rhythm of daily consumption,” she explains.

Among the news and images leafed through, she was interested in those that pointed to some type of destabilization of reality. “I started to get interested in images of when things lose control and stability. Explosions, rivers foaming, or even news that has a certain fantastic dimension,” illustrates the artist, who points to science fiction films as important references during this and other research processes.

This is not a piece of bread

In addition to dealing with various fillings and different conceptual perspectives, Mayana also extended her research to the food manufacturing process itself. “I was always torn between this sort of alien mass that gives rise to bread and also its political and economic dimensions. My interest was not exactly in making bread that was wonderful to eat, but above all in knowing the material, the dough, the bread itself.”

With this purpose, the artist enrolled, at first, in an haute cuisine course offered in the Jardim Canadá neighborhood, aimed at an elite audience, with “gourmet” airs. Later, she spent a few hours with the baker responsible for supplying, every day, the humble bread popularly known as “French bread,” which was on the table of most of the residents of the area where JA.CA itself is located.

“Throughout the course, I was able to perceive that bread is a material appropriated by very different ideologies, based on a discourse that can add economic value and even a certain status. There are those who work with the product based on a discourse of recovering something historical, but who distance themselves profoundly from

the popular knowledge of the suburban areas, for example. It seems to be an approach from another path, where you make something elite in order to achieve simplicity," she observes.

Perhaps in response to this apparent invisibility of the context about part of the local production, Mayana began a collection of objects found in the region, repeatedly made invisible by the orange earth that hovers in the air. "In addition to mixing earth into the dough of some breads, I made some stuffed with stones that I found around here. I also started collecting objects crushed cars, in the street," lists the artist, referring to a certain post-apocalyptic atmosphere that hovers over some parts of the neighborhood.

The power of disorder

After approaching and getting to know up close different faces from the local context related to bread making, Mayana embarked on a new stage of work: returning the bread produced during the artist residency to the neighborhood. "Exhibiting or selling art at the bakery seemed to me to be a way of giving back the knowledge I had learned here. A way of remembering that newspapers, like bread, are fresh objects that rot together. Just like the bread, the news stories get older every day, and this way they can be released from their initial purposes to become an object of art. I started to get interested in the processes of temporal, but also conceptual transformation of these objects," she compares.

The solution found by the artist was to install a large shelf in front of a neighborhood grocery store, in the same region where she had learned to produce the typical "French bread." Distributed among seven shelves, molded in the most different formats, the loaves were organized according to the manufacturing date, moving down one shelf each day. According to the prophecy announced by the artist, they aged, hardened, and molded, little by little, before the customers' eyes.

"It seemed interesting to me to explore the strange element of the object, both from the point of view of this formless matter that ferments and increases in size, phagocytosing everything, and the resulting final object. The fact that such ordinary things suddenly become something totally strange from a simple gesture of placing them in the same space ended up generating an impasse on how to consume them, after all, you could neither eat the bread nor read the newspaper. This movement of impeding consumption also started to interest me as a work of art. We are living through a short moment of relative harmony in the midst of a world history full of instability, and the collapse of the order of things is always a possibility," she reflects.

Contrary to what might be imagined, however, Mayana sees in this dystopia a source of artistic power, not a cause for lament. "I believe that there exists, in fact, a potency of life in disorder. Something always needs to collapse so that other things can emerge. Beyond that, order always hides disorder; it is fascist and defines places that are not always desired by those who occupy them," she completes.

Currently living in Rio de Janeiro, the artist turns to Robert Smithson to remember that landslides, here understood as paths of change, tend to be more associated with peripheral regions, such as Jardim Canadá, than with centers of power. And that both

the signs and the effective direction of this possible transformation can be, in fact, anywhere, even at the bakery or on the breakfast table. “If we live, in fact, a process of perceiving and understanding the apocalypse, it can be difficult to specify its starting point,” she affirms.

ALEXANDRE BRANDÃO

Alexandre Brandão uses techniques including drawing, sculpture, video, works with light, objects and installations, constituting a practice that shuffles processes of nature and culture, in addition to combining chance, temporality, and physical and chemical processes with artisanal production methods. His work is characterized by strategies that combine processes of nature and culture. He has participated in exhibitions including “Torso Pedra” (“Stone Torso”), São Paulo, 2021; “Efeito Tyndall” (“Tyndall Effect”), São Paulo, 2020; “Dear Amazon: Korea x Brazil,” South Korea, 2019; “In Memoriam,” Rio de Janeiro, 2017; “66º Salão Paranaense” (“66th Paraná Salon”), Paraná, 2017; “60 Anos Museu + Residência” (“60 Years Museum + Residence”), Minas Gerais, 2017; “Bolsa Pampulha 2015/2016” (“2015/2016 Bolsa Pampulha Grant”), Minas Gerais, 2016; “Taipa Tapume,” São Paulo, 2014; “15th, 17th, and 18th International Festival of Contemporary Art SESC Videobrasil,” São Paulo, 2005, 2011, and 2013. His individual exhibitions include “Experimentos com o acaso” (“Experiments with chance”), France, 2016; “Chão” (“Ground”), São Paulo, 2015; “Efeito sem causa” (“Effect without cause”), São Paulo, 2013; and “Quase sombra” (“Almost shadow”), São Paulo, 2012. He was awarded at the “5th Inter-American Biennial of Video Art,” USA, 2010; in 2014 with the “Bolsa de Residência Artística ICCo / SP-Arte - Residency Unlimited” (“Artistic Residency Grant of the Institute of Contemporary Culture / São Paulo-Art – Residency Unlimited”), in New York; and in 2015 with the “6ª Bolsa Pampulha” (“6th Bolsa Pampulha Grant”), Minas Gerais. In 2018, he was part of the Pivô Pesquisa residency program In São Paulo.

“

I started roaming around Jardim Canadá as soon as I had my luggage settled in the container that would serve as my room and shelter me for the next two months. The idea of walking was precisely to start seeing some vacant lots, the basis of the project to be developed during this period, and to understand how they made the signs announcing that the land was for sale or rent. I wanted to appropriate the same formatting of these devices in the production of interventions that maintained a certain naturalness with the environment. The strangeness of these paintings to be spread around the neighborhood would come precisely from this silent mimesis.

* * *

The vacant lots give the feeling of empty stretches where the possibility of the future is housed, this often in interminable wait in the foundations left half-finished and metallic structures already rusting before they are even concluded. Jardim Canadá, isolated from any dense urban agglomeration, has some limits defined on the edges with the vastness of the mountains, part still in their natural state, and others already carved by the action of mining.

* * *

Open landscape: acting in these empty spaces not in the sense of filling them, but of enhancing this absence, multiplying it. The signs-paintings carry images that focus on the local landscape and naturally serve as a commentary about this pictorial genre. Landscape painting, made with fragments of the landscape and installed over the same landscape. Produced with earth-based paint, they function as studies on the local geography, using as a reference the geometry of the facades of the warehouses (elements so common in the region) in a sort of catalogue of recursive shapes composed of triangles, squares, and semi-circles that create an analytical alphabet of space.

* * *

In Jardim Canadá, the lack is not only characterized by the emptiness of vacant lots, but also revealed in some faulty or temporary architectures, ghostly presences that look more like monuments to absence. A façade made of fabric like a huge tent or a somber theatrical setting, the skeleton of a warehouse abandoned in the middle of the construction process, an open-air container storage area, and, further down the street, the deserted mansion with steel rebars designing a room that will never be built.

MATTER IN TRANSITION
por Daniel Toledo

"In the sweat of thy face shalt thou eat bread, till thou return unto the ground; for out of it wast thou taken: for dust thou art, and unto dust shalt thou return." Whether based on thousand-year-old verses about the creation of the world or even on aspects of our ordinary life, it is certain that the transitory cycles of matter seem to translate human experience more faithfully than, contrastingly, the illusory and propagandized notion of permanence.

Because it is precisely the transience of human experience – and of the spaces we create – that seems to be of interest to artist Alexandre Brandão, who found in the neighborhood of Jardim Canadá, in Nova Lima, a prolific laboratory of observation and action in relation to spaces, landscapes, and architectures with an essentially transitional character. Characterized by recent, precarious, and full-speed urbanization, the region drew the artist's attention to the countless vacant lots, abandoned construction sites, and industrial warehouses that currently compose its landscape.

"It is curious to see how the vacant lots create, within the landscape of the neighborhood, an environment that still preserves certain relationships with nature, but, at the same time, is ready for human occupation. We are dealing with a place where, despite urbanization, the earth, in its natural state, is still very visible. And it was precisely this memory of the vacant lots and the numerous 'for sale' and 'for rent' signs that I saw before getting close to the neighborhood," contextualizes the artist, referring to the progressive human occupation that characterizes the region of Jardim Canadá and also, certainly, other urban peripheries in different parts of the country.

Initially attracted by the natural landscapes that serve as a backdrop to life in the neighborhood, it did not take a long time for Brandão to change plans and amplify his own vision of what would be, in his work, treated as landscape. "Over time, I started to leave the

natural landscape a little bit to the side and turn more to the occupied landscape. I started to think about the type of architecture that characterizes these warehouses, this geometry that fits into the natural landscape, and makes it a kind of backdrop", he explains.

"An important part of my work, then, was getting on the bike, roaming around the neighborhood and taking pictures of the warehouses. During these excursions, I began to observe the typologies of these warehouses and create a kind of alphabet that would, later, be returned to the public domain," completes Brandão, about the images that, from then on, served as a reference to the artistic action elaborated in the during his residency at JA.CA.

Natural and artificial cycles

If the warehouses ended up replacing the mountains as formal references for the images produced by the artist, it was, on the other hand, precisely the earth, a constituent element of that natural landscape, that Brandão chose as a material to return these images to the neighborhood scenario, through signs installed in empty lots. "By painting details of these warehouses using an earth-based paint, it is as if I experienced a fusion between the natural landscape of the neighborhood and a kind of second nature, which comes to replace it," he observes.

From the first experiments using earth-based paint on the same metal plates that usually advertise lots for sale and rent, the artist perceives an approximation to sedimentary processes and cave paintings, referring, at the same time, to other geological times and to the orange dust that, due to the proximity to mining, accumulates on objects, walls, plants and even signs around the region.

"Right from the first tests, I noticed that earth and rust were very evidently related, making it clear that, with the passage of time and the rusting of the signs, the images tend, in fact, to merge with the background. My interest, actually, is precisely that the signs gradually rust, so that the drawings disappear, so that the images are gradually ruined," explains the artist, already anticipating future visits to the neighborhood to follow up the process of the objects' deterioration.

Regarding the images temporarily painted on the signs, a second layer of reading quickly caught the artist's attention. "Over time, I started perceiving that the architectural shapes of the warehouses often resemble the artificial relief of some mountains in the region, already modified by mining activities. In some way, both refer to the forms of industry, that place where matter is transformed. With that, in a certain sense, when representing the industrial warehouses, I was also able to represent the mountains, returning to the initial research idea," he observes.

The future has not arrived

Perceived by the artist as past icons of futures that have never been reached, both the signs produced and the architecture of the neighborhood receive, in his work, a treatment that subverts mere functionality, opening space for a wide spectrum of readings and interpretations. "By appropriating the 'for sale' signs as a possible artistic support, I end up blurring their informative function a little. Instead, what opens up is

a little more space for daydreaming, fantasy, and stimulation for people who come across them during a walk in the neighborhood," he affirms.

By appropriating elements that strongly characterize the region's landscape, Brandão's work draws attention, simultaneously, to different ends of a symbolic productive chain. "On the one hand, clay, as a very elementary matter. On the other, the buildings, symbols of a certain idea of progress, which would supposedly be at the end of this chain. Later on, however, rust will tie everything together," he recalls. In reference to our times, the work also highlights the progressive extension of the cycles of nature and the elements that are part of it. Longer and longer paths – which are not always completed according to the project.

In addition to producing and installing these signs in different parts of the neighborhood, Brandão developed, also as a result of the residency process, a kind of tourist route through supposed monuments that, in his view, represented the dystopian architecture of the neighborhood. Inspired by the text "A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey," by Robert Smithson, he identified, during his wanderings through Jardim Canadá, four buildings whose construction processes were interrupted before they were completed.

"These are constructed spaces that are based on projects; they point to the future, but, on the other hand, they are already deteriorating, or be it, also pointing to their own ruin. Whether from an invaded lot, an abandoned house or a building taken over by nature, what is built is, in many cases, the image of a ruined, abandoned, and essentially dystopian future," he summarizes, perhaps, aiming at the impermanence and uncertainty that, in many ways, permeate our individual and social experiences, such as the plans and achievements we launch into the world.

SARA LANA

Sara Lana is a Brazilian artist and developer. Born in Belo Horizonte in 1988, she studied mathematics and electrical engineering at the Federal University of Minas Gerais (UFMG). Her projects are situated at the confluence of art and technology. They use diverse media, mainly relying on sound, electronics, and video, with illustration and cartography present throughout her creation process. Recipient of an Akademie Solitude Fellowship (Germany, 2024) and a Bolsa Pampulha Grant (Belo Horizonte, 2019), Sara has also presented her work and was an artist-in-residence in several spaces for the promotion of art and technology in Brazil, Chile, Mexico, Romania, France, Germany, and Switzerland. Her projects act as tools for questioning and reacting to the alienation of a society imprisoned by the monopoly of technological knowledge. She also works in collaboration with non-human species and relies on the intermediation of digital devices to make these relationships more balanced.

"

A study of the sound space at JA.CA, based on the auditory perspective of stray dogs living in the region. For this I will build electrical circuits, equipped with microphones and FM transmitters, operating on different frequency bands. The intention is to attach these circuits to several dogs in Jardim Canadá, in order to analyze and record, from a ra-

dio receiver, the audios that make up the sound environment of the dogs in the region.

***

The sounds collected will mostly be records of the same sound context, captured in a spatial form, by mobile microphones, arranged in the neighborhood following the spatial arrangement of the stray dogs. Starting from that point, throughout the residency, I intend to create a sound bank of Jardim Canadá with audios captured only by the neighborhood dogs.

***

(1) Publishing the data on a website, also making it available for download. (2) Spreading radio receivers around the neighborhood, which will be listening points so that passers-by can hear the sound perspective of the stray dogs in real time. (3) Inviting artists and collaborators to edit the audios, creating different narratives in new sound pieces, sometimes starting from the spatial character of the recordings, sometimes assuming bio-acoustic listening, providing evidence of the communication mechanisms of these dogs and extracting their gestures suggested by the audio. (4) Extracting and identifying, in this content, audio information of anthropic origin, such as voices, cars, and other machines. Showing, from a sound point of view, how the presence of dogs is also shaped by the human occupation of spaces.

***

This project will be carried out in partnership with the canine community of Jardim Canadá, and my intention is to establish a protocooperation bond with these dogs. As long as they are the research agents, transmitting to me and to the neighborhood all the audio that I will use at work, I intend to offer them something beneficial, impacting their daily life as little as possible, however. Like, for example, attaching the recording and transmission circuit to a flea collar.

THE DOG AND THE CITY
by Daniel Toledo

Relatively naturalized nowadays, the friendly coexistence between humans and dogs has historical origins generally associated with 20,000 or 30,000 years ago, when we were still predominantly nomads and hunters. The emergence of the first cities, on the other hand, is generally historically situated a little over 5,000 years ago. From this it might, who knows, be possible to deduce that there has never been a city without a dog.

Interested in investigating the inclusion of animals in the urban environment, the artist Sara Lana turned her residency at JA.CA into an experience of interaction and intense listening together with the numerous stray dogs who inhabit the streets of the neighborhood Jardim Canadá, in Nova Lima. Over the course of a month, the artist followed the dogs' routine on a daily basis, listening being her main instrument of perception.

To do so, Sara resorted to a wide range of technologies, including radios and walkie-talkies; finally, in collaboration with the artist Felix Blume, she began to make stereo recordings using binaural microphones. "To be able to connect radio transmitters to collars, I

had to design very compact and consequently less powerful systems. For sound reception, this had an impact, as the audio recordings transmitted by the dogs did not arrive clearly, but with a certain level of noise. Because I was listening via radio, where the territory and the spatial relationship between transmitter and receiver are intrinsic to the audio, the sounds captured lose their meaning when not experienced in real time. That is why it seemed interesting to me that the final sound recordings were made without the intermediation of the radio transmission system," observes Sara, exposing the limits of the scope of the surveillance imposed on the dogs.

By installing binaural microphones in the ears of five neighborhood dogs, however, the artist left real-time transmission in the background and began to relate to qualities specific to human hearing as well as to the hearing of dogs, characterized by listening to the two sound receivers, based on research carried out by sonologists such as Schaeffer, Reyner and Palombini. Palombini delves into Schaeffer's research, which defines what sound objects are and develops a theory about listening, breaking listening into the modes of hearing, listening, understanding, and comprehending. We hear if we are not deaf; we listen to what we are interested in listening to; we understand what we interpret by listening to a given sound object, and we comprehend something that is not directly informed by the sound object. It is the nuances and subjectivities of understanding that instigate me in this work," she contextualizes.

Neighborhood relations

"In the beginning, everyone told me that I would never be able to get close to the dogs. Over time, however, I realized that I could approach even the least tame ones: I just had to lay down on the ground and wait for them to come smell me. Gradually, I let go of fear and understood that I would work with the dogs who chose me," says Sara, about the first moments of her research.

Beyond a certain resistance on the part of the dogs themselves, the artist also faced the distrust of a number of people in the neighborhood in relation to the continuous transit of recorders, antennas, and wires through the streets of the neighborhood. "In fact, after installing the microphones on the dogs, I noticed that the neighbors were generally uncomfortable, clearly on account of the impression of surveillance. If, in the beginning, with the radios, some people thought that I was playing music for the dogs, later, with the microphones, there was already the impression that the dogs would serve as listening points," compares the artist.

She narrates that her first intention was to transmit the audio recordings in real time, via radio, considering ten dogs in parallel. Subsequently, with the adoption of stereo recording, the artist built five soundtracks composed from the paths taken by different dogs living on the streets of the neighborhood. "In addition to showing the routes, the audios reveal the ways in which they organize themselves in a pack, capturing the sound in a naturally spatialized form," she observes.

Between silences and urban sounds, punctuated by threats of all kinds as well as attempts at pacification, the audios end up offering the listener a parallel layer of experience of

the city. “I tried to extract information just from the audio that would really reveal questions about the urban environment and the way dogs relate to elements of the city, such as sewage, garbage, and commerce. Some people suggested attaching a GPS system to the dogs, but I soon understood that a lot of information could, in fact, only be understood via audio.”

Part of the pack

Among the issues that gained strength over the course of the listening process, Sara highlights above all the relationship between dogs and the neighborhood territory. Initially, the artist designed a system capable of covering between 2 and 3 km. Later, she discovered that the circuits covered by each dog were no more than 1 km, showing their strong relationship with the demarcation of territories. “It is possible to perceive the routes of each dog, the points to which they always return, as well as the coincidences between these paths. Over time, you realize they have a pack operation, so that each dog covers a relatively small territory, but together they cover the entire neighborhood,” Sara indicates.

By the sound, adds the artist, one can also perceive how the dogs interact with different elements of the city, such as the gas truck and the grocery store, as well as the times at which they usually arrive and leave each point. “I was also able to see that the garbage collectors seem to be seen as enemies, as if there were a dispute between them and the dogs for the neighborhood garbage. The people who sweep the street, on the other hand, are friends. Furthermore, there are some packs who spend the whole day at a certain point in the neighborhood and do not allow bicycles or motorcycles to pass through these places. Knowing this, some bikers go by slowly or else they burn rubber.”

Some dogs, she relates, live with great abundance, have multiple owners and beds in different parts of the neighborhood. “They sleep on the street, but they are given water, food, and even a name. It is even very common for a single dog to have several names,” observes the artist, who had to extend her work to negotiations and partnerships with the cycle of interaction of the five packs she accompanied throughout the process.

Before starting this work, I had imagined myself as part of the pack. Afterwards, I came to understand myself as an observer, but I soon realized that it is not about that either; it was not about interpreting something for them. In the end, I identified the possibility of becoming a vector, a means to re-transmit the experience of these dogs within the neighborhood,” she concludes.

BRUNO RIOS

Bruno Rios is an artist-researcher, with a Master’s in Arts and an undergraduate degree in Graphic Arts from the Federal University of Minas Gerais (UFMG). He works with the most varied techniques, where conceptually he is interested in issues related to the body, landscape, displacement, play, words, and drawing. Over the past few years, he has received awards and participated in residencies, exhibitions, and publications both nationally and internationally, including the following: “Faca, palavra e outras coisas para lamber” (“Knife, word, and other things to lick”) a solo exhibition at BDMG

Cultural, 2022; “Chão de Passagem” (“Ground for Passage”) solo exhibition at the Mamacadela space, 2019; “Corpo Tangente” (“Tangent Body”) solo exhibition at Palácio das Artes, 2013; VI and IX Bang - Barcelona International Video Art Festival, Arts Santa Monica, Spain, 2013 and 2016; I University Biennial, space 104, 2012; and the 11th Spa of the Arts, Recife, 2013. He also participated in the FAAP Artistic Residency, São Paulo, 2020; the Photoperformance Forum, at BDMG Cultural, 2019; the JA.CA International Residency Program, Nova Lima, 2017; the Muros residence: Shared Territories, Salvador, 2013; the Jardim do Hermes Residency Program, São Paulo, 2015; and the Feira Plana Residency, São Paulo, 2015. He was nominated for the 2020 Pipa Prize, and he received awards at the EBA-UFMG Exhibition in 2011 and at the exhibition of the finalists for the Prêmio EDP nas Artes at the Instituto Tomie Ohtake in 2014. His works are included in the collection of the Pampulha Art Museum.

“

Beginning by broadening of the concept of garden, as a platform for cultivation and getting close to nature and the surroundings – and consequently potent in the possibility of creating landscape – I took the term canteiro as a reference to guide the investigations about the gestures present in the neighborhood. Canteiro* translates as the possibility of cultivation on a domestic, affective, diminutive scale, present in most of the houses in the neighborhood in the form of vegetable and decorative gardens. On the other hand, the understanding of the term canteiro also refers to a more aggressive scale and gesture, related to the growing real estate speculation in the neighborhood, with the mining that surrounds it and the expansive and progressive logic that advances not only through that region; soon, in turn, it translates as a construction site, as a space that propels urban growth and capital.

—

** Translator’s note: Depending on context, the word canteiro could be translated as either “garden bed” or “construction site.”*

—

* * *

References in these two forms of logic, in two dynamics of gestures related to the space of the neighborhood, I initially sought to take walks and bike rides around JA.CA. in an attempt to recognize this territory. Through these wanderings, I set out more to listen to the neighborhood and try to understand the ways in which the nature of these gestures were present, rather than creating an intention or subjugating a previous interpretation of the place.

* * *

Thinking about these possibilities of narrative and fictional creation, it seemed inevitable to me to think of the space of video and audiovisual work as the same space of the neighborhood. More clearly, what became evident during the residency process is how the infinite ways of assembling the scenes made possible by the video could also be thought of as possibilities for constructing that physical and structural space.

* * *

I realize that the conformation of this

structure was logically due to the excursions in the neighborhood and the trips I made from there to Belo Horizonte, where I could observe countless other structures that work by closing off the gaze and perspective in front of the landscape. Billboards, backlighting, facades, and walls expand creating interruptions and breaks in the horizon, actively participating in the landscape by punctuating human intervention on a large scale.

NATURE WITHOUT ROOTS
by Daniel Toledo

If a person sees on a map or on a road sign some indication referring to the neighborhood of Jardim Canadá, they may create, in their minds, the image of a large garden. Upon arriving in the region, however, the same traveler may be surprised upon leaving a large highway and reaching, in the middle of Jardim Canadá, a landscape marked by numerous walls, abandoned lots, large warehouses, and few views that could properly be called gardens.

Accustomed to frequenting the neighborhood in passing, the artist Bruno Rios found in this semantic contradiction the starting point for research focused on the notion of garden and, above all, on the ways these gardens appear in the specific region of Jardim Canada. “Whenever I came to the neighborhood, I realized that it has its own logic, which is difficult to assimilate, or even several logics that coexist in the same space. There seemed to be a certain mystery surrounding the neighborhood, an atmosphere of fiction – but a denaturalized fiction,” summarizes the artist, who dedicated his first weeks at JA.CA to what he called “scanning” the neighborhood, going down all its streets.

“Even if it is a relatively small neighborhood, it shows great diversity. Often, you walk two blocks and the landscape changes completely, from a busy, commercial area to an almost rural area. It is a neighborhood that is still coming together, little by little constituting its personality precisely from the people who arrive here, each with their own interests in relation to the landscape,” he observes.

Citing the French philosopher Anne Cauquelin, the artist treats, in his research, the landscape as a special social situation precisely because of the intersection between human beings and nature, so that nature, in this crossing, is seen from the outside, treated as an element that is external to our constitution. “This distance came from the perspective that came with painting and, later, photography. Perspective ends up being an inherent filter, to the extent that we do not even know what it would be like to see without the advent of perspective,” points out the artist.

More used to working with painting and drawing, Rios found the possibility of investigating other strategies and working media during the artistic residency. Throughout the process of mapping the neighborhood, the artist produced hundreds of audiovisual shots, using artists linked to 1960s and 1970s structural film from the United States as references. “They are long videos, almost filmed photographs, in which the static camera is used facing a situation, and what happens is what happens. Many of these films portray exactly the human occupation and intervention in the landscape, often under the logic of urbanization,” he exemplifies.

Canteiros

Interested in different forms and scales of human action on nature, Bruno Rios found in the ambiguity contained in the word "canteiro" a possible axis for audiovisual investigation of the neighborhood's interior and exterior landscapes. "On one hand, a garden bed can be a place of affective cultivation, linked to the gesture of affective domestic gardening, which transforms and creates, within your backyard or your window, on a smaller scale. At the same time, the neighborhood is surrounded by construction sites, mining, real estate speculation, and major events; activities that present themselves as more aggressive gestures against nature are present in the public sphere, within a more megalomaniac and capitalist order," compares the artist, highlighting the desire to investigate issues also present in regions other than the neighborhood, specifically.

During the montage of the composition of images that constitute the video, meanwhile, Rios proposed a narrative, yet quite free articulation between the photographic planes that served as his initial reference. "Even because of the wearing out of the image, today, I did not want to repeat it. My intention was to fictionalize the material and bring some narrative curve from the filmed material. The result reflects a little of my daily experience here at the residence, a place where I am surrounded by nature on all sides. So, I sought to create an absurd narrative that left nature present at all times, including the construction site, the cutting of the grass, and the burning of wood," he exemplifies, about a video that also brings us curious shots of flower gardens, vacant lots, and plants that stir behind the glass of a window.

There is also space, in their audiovisual composition, for the inner and affective garden beds of the neighborhood, in versions that greatly expand common sense about what a garden could be. "The garden appears, in these cases, as the possibility of bringing nature into the house. On the other hand, there is always, in this gesture of construction, a dimension of artificiality, a certain displacement. What you often have are elements that lead us to an idea of scenography, such as wallpaper that imitates wood, ceramics that imitate the ground or even synthetic grass."

Shot by shot, the images institute different temporalities at each change of scene, also revealing the different times with which human action is inscribed on nature and based on its derivatives. "I understand film as a narrative experiment, but also a certain profanation of the narrative and of language itself," observes the artist, about a montage that includes some commonplace images and other quite unusual ones, for instance, that of a server waiting for customers while leaning against a wall on which a landscape is painted, including a small lake, two camels and a coconut tree.

Behind the walls

The artist's expeditions through the streets of Jardim Canadá also resulted in the development of a small architectural prototype that, in his view, would synthesize an element as representative as it was curious within the typology of the neighborhood and region. "It is a vertical structure, created on an individual scale, which includes a small wall covered in stucco

and some type of plant behind this wall, which may or may not go beyond it. Each structure brings with it this scenographic characteristic that is present in the neighborhood, in order to replicate and exacerbate this aspect, shifting it to a sculptural reference," Rios describes.

In his view, in addition to establishing relationships with the numerous walls that hide most of the neighborhood's gardens, the sculptural module would also recall other situations experienced in the region. "Throughout the process, I started to observe that the elements of human construction and intervention almost always generate, on nature, some kind of invisibility," the artist highlights, citing as examples the railings and barriers that usually surround plazas during temporary events, or even the billboards that, along the highway, generate successive cuts and areas of invisibility over the initially natural landscape.

In the development of this work, Rios says that he sought a minimalist position, presenting the sculpture as a static and defined section of a wall. Included in the same set and positioned behind the small wall, the plants are perceived by the artist as an element that contributes to problematizing the sculpture and the imagery of fixedness to which it is still usually associated. "Based on this combination, it is possible, for example, to monitor the growth of the plants and prune them in the same way as the wall, in a sense appropriating a calculated relationship with the environment. On the other hand, cutting, in nature, often makes a plant grow even more, not always resulting in simple subtraction," he ponders.

In addition to the possibility of taking the module to exhibition spaces as a kind of "sample" of the neighborhood landscape, the artist proposes installing it, even if only temporarily, in different situations within the same region that inspired it. "Whether in front of another wall or inside a vacant lot, I understand this sculpture as an instrument that problematizes the domination and framing of nature by human action, in the same way that it draws attention to the public-private dimension of domestic gardens."

05
BOLSA PAMPULHA (2019)

ARCHAIC-FUTURISTIC
by Daniel Toledo

→

These texts were originally published on *7ª Bolsa Pampulha 2018/2019*, organized by JA.CA as the memory of the 7th edition of the traditional Artist Residency Program offered by the City of Belo Horizonte.In 2018, JA.CA was selected as its general coordinator, curator and artistic producer, the residency lasted for 6 months and a collective exhibition was presented at Museu de Arte da Pampulha.

I

We are in Brazilian land, in the city of Belo Horizonte, at the Museu de Arte da Pampulha. Built in the 1940s, in a city founded just some decades earlier, the building where we met for six months encapsulates modernity – or, rather, its radical project – in many layers. Designed gardens, plants brought from other lands, rare marble stone, a ceiling supported by uplifting stilts. Since 1933 planes fly through the area to land in the environs of the museum,

a building that was originally conceived as a casino. Enveloping great part of the building, the large glass windows open to a man-made lagoon from the same period. But only a few remember the lagoon was created by blocking the flow of the Pampulha river, which would later be redirected to the São Francisco river.

From the museum's windows we no longer see the small river; we can't even imagine it. We just see the lagoon, whose water doesn't move, where it is no longer possible to swim or sail. Some still go fishing there. There are also a few capivaras, which sometimes invade the museum's designed gardens. Sometimes they bring ticks with them, which we can't see, but can feel on our skin when they bite us. As the capivaras invade the garden, at dusk the sun invades the building, unexpectedly heating it up and exposing aspects of an imported architecture which reveals itself not that suitable for the tropical climate. Some of us sweat. Others melt.

Others have lucid hallucinations, and perceive under the museum different historical and social layers, all resting on the same ground. Who knows, maybe a forest guarded by originary peoples centuries ago, followed by large properties owned by the Portuguese colonisers and maintained by enslaved African peoples, and later by the new capital city, whose foundation displaced the remaining inhabitants as part of an expansive modernist drive. One of us looks at the building and thinks of the origin of the materials, the male workers who built it or the female workers who keep it clean. Another notices the security cameras, or the bodies that can never be seen there. And another only thinks about the São Francisco river.

The sun invades the building, as if he were warning us that someday nature may devour it all, announcing that perhaps one day the lagoon may itself take over the museum.

II

Located on lands until then occupied by old farms, the city of Belo Horizonte was founded in 1897 as the modern capital of the state of Minas Gerais, in the shape of an urban project that privileged the cars that at the time were still arriving in Brazil. The streets of the central region received the names of the country's other capitals, while others made reference to the hundreds of originary peoples that inhabit the Brazilian territory – but curiously not to those from Minas Gerais. According to some versions of the story, in that context, at the end of the 19th century, the old colonial regime was replaced by a republic, allegedly marking the beginning of modernity in the Brazilian territories. But what could modernity mean then? What did it look like?

If we pay attention to Brazilian cities and their urban plans, we understand modernity is associated to streets and avenues filled with cars, iron and glass buildings inhabited by uniformed people, lifts, doormen, a lot of asphalt and perhaps once in a while an orderly French garden. Oriented towards the future, modernity in our lands frequently mirrored the cultures of the Global North – cultures that historically came to the south together with machines for exploration, war and death, continuing a necropolitics that is familiar since co-

lonial times.

By choosing the clean slate as its method, modernity seems to turn other presents into forgotten pasts, and itself into the only possible ideology for a homogeneous future – whitened, binary, hierarchicised, heteropatriarcal, always developmental and oriented towards the concentration of wealth, and ruled by a totalising rationality that pretends to be universal.

What modernity's scholars don't know, or conveniently choose not to, is that other knowledges, other rationalities and other histories exist, and all of them are in movement. Not just the histories of exploration, domination and control; but also the histories of insurgencies, detours and discrete fissures, which have always unsettled modernity's artificial construct. Both within or outside the art field, the climate of the tropics seems suitable for the cracks that slowly reveal to attentive eyes the complex structures of the past and the present, as well as other paths for the future.

III

We are in modern America, but also in the ancestral Abya Yala. Already many generations ago we inherited a complicit or conflicted coexistence with a radical process of modernity and coloniality. We arrived at where we are now through recurrent acts of cultural repression, colonisation of imaginaries and transformation of differences into hierarchies. And where do we go from here? Will we continue together? How? Is it possible to talk about ourselves? Or from ourselves? What do we actually share?

We are the inheritors, each according to our own certainties and uncertainties, of the many originary peoples of this land. Inheritors also of the colonisers, the landowners, the enslavers and those enslaved by their ways of life. Inheritors of African migrants forcefully brought here, and silenced for at least 300 years, as well as other migrants, who willingly arrived from many different territories in search for land, work, peace and a new life. Inheritors certainly of may heritages and histories that intertwine to constitute us as Brazilians, as inhabitants of the Global South. Inheritors, then, of peoples whose life context is the colonial system – and for whom the anti-colonial struggle is a potential, an ethical engagement and on occasion, their only chance of survival.

Regardless of whether we live in large cities, such as Belo Horizonte, Contagem, Goiânia, Rio de Janeiro or Salvador, or smaller towns such as Jequié, Catu, Pirapora or Santa Luzia do Maranhão, the Brazilian territory doesn't allow for the alleged modernity of the metropolis, but rather the loud coloniality of the colonised land. From urban centres or peripheries to rural settings or even the forest, erasures, appropriations and violences are part of our endlessly developmental, sub-capitalist and late-colonial past and present.

Our lives witness a fervent defence of patrimony together with forced dislocations of population, hyperburgeois fictions with explored workers. There are also fishermen without rivers, indigenous peoples without land, and an increasing amount of people without access to their buen vivir. Violences thrive since colonial times: against life and freedom, against land and landscape, against the plurality of ways of being and knowing that undeniably

make us part of the Brazilian people. But who are those Brazilians?

Following a strict Eurocentric thought that pretends to be universal, and whose arguments are development and modernisation, we frequently inherit cut off roots, silenced identities and badly told stories. We are the result of a centuries' long political and media process that adopts whitening, urbanisation and extreme comfort as national ideologies. Rushed towards a modern future that is not actually fit for us, we may sometimes be distracted from the fact that the extreme comfort of some happens at the expense of the good living of others – or even all.

However, after five centuries of domination by the colonial powers known as the Global North, such "North" shows signs of exhaustion, as does the logic that rules it. After many decades of intense technical and technological development, modernity clearly exhibits its costs, and the fallacy of its democratic and universalising promise.

As proponents of narratives, imaginaries, meanings and experiences of the world, both within and outside of art, we can all nurture and contribute to maintain such history. We may perpetuate it from the cities, if we refuse the dialogue with peripheric, popular, lay, rural or indigenous knowledges, and reject the idea of an ecology of knowledges. We may contribute to it by reinforcing absences, or ignoring any emergencies that might appear. We might follow the colonial thought even without faith, naturalising the objetification of the other and denying the possibility of coexistence.

As the force of the stream that comes from the city seems to drive us towards the collapse of civilisation, it may be time to overcome all colonial prejudice and open ourselves to the experience of learning with the south. Learning with experiences of decolonisation, and specially with the multiple anticolonial struggles from the past and from today, always considering the subjects of those struggles as epistemological subjects, with their ways of being, knowing and distributing power.

IV

We may then acknowledge that what is constituted among those subjects, including all of us, is not necessarily an abyss, but a possible community. We may, then, open a space for other visions of shared pasts, and for other projects for the present and the future. We may understand the construction of history and critical thought as a conversation between subjects – rather than a subject's discourse in relation to other beings who are silenced, de-authorised and objectified.

If a conservative thought aims to reduce reality to what exists, a progressive thought may venture that another world is possible, and that the acts of historically subaltern groups are meaningful. While the conservative field tends to homogeneity, binarism and the maintenance of what already exists, a progressive field considers dynamism, conflict and the permanent emergency of other voices, other ways of being, of sharing what is known.

Some may say that the oppressed and excluded are the only ones who are legitimised to construct ambitious discourses, and it seems to be the right time for us, those who were born or live at Abya Yala, to gain a shared understanding as part of these people. A historical moment in which the future

promised by development reveals the necro-costs of modernity just a few kilometres from the museum-casino is also the time to dock the boat and reflect on the dangerous routes that the globalist stream has taken.

Listening, with attention, to the earth, the rivers and the environs. Knowing that difference shouldn't imply hierarchies, but rather constant learning. Foreseeing other futures, more conscious of our own knowledges, of other knowledges, and of the shared past-present-maybe future. And rowing together, using the arms, minds and meanings that cultivate rather than explore the earth that feeds and cures us – an earth our bodies must urgently heal in return.

FROM EARTH TO BODY
by Daniel Toledo

I

"Better than the Pampulha Museum, is the mountain that is nearby," declared the Brazilian critic, curator and artist Frederico Morais in 1970. In that year, the Municipal Park of Belo Horizonte hosted the manifestation "Do Corpo à Terra" (From Body to Earth), gathering artworks and actions that, in an almost unprecedented manner for the city, moved away from the traditional exhibition formats and brought art and life closer together. Forming situations, events and rituals, these actions bore little resemblance to how the art circuit functioned until then; among the highlights of the show, bloody bundles emerged in the River Arrudas, in a setting where many things could not be said.

Here we are now, in 2019. The world is stumbling, and the field of arts has a new stimulus to review the paths themselves. Alongside the future promised by modernity, one can no longer ignore that the forests are burning, the cities boiling and some rivers already rendered lifeless. As the old colonial agenda maintained, some lives still seem to be worth very little, while other rule the world with violent overlording gestures.

As is customary, humanity is on the move and does not know exactly where it will end up. Inside and outside the field of art, other voices are starting to be heard, and numerous questions circle us. Some are not intimidated and dare to try and answer them.

II

On a sunny March afternoon, ten young Brazilian artists arrive at the banks of the Pampulha Lagoon to begin a six-month journey of intense work based on the city of Belo Horizonte. Gathered for the first time, the ten artists meet in a land that still perhaps seems somewhat foreign to them all. Indeed, coming from fields afar, five of the ten are "outsiders" and, between comings, goings and several visits, soon find their feet in a spacious house in the Sagrada Família neighbourhood.

Interested in the dynamics of encounters, relations and games, Alex came from Bahia, via Uberlândia, and occupied the front bedroom, closest to the balcony and the street, which would shortly become his work space. The next room, larger and with an en suite bathroom, was occupied by Sallisa, from Goiânia, who often welcomed relatives from various corners of the country who came to visit her and nurture Umuarama. At the end of the hallway, behind the last door on the

left, one could find Gê, an artist born in Santa Luzia, and settled in São Luís, Maranhão. Also known as Indiioloru, Gê would sometimes plan to leave the house and move to the Aglomerado da Serra favela, but life's winding paths led her to the neighbourhood of Lindeia, whilst also planting sugarcane at her own house in Sagrada Família.

Following through the yard, on the left we come to the entrance of the visionary belvedere-mausoleum of Guerreiro do Divino Amor. Based in Rio de Janeiro, his temporary mineira[2] – or mineral – season allowed him to appreciate architecture ranging from the colonial-baroque of Ouro Preto to the modernist lines of Brasília. Further along, at the back of the plot of land, we also see the sacred temple of the fearless missionary Ventura Profana, an entity whose strong roots extend from Salvador, Bahia to Rio de Janeiro, with multiple connections.

Other migrations, however, date back longer. Having lived for some time in Contagem and Belo Horizonte, Dayane and Desali would need to include Pampulha in their sometimes very long daily itineraries. While she, Tropical, targeted the area of Cinco, in Contagem, he, Nacional, looked toward Ocupação Dandara, curiously situated on the border between the two cities.

Already used to following streets and highways that connect the Minas Gerais capital to other landscapes of the region, be them rural, like in the small community of Serrinha, or even mining ruins, like in the outskirts of Timóteo, Sara and Simone would sometimes welcome the others on the recurrent crossings between downtown Belo Horizonte and the lagoon's edges.

Completing the group, like noteworthy passengers of these crossings, and of many walks through the city's streets and avenues, were Davi and his carranca – the concrete image of an exile that for many of us could, who knows, serve as a mirror.

Meeting every week at the Pampulha Art Museum and very frequently in other corners of the city, such as the affordable restaurant Mineirinho, in the hypercentre of the capital, the ten doubtless engaged in long journeys over the course of the six months in Belo Horizonte. And over the course of the successive meetings, pervaded by fruitful visits, countless conversations and varied changes in path, we gradually became acquainted with artistic practices that frequently blend art, life and politics, critically revisiting different aspects of the present and the past, as well as skilfully experimenting the reappropriation of physical, symbolic and institutional territories aimed at the construction of other futures.

III

In the manifesto that accompanied the "From Body to Earth" action, held before any of the ten artists in residence were born, the critic-curator-artist Frederico Morais indicated openness and imprecision as characteristics of an artistic field that, already at that time, was showing signs of transformation. Fifty years later, other gestures seem to emerge, like common paths to the art that now – and henceforth – establishes itself between the lands and the bodies of the south.

Cultivating vegetable gardens - that is art. Enrooting cultures – that is art. Listening and sharing ancestries – that is art. Exposing and repairing historical omissions – that is art. Collectivizing wounds and curing processes

– that is art. Reappropriating pieces of land and territories – that is art.

Throw open the dysfunctionalities of the present - that is art. Invent other modes of existence and appearance - that is art. Question regimes of privilege - that is art. Dispute narratives – that is art. Mock the powerful – that is art.

Unwhiten – that is art. Indigenise – that is art. Redistribute power – that is art. Create collectives of support, exchange and learning – that is art. Envision signs of revolutions – that is art.

IV

the land suffers
the cane cures
the canoe versifies
the auditorium dances

the mausoleum mocks
the camera fails
the uniform uprises
the cross trans-rises

the city roars
and the mountain
next to the museum
transforms
into Umuarama

06
OTHER NEIGHBORHOODS

ATELIER IN THE BUILDING (2017)

The Joel Augusto de Almeida Building, for some years known as Edifício Almeida – Centro de Inspiração (Almeida Building – Inspiration Center), is located in the hypercenter of Belo Horizonte, on the corner of São Paulo Street and Santos Dumont Avenue.

Rediscovered at the end of 2015 by members of Ernesto – Plataforma de Humanização (Humanization Platform), the building had been deactivated for over 13 years, as a consequence of the vertiginous social, economic, and architectural degradation taking place in the region since the 1980s.

Throughout 2016, the building hosted numerous educational and artistic activities, whose positive impacts culminated in the preparation of a reactivation project aimed at bringing the building back to life. This time, however, the activation would take place under new paradigms.

In June 2017, Almeida – Centro de Inspiração hosted Expo JA.CA, which brought together research and works carried out by the artists Alexandre Brandão, Bruno Rios, Mayana Redin, and Sara Lana during their residency experiences at JA.CA – Center of Art and Technology that same year.

During the first half of 2017, based on a partnership between Ernesto – Plataforma de Humanização and JA.CA – Center of Art and Technology, the selection process for Ateliê no Prédio (Atelier in the Building) was opened, for local artists and collectives, with works in the most diverse languages, to develop new projects during the six-month residency in the Edifício Almeida – Centro de Inspiração.

In that context, the projects were intended to rethink the dynamics and the territory of the center of Belo Horizonte, proposing collaborative activities, open to interaction and participation of the local community. The registration process opened in May 2017, and the occupation took place between June and December.

The artists who occupied ateliers are connected to dance, photography, music, cinema, and literature, including

Criola, Lucas Kröeff, Marc Davi, Jade Marra, Binho Barreto, Zuba, Filme de Rua, Lorena Zschaber, Athos Souza and Bernardo Silva, Fernando Poletti and Igor Reis, O SOMOS, Masterplano, Micrópolis, Radiolaria, Virgílio de Barros, Coletivo Joyces, and Coletivo Mofo.

TROPIC EXHIBITION (2017)

RODRIGO BORGES

Rodrigo Borges is an artist and professor at the School of Fine Arts at Federal University of Minas Gerais (UFMG), and he develops plastic research in the fields of design and installation, under the premise of exercising a geometry that, in its fragile rigidity, intends to reveal environments and involve bodies.

Held at the SESC Palladium, the exhibition *Trópico* (Tropic) reunited works produced by the artist Rodrigo Borges, configuring the awareness of a fluid and hesitant artistic practice, in a perpetual process of transforming, revealing itself and metamorphosing into something else.

The etymology of the word tropical, from the Greek trópikos, does not bear the modern sense of geographic location, defining the region of the globe located between the Tropic of Cancer and the Tropic of Capricorn. Tropic, derives from the word 'tropé' – "turn, spin, rotation around, change."

The sense of the exhibition, therefore, lies less in the determination of a place by art, and more in the lived experience of an event that provokes change, turn, and revolution. For weeks, the *Trópico* exhibition went through a continuous process of transformation, with the addition and subtraction of elements, the reflection of a way of thinking where continuing to do and repeating procedures means producing a (re)return.

Seminar

The exhibition also featured a seminar inspired by a historic act on the part of the art critic Roberto Pontual, who, in 1978, placed in dialogue the reproduction of a drawing of Alto Xingu (Upper Xingu) and a gouache work by Hélio Oiticica.

Forty years later, would it be possible to reactivate this comparative analysis? Based on this and other provocations, a conversation took place between the artists Armando Queiroz and Francisco Magalhães, with the mediation of professor and researcher Stéphane Huchet..

RESIDÊNCIA ITINERANTE: REBOQUE (2016)

To present a project where one more car competes for space on the streets, which are already full of vehicles, might seem extremely senseless at first sight, especially in our days, when the use of automobiles as private accessories has become one of the great antagonists of city life, contributing, contradictorily, to increase the distances between us all.

Especially for Residência Itinerante: Reboque (Tow Truck: Itinerant Residency), JA.CA selected, through an open call, local artists and collectives who carried out collaborative and itinerant artistic actions in cultural centers of Belo Horizonte, producing surprising displacements.

The yellow van, a former "employee" of the Brazilian Postal Service, with

more than 170,000 kilometers, continued its working journey through the city. Transformed into a mobile device, to fulfill a new social function, it collaborated with the decentralization of artistic, cultural, poetic, and political actions. Ready to roll, our van redesigned as a multipurpose platform opened its doors to new and creative purposes.

FOOD SEM TRUQUE

Born in Cataguases, Minas Gerais, Ana Paula Condé is a cook, researcher, and food activist with a focus on vegetarian food. She has practical training in macrobiotic restaurants from Juiz de Fora, Belo Horizonte, Recife, and São Paulo, using the methods of professors Bernadette Kikuchi and Tomio Kikuchi, and she has worked on the environmental sculpture "Restauro," by Jorge Menna Barreto, a work included in the 32nd São Paulo Art Biennial.

FOOD-RESISTANCE-HOPE
by Ana Paula Condé

Remotely, with a group of women cooks, we went to Alto Vera Cruz to teach some cooking classes based on integral use of food, and that was what encouraged me to choose the neighborhood cultural center for my artistic incursion into training – in addition to the fact that I live in Dom Bosco, the last stop of bus number 9407, the same one that would take me to the neighborhood in question (from one last stop to another, an almost 50-minute trip). The residency consisted of vegetarian cooking practices and a special class on whole-wheat bread, carried out at the three existing support centers in the neighborhood, namely: Centro Cultural Alto Vera Cruz (Alto Vera Cruz Cultural Center, CCAVC), Centro de Referência e Assistência Social (Social Assistance Reference Center, CRAS), and Centro de Educação e Vivência Agroecológica (Center for Agroecological Education and Living, CEVAE).

***

The Food sem Truque (Food without Tricks) project plays, dialogues, and reconstructs items consumed at food trucks. Dialogue, because dialogue is an important part of real cooking: dialogue between need and desire, seasonality and regionalism. It reconstructs because it transforms a recipe poor in nutritional elements into a healthy and revitalizing food. The marriage of politics and culture after the 2016 June protests in Brazil pointed to the common and to the street, regrouping and bringing everyone closer together, giving voice and power of persuasion and focusing on our power of creation, involvement, support, empathy, and acceptance. Sensitized questioners and doers have welcomed art, culture, subsistence, feminism, empowerment, self-management, and horizontality in everyday practices and experiences.

***

The menu:
– Yam burger with watercress
– Soy burger with oats and carrots
– Y am croquettes
– Cashew mayonnaise
– Grilled pumpkin
– Whole-wheat pastry filled with chicory and red onions
– Avocado mousse with cocoa and oat flour

***

Some participants had been cooks in family homes and even in restaurants. For them, cooking due to obligation was no longer pleasurable – for that very same reason, the class ended up being fun for them. The dishes (even whole-grain rice) were not strange to them, confirming that, nowadays, vegetarian cuisine is no longer exotic, as it assists in the prevention and cure of some diseases.

CINE SEM CHURUMELAS

Organized by Dayane Gomes and Jonas Filho, Cine Sem Churumelas (Cinema without Ado) screens independent and amateur films in plazas and alternative spaces. The first exhibition took place in 2014 at Praça da Jabuticaba, in the city of Contagem, Minas Gerais, where it remained until 2015 with monthly exhibitions, going on to become an itinerant project.

CINE SEM CHURUMELAS NA SERRA
by Dayane Gomes and Jonas Filho

We showed up just in time, because the cultural center had seen a demand for a workshop for students from the Senador Levindo Coelho Municipal School, part of the Integrated School project. We thus welcomed a group of approximately 15 students, between 9 and 15 years old, whom we met twice weekly, on Tuesdays and Thursdays, during the month of May. This group was accompanied by the monitor Rafael Freire, who, on the first day of the workshop, told us about his interest in audiovisual production and showed us some of his work. He explained that he and the students had been developing some works with poetry and photography, and he was looking for a video workshop for them.

***

We began the workshop with a theoretical introduction and showed a selection of films from the Cine Sem Churumelas (Cinema Without Ado) collection. The selection of films contemplated different styles, aesthetics, and formats. We commented on each of the films shown, facilitating a conversation about how they were conceived and produced. After teaching some technical terms, such as shooting plans, script, production, locations, and film sets, we simulated the creation of a script for a film in which they would have complete autonomy, focusing their attention on the different functions into which an audiovisual production team is divided.

***

During the filming sessions, surprises arose; technical challenges were overcome, and we felt that the students were going through the exciting experience of a creative process. Now they would have a reference to continue alone. Would they really? We were facing this doubt, when Gustavo, one of the students, told us that he wanted to make a film of his own, at home, and asked us if he could. We answered yes, gave him some tips, and sat wondering whether he would go through with it.

***

On the day of the exhibition, to our surprise, Gustavo approached us on the street with a flash drive. “My movie,” he said. Our jaws dropped; he said he

would make one, and he did, without ado. He asked to have it shown with the other films produced during the workshop. We felt like our souls were being washed, a seed had been planted and it was already showing growth.

COLETIVO PLANTA

Made up of Débora Rezende, Gabriel Braga, Marcus Maia, Marina Vanucci, Rafaela Perret, and Ricelle Alonso, Planta is a collective of architects from Belo Horizonte dedicated to independent research on themes related to the contemporary production of cities and experimental practice in architecture, scenography, urbanism, and landscaping. The collective's works range from the scale of furniture to urban design, including commercial architecture projects, scenography, and temporary architecture.

BACKYARD ALCHEMIES
by Marcus Maia

Alquimias de Quintal (Backyard Alchemies) arose from a desire to investigate, experiment, and construct a communication interface for the sensitive exchanges existing in the Venda Nova region and their reverberations. In this sense, the work permeated productive backyards in Venda Nova in search of common denominators of production not only of matter, but also of other subjectivities. In the territory investigated, a recurrence was immediately observed among residents in the manufacture of cleaning products – soaps of various qualities, bleach, fabric softener, among others.

***

In this scenario, the concept of alchemy points to transformation through combinations of materials to obtain a final product, using above all the resources of memory perpetuated between families, popular knowledge, and the sharing of knowledge, in conjunction with creativity. These forms of intelligence are not only preserved, but also reinvented on a daily basis, based on what is available to their agents and their social circle. For example, if papaya leaves or limes are available in these backyards or others in the neighborhood, they are distributed and functionally incorporated into recipes. Beyond a strengthening of neighborly relations, this type of solidarity presents a challenge to the macro-industries that manufacture products for domestic consumption.

***

During the project, we met with 11 producers, sometimes in their backyards, sometimes using the cultural center as a meeting point. In visits to backyards, walking in an unknown area in itself became an aesthetic practice, since the meetings took place in an unforeseen manner, as we wandered through the region, following recommendations and invitations. It was possible to locate homes through references such as the stream, shops, and directions given to us by local pedestrians. The transition between non-specific destination and arrival points became the necessary object of the work, just as important as the encounters themselves.

***

During the work, the recipes received illustrations, diagrams, and texts guided by conversations with the residents of

Venda Nova. In response to the meetings, the result of the graphic work, which contains 11 recipes, was made available to the public at the cultural center in printed packets and via an online platform.

ENTRECAMPO

Entrecampo (Interfield) is limit and expansion, energy and interference, cultivation and growth, open play and daily work. Formed in September 2015 by Graziani Riccio and Ricardo Portilho, the collective is located at the border between a design studio, a publishing house, and a graphic workshop.

GRAPHIC ROUTES
by Ricardo Portilho and Graziani Riccio

The initial idea that motivated the creation of the workshop was "Uma carta da Lagoa do Nado para a Mata do Planalto" ("A letter from Nado Lake to the Planalto Forest"). This proposal is closely linked to the affective memory of one of the members of the collective, who grew up in the Planalto neighborhood and still maintains family ties in the area. The graphic artist Graziani Riccio recovers from his memories a series of moments when the area currently known as Mata do Planalto was used as a place for informal leisure for children and young people in the region. He also recalls experiences at Lagoa do Nado and, finally, his memories of the transformation of that area since the beginning of the 1980s. From this personal experience the hypothetical project "Uma carta da Lagoa do Nado para a Mata do Planalto" was born as a workshop with the objective of recovering symbolic and affective relationships of residents of the Planalto region with its green areas, as well as with the urbanization and transformation of the neighborhood due to the dynamics of real estate speculation.

***

The workshop was elaborated under the title Vias Gráficas (Graphic Routes), alluding to the graphic language of printed media which we attempted to explore and to paths existing in Parque da Lagoa do Nado and the surrounding areas. Parallel to conversations with the Reference Center team, we initiated contact with the residents' association of the Planalto neighborhood and with other people who we knew were already researching the neighborhood and its issues in some way.

***

To publicize the workshop, we created a page on Facebook, where the workshop schedule, dates, and other relevant information were posted. The page was very useful, especially when it came to attracting people to sign up. The workshop was limited to 13 participants. Sign up for the workshop quickly filled. On Friday, May 7, we had already announced the list of participants, and, on the following Monday, May 10, the workshop was able to take place with an optimal number of participants.

***

The resulting products were quite varied, always dealing in some way with issues related to environmental preservation, land use and occupation, and the dynamics of real estate speculation existing in the city of Belo Horizonte,

specifically in the Planalto neighborhood. Posters, stickers, artistic leaflets, and a small publication for children were produced. The printed products were distributed among Planalto neighborhood residents and workshop participants. There was also a distribution action on August 27, 2016, in the Planalto neighborhood and in Lagoa do Nado Park.

MICRÓPOLIS

Made up of Belisa Murta, Felipe Carnevalli, Fernanda Gomes, João Carneiro, Marcela Rosenburg, Mateus Lira, and Vítor Lagoeiro, the Micrópolis collective came together in 2010 when the members met at the School of Architecture of the Federal University of Minas Gerais (UFMG), in Belo Horizonte, where they began to experiment the school space as a possibility to incubate projects of collective interest beyond the walls of the university. Interested in the possibilities raised by the social, political, and identity relations that are reproduced in the daily life of the city, the collective works at the borders of the fields of urbanism, pedagogy, cultural action, architecture, and design. A member of the Cosmópolis (UFMG) research group, Micrópolis has participated in the Tenth São Paulo Architecture Biennial and composed the collective exhibition Habiçou in Belo Horizonte. Their collective work processes have been shown in the exhibition Uneven Growth: Tactical Urbanisms for Expanding Megacities, at the MoMA in New York and published in Blueprint Magazine (United Kingdom) and PISEAGRAMA (Brazil).

AUTO-RADIO
by Micrópolis

The first residents of the Lindéia and Regina neighborhoods, coming from the interior of Minas Gerais, brought with them, in addition to the willingness to build their homes in a place with little urban infrastructure, the traditions of the viola caipira and sertaneja country music. The continuous construction of these neighborhoods was due to the political articulation of the residents, many from working classes, forming a remarkable history of action by the social movements organized there.

***

Autorádio, in partnership with the Centro Cultural Lindéia Regina, emerged as an articulating base to give voice to residents, values, and cultural manifestations in the region. Donated by JA.CA – Center of Art and Technology, the equipped yellow van worked as a mobile extension of the Cultural Center, taking Autorádio beyond its walls. Thus, the open-air radio station, whose programming was sometimes constructed live with passers-by, sometimes composed of previously prepared recordings, circulated through the streets of the neighborhood. Strategic stops were made by parking the van in public places, such as plazas and community meeting points. In each of them, it reverberated through its surroundings in an expanded structure, which featured a different schedule every day.

***

The yellow van, used as the base of the radio at its inauguration and during the first week of operation, continued to circulate in other cultural centers in Belo Horizonte, but Autorádio's headquarters continued at the Centro Cultural

Lindéia Regina. In order for the radio to remain a platform to give voice to that community and make progress in the technical issues inherent to effective means of communication, a workshop with two collaborators with experience in the art of operating a radio assisted the team members.

***

Thematic classes on recording, editing, interviews, musical programming, text, and locution were offered, where experiences were exchanged and operating plans were traced together with former members and other residents who showed interest in joining the group.

ARRUDAS - RESEARCH IN ART AND TERRITORY (SINCE 2020)

As the fruit of a partnership between JA.CA – Center of Art and Technology and Periscópio Galeria de Arte (Periscope Art Gallery), Arrudas – Pesquisa em artes e território (Rue – Research in art and territory) was created with the main objectives of building and strengthening collaborative networks acting in cultural and artistic fields, based on temporary residencies for research and project development.

Open as well to activities such as conversations, courses, and workshops, the space offers multiple possibilities for education and culture to meet, serving as a territory for experimentation and exchanges between artists, researchers, and the different publics who circulate through the city's hypercenter.

Located in the hypercenter of Belo Horizonte, the Arrudas space has two ateliers with approximately 150 m², in addition to a shared pantry and kitchen. The renovation of the space was carried out between 2019 and 2020, when it was affected – and delayed – by the pandemic.

Since it began operating in July 2021, the artists Luana Vitra, Alisson Damasceno, Desali, Will, Mônica Maria, Dolores Orange, Flávia Ventura, Henrique Detomi Isaura Pena, Junia Penna, Letícia Grandinetti, and Rodrigo Borges, members of the Núcleo de Estudo e Ensino em Desenho Contemporâneo (Center for Study and Teaching in Contemporary Design, NEDEC), have been at Arrudas. Each artist was able to occupy one of the ateliers for a period of two months, investigating other possibilities and scales in their productions.

07 OVERFLOWED CITIES (2016)

FROM PLANNING TO REALITY

In Brazil, we find multiple examples of planned cities that, notwithstanding the rigor and predictions of their projects, were unable to contain the improvisation and inventiveness in their implementation and daily dynamics. "Cidades Transbordadas" ("Overflowed Cities") sought precisely to locate, in the friction between the project and its realization (in this case, urban planning), space to think about the place of artists and poetic propositions as ways of understanding space in formation, landscape in transformation.

Initially, when conceiving the project, members of JA.CA selected five capital cities planned in different historical periods. From the imperial era, Teresina, founded in 1852. From the establishment of the republic, Belo

Horizonte, inaugurated in 1897. From the policy of encouraging the occupation and development of the Brazilian Central-West Region, championed by Getúlio Vargas, Goiânia, from 1932. Related to the modern, developmentalist spirit renewed by Juscelino Kubitschek, Brasília, in 1960. Arriving in the recent redemocratization era, after the period of the military dictatorship, Palmas, inaugurated in 1989.

Later, the grant for which we applied with this ideal version was cut, and we concentrated, from then on, on researching Teresina, Belo Horizonte, Brasília, and Palmas. During the visits, we were interested in the edges of these cities, investigating propositions that were not included in the original plans. The proposal was to promote a meeting between artists whose research involves ideas of the city, landscape, and critical reflections on the notions of project.

Accompanied by Mateus Mesquita, the artist, curator, and researcher André Severo went to Teresina. The artist, researcher and critic Beto Shwafaty visited Brasília with Francisca Caporali and Márcio Gabrich. Meanwhile, the artist, curator, and educator Yana Tamayo and went to Palmas with Joana Meniconi. Later, everyone met at JA.CA, and in Belo Horizonte we invited the artist, curator, researcher, and cultural manager Fabíola Moulin to contribute to the project.

TARPAULIN, DUST, AND CEMENT: RUMORS OF A CERTAIN BAROQUE MODERNISM

by Beto Shwafaty

There, I sought to explore aspects related to the foundation of the city as a pole of territorial, political, and cultural expansion. In this sense, my interest turned to an observation of modern urban and architectural insertions in the landscape, as both planning and design of innovative spaces, as the idealization of a project of progress, as images of a promising future.

Nonetheless, we know that those promises have a specific existential character, and they interest me as the possibility of reading another side of the waves of national development, perhaps little recognized or otherwise strategically obliterated by official historiography. In other words, a view of the relatively invisible, destructive – and violent – effects against the landscape and its former inhabitants, arising from cycles of social-spatial displacement and racial miscegenation, between Indigenous, European, and African ethnic groups.

Brazil can thus be considered the epitome of a colonizing project, which disguises itself as modern advancement, or, as the colonizers argue, a superhuman effort to build something wonderful where previously there was nothing at all.

The city becomes, at the same time, a gathering hub for people in search of something better for their lives and a space for opportunities. It is a work center for candangos* arriving from extremely poor areas of the North and Northeast Regions of Brazil, and it has become a warehouse for investment in the conquests of the vast territory to be annexed, explored, and occupied. The Belém-Brasília highway could thus be seen as a new sort of flag of exploration.

—

** Translator's note: Candango/a was a term used in Brasília to refer to migrant*

workers involved in the construction of the new capital city.

—

If today there is a great advance of agribusiness in the region, to the detriment of the Pantanal, Cerrado, and Amazon Rainforest (in the region known as the "fire belt") biomes, the seed of this expansionism could be connected to Brasília, as its geographical landmark and its legal-political safe haven. If today the satellite cities suffer due to violence and poverty, this configuration is nothing more than an extension, on a territorial scale, of the colonial relations between people who enslave and people who are enslaved, between the plantation mansion and the slave quarters.

This is a pressing contradiction, for a capital city destined for a new people and a new country. Designed and planned by so-called communist intellectuals, but built on the sweat of thousands and the lives of many, to the tune of true pharaonic works, in the middle of the twentieth century and in the hot southern hemisphere. Tarpaulins, dust, and cement are what sustained the lives of the candangos, and it is always all they have left.

In the same direction, the days spent in Brasília were focused on making visits and photographic records in key locations, such as Catetinho, Esplanada do Ministérios (Ministries Esplanade), the Núcleo Bandeirante administrative region, Arquivo Histórico (Historical Archive), and Museu Vivo da Memória Candanga (the Living Museum of Candanga Memory). This itinerary sought to elaborate a historical-critical journey in order to reflect on the diverse facets of the promises of a future, which, to this date, remain unfulfilled, such as distortions of development plans and historical narratives that generate infinite elements and speeches (also and including, spatial-visual rhetoric), which feed back into and sustain new promises that remain empty. Design and crime become two sides of the same development coin, where modernism and colonialism come together to renew and maintain certain privileges, a status quo.

This project was also inspired by a 1967 film about the city of Brasília itself, directed by Joaquim Pedro de Andrade: Brasília, Contradições de uma Cidade Nova (Brasília, Contradictions of a New City), in addition to the international AICA congress organized by Mário Pedrosa, Brasília, Cidade Nova, Síntese das Artes (Brasília, New City, Synthesis of the Arts), held in Brasília, Rio de Janeiro, and São Paulo in 1959, where several intellectuals and artists of the time gathered to discuss what Brasília was and would be… its utopian dimension, the still present segregation, and the herald of failure as a modern city (nonetheless potent as propaganda, as a political image, and a cultural promise to be fulfilled).

The never-ending contradictions to be resolved already enunciated, in both of the productions cited, the contradictions of this human, spatial mark: it incarnates and materializes the multiple levels of contradictions of its era, of the modern project or else of Western culture and society itself.

HOLDING POSSESSION
by Francisca Caporali and Marcio Gabrich

While in Brasilia, those of us from JA.CA, focused on minimally understanding the relationship between people and property, and how this normative

dysfunction creates a rather confusing relationship of public and private, and "private versus private," or be it, the countless deedholders who have presented themselves as possible owners of the land in the city's recent history.

We were welcomed into a home that was an occupation, that is, where the owners or rather inhabitants, who, in reality, are not the proprietors, since they do not hold legal possession of the territory in which the house is located, live there peacefully, having taken care of and invested in the area for over 20 years.

This situation seemed completely unfitting to us, as we are from Minas Gerais, a state that has a deeply rooted tradition in land ownership, but during our stay we could see that it is a very common practice, and that even when trying to obtain the legal title to a property outside the planned area, the tradition of deedholders has revealed old scams to question the legal ownership of thousands of families who believed that they resided safely.

We began from this perspective of occupation to conduct daily tours in the city; on the first day, we walked along the South Wing, seeking to understand how the rules established by the creators of the city limited or provided possible impulses for living together, as well as how people subverted these countless "rules" with small invasions or delimitations, new public occupations or delimitations, and impositions creating small private spaces. Sometimes we recognized that the subversions brought a little more warmth to the city, while others exceeded limits and removed from space the effectiveness of the project which planned for superblocks, by means of railings, gates, private use of pilotis, etc.

On the second day, we toured the Esplanade, always seeking to understand how people transformed planned and idealized spaces into functional spaces for use in everyday life. Where do they eat, how do businesses work, how do pedestrians live when forced to walk between buildings and cross streets without traffic lights and pedestrian markings?

On the third day we went to visit the region of the University of Brasília (UNB), some still empty blocks owned by the university where there are experiments in collective food gardens and occupations of community gardens. In the afternoon, with an invitation from Professor Cayo Honorato, we presented the project at the Visual Arts Institute, attended by undergraduate and graduate students and professors, as well as artists and cultural managers from the city. After the presentation, we participated in the beginning of student occupations of the school, which was closed that very same day.

Wednesday was a holiday, All Souls' Day, and we decided to attend mass in the chapel at the model block; we walked through huge empty spaces, where we had imagined playgrounds full of children and lawns with people resting during the mid-week holiday. We picked blackberries and saw jackfruit still ripening. We commented sadly that the trees in Belo Horizonte do not have enough space, while those in Brasilia grow leafy, without murderous pruning jobs to leave them tilting to one side or the other, dodging electrical and telephone wires.

We had coffee with friends, in a cafe that invaded the garden of a block, a friendly invasion, turning the main entrance into what is now the back, just as imagined by Lúcio Costa. We strolled

through the Feira da Torre (TV Tower Fair), an organized popular market, and the gardens of the Brazilian National Arts Foundation (Funarte). We visited the Espaço Cultural Elefante (Elephant Cultural Space), where we met some artists and city managers. We were taken on a tour of the lakes region and then to Córrego do Urubu, a rural region right on the edge of town, close to luxury condominiums, originally a Santo Daime community, where there is now a small artists' residence. We walked through the hills along trails.

On Thursday, we took the subway to the Ceilândia administrative region (whose name originates from CEI, the abbreviation of "Campaign to Eradicate Invasions"), to get to know the more contemporary urban expansions that follow the subway connection. At the end of the afternoon, we went to the south lake to get to know the large mansions and attempt to see the removals taking place in the invasions of houses built on the shores of the lake and public accesses to it. On Thursday night we went to discover the streets of the bars, and we saw how several of them have advanced into the spaces of the blocks and how the city attempts to control the encroachment and the noise.

On Friday, we treated ourselves to a swim in the public pool at the mineral water park, and we left there amazed by the beauty and by the fact that we had did not know about the place. One of the biggest surprises in this trip to Brasília was when we got to know Parque Nacional de Brasília (Brasília National Park), also known as "Água Mineral" ("Mineral Water"). The park covers an area of 42,355.54 hectares, about 423.8 km^2, with territory distributed throughout the administrative regions of Brazlândia, Plano Piloto, and Sobradinho, in addition to the municipality of Padre Bernardo in the state of Goiás. It is currently managed by the Chico Mendes Institute for Biodiversity Conservation (ICMBioNAC).

The creation of the park, on November 29, 1961, is directly related to the construction of Brasília. An agreement with the Brazilian Ministry of Agriculture allowed Novacap (Urbanization Company of the New Capital of Brazil) to maintain a tree nursery for the afforestation of the new capital, in part of the area of the future park.

The park has two huge pools of natural water, and we were able to witness parents with children who seem to meet there regularly, people who practice swimming there, and a huge number of local bathers. None of us knew about the place, and we wondered why this part of the urban project is not shown as often as others.

We returned to our cities with a strong desire to see public swimming pools, which could help to overcome the heat; if they have natural and crystal-clear water, all the better.

TRAVEL DIARY
by Joana Meniconi

04/09/2016 (Sunday)

Upon arrival in Palmas, we entered on Teotônio Segurado Avenue (known as the Big Axis of the city), passed by the Taquaruçu River that flows into the Tocantins River and crossed the South of the "Master Plan." Our inn was located in the central area, on block 103 South, very close to Praça dos Girassóis which marks the intersection between Juscelino Kubitscheck Avenue (the Little Axis) and Teotônio Segurado Avenue, where the state executive power build-

ings (Palácio do Araguaia and Secretariats), the Court of Justice, the Legislative Assembly, and the Metropolitan Cathedral are located. On the walk to the mall, close to the inn, we realized that, even in the center, the Plan is still rather unoccupied, with little lighting and that no one was walking.

05/09/2016 (Monday)

We gathered information about the professors and the Lattes curricular information system of the Architecture Department at the Federal University of Tocantins (UFT). We searched for dissertations and scientific works that might have to do with the Cidades Transbordadas project. We rented a car and went to Praia da Graciosa, which is on the banks of the Tocantins River, or rather, on the dam of the Luís Eduardo Magalhães hydroelectric plant. Then we went to the campus of the Federal University of Tocantins, visited the School of Architecture building, and reached out to Luiz Gomes de Melo Jr. We spent time with Professor Renata Patrícia da Silva, from the UFT Arts-Theater course, who is starting an interdisciplinary research group with other Theater and Pedagogy teachers involving the themes of theater, education, and public spaces in the city.

06/09/2016 (Tuesday)

We went down an area to the South of the Plan: Bertaville (still in the process of urbanization, which is on the bank of the Taquaruçu river and mixes low-income housing, upper-middle class condominiums, with paved and unpaved streets) and Aureny's Gardens (which were planned to shelter the poor and where the city is livelier). We were in the district of Taquaruçu do Porto, which actually existed before the creation of Palmas. A place full of waterfalls, they were organizing the structure of a gastronomic festival with concerts by nationally renowned artists scheduled for the upcoming holiday weekend*. At night, we were with UFT professors, Renata, Bárbara (Teatro), and Kellen (Nutrition) at Via Palmas Brasil (block 604 South), where the bars of the city are concentrated.

—

** Translator's note: September 7 is Brazilian Independence Day.*

07/09/2016 (Wednesday)

We consolidated a few ideas at the inn and later in the evening we went out to explore the North sector of Plano. We were in Vila União (blocks 307 and 305 North), one of the few areas of the Plan that remained for the people who came to build the city, which differs from the initial plans of those who thought about its occupation. We walked along the avenue that marks the northern border of the city and then we turned south and found block 204 South, where the rich live, with luxury shops and advertisements for high, expensive vertical condominiums. Then we walked along the even blocks of JK, looking for a Japanese restaurant. We found one!

08/09/2016 (Thursday)

We returned to the North of the Plan. We found a condominium of luxury homes with gates and everything. We returned to Vila União to take more pictures. We went to Arno's Beach, which, even though it was a holiday, was quite empty... We escaped from

the North Plan and found the horizontal condominiums Residencial Polinésia and Caribe Residence & Resort, where we entered and only saw 4 houses built or under construction. We went back to Praia da Graciosa, also empty. We photographed the vertical condominiums under construction and/or recently inaugurated along the beach. We crossed the Fernando Henrique Cardoso bridge, which crosses the Tocantins dam/river and saw Praia da Luzimangues and the region that the map calls Buritis. That part already belongs to the municipality of Porto Nacional, but everyone thinks it really belongs to Palmas. It is half-way off the road, with numerous lots for sale. Then we went to Capim Dourado, the largest shopping mall in the city, which has the same department stores and brand franchises found in any other shopping mall in Brazil. We spent time with Professor Luiz Gomes from the Architecture Course.

09/09/2016 (Friday)

In the morning, we went to the SESC in the North Plan. We did not meet anyone… The structure is big. It has a swimming pool and a sports court, but the staff had taken the rest of the week off after the holiday. We went around the more central blocks of the North Sector, like 201, 103, the Little Axis, and photographed some public buildings that caught our attention due to their "modern and differentiated" architecture, such as the State Court of Auditors, the Public Ministry, the Post Office… Then we went to Cesamar Park, the main green area of the city which has a leisure space structure. We went through block 404 South, which is getting very expensive and may soon pass the cost of 204 South, precisely because it is in the vicinity of the park. We went there on the recommendation of Professor Luiz. Then we went to the popular fair on 304 Sul, which has rather fallen into disuse after staff decided to make a building to "organize" the fair. They copied the logic of the Central Market in São Paulo and separated the floors of stalls selling food from those selling produce and other products, which ended up emptying the fair. From there, we went to lunch at our dear Dom Vergilio, by day the best food by the kilo in the city; by night, the best pizzeria. We ate there 4 times… After lunch, we went to the airport, which practically closes after lunch, opening 1 hour before the flights that start leaving at 4 pm.

ON NAMING
by Yana Tamayo

Decisions made during the process of researching and composing poetic works: cartographic research: what could maps and borders tell?

Assuming the impossibility of accessing a single version of the story of a place; the impossibility of an objective image of a place and its complexities.

Assuming poetry as the only possibility for interpreting my experience and that space. A collection of city names began as the composition of an absurd poem:

Almas
Alô Brasil
Alvorada
Arraias
Atoleiro
Barrolândia
Boate
Cacete
Cachorra
Campos Lindos

Carrasco Bonito
Caveiras
Chapada de Areia
Chiqueirão
Combinado
Duas Pontas
Enjeitado
Fugido
Galhão
Garimpinho
Ilhinha
Lagoa da Confusão
Mansinha
Mateiros
Moleque
Molhadinha
Molhado
Monte Santo do Tocantins
Motorizada
Mundo Novo
Novo Acordo
Novo Jardim
Novo Plano
Novo Repartimento
Pai Eterno
Palestina do Pará
Passa-bem
Pau D'Arco
Peixe
Queima
Querência
Recursolândia
Redenção
Repartimento
Roda Velha
Sustinho
Talismã
Vão das Almas
Vila Nova dos Martírios
Vista

LAZY
by Mateus Mesquita

Teresina was departed during the days before and after the holiday dedicated to the dead, showing that the date is really useful for the comfort of the living, since those who are gone seem to care little about the calendar. It fell on a Wednesday, offering an opportunity to axe the beginning of the week by joining other commemorative dates that pay homage to another figure on the verge of extinction: the Brazilian civil servant. A holiday was declared on Monday and Tuesday, or rather, an optional workday, that way outsourced employees would not get confused and imagine they might enjoy the same rights as the governor in his palace on the avenue. The smallest in the world, while we're on the topic, but, still, an avenue.

Killer heat. During those first days, only the Sun was present, with an uppercase S, to show its omnipotence to the few living beings who insisted on walking through the arid streets. At every corner of the flat city, an infinite horizon where you could not see the end of the streets with their few trees, contradicting the poet from Maranhão who, on a visit to the city, showed admiration with the title "Cidade Verde" ("Green City"). Coelho Neto is no longer among us to see how the green has faded to gray, not on account of the sun, but because of our progressive fury.

A planned city, like five other Brazilian capitals, Teresina suffers from the same ailments as its colleagues. The original plans were born or became exclusive, pushing the poorest sections of the population to the urban limits: bush, hills, wetlands, satellite cities. Continuous movement of expulsion, where previously distant and unwanted places become the target of expansionist and speculative drives.

A profusion of new real estate development projects coexist with so many other empty and abandoned buildings.

Real estate speculation, part of the logic that comprises constant production and consumption as engines of the economy, lead us to distrust the transformation of the center of Teresina. Houses that once served as dwellings had their facades grotesquely painted over by an insipid commercial aesthetic. At some point they seem to have sold the idea that the center was a bad place to live and that people could profit more by selling or renting their homes to shops, consulting firms, private schools, and other businesses.

They gave this Teresina the reputation of being old, outdated, and unsafe, at the same time that a New Teresina was being built, on the other side of the Poti River, with apartment towers, shopping malls, and plenty of parking spaces. A plasticized Teresina that could be confused with any new middle-class neighborhood in any other big Brazilian city. With its back to the river, New Teresina disappears, emptied of memory and identity.

Come Thursday, the living reappear in the streets adjacent to the Central Market. They arrive to use it during the day, to buy glasses, shoes, fried pastries, cell phones. Go to the bank, to the doctor, to school. And they leave again at dusk, by car, bus, bicycle, van, or on the only existing metro line. They repeat the act of the city's founder, Conselheiro Saraiva, who took off one year after founding the city, transferring the capital of the then province to the border with Maranhão. He would have taken a little longer had he leaned back in a lazy chair, a more comfortable adaptation of the tortoise chair.

08 TERRITORY-SCREEN

INTERNACIONAL RESIDENCY: AMERICAN ARTS INCUBATOR (2020)

SANTIAGO X

Santiago X is an Indigenous futurist, multidisciplinary artist, specializing in land, architecture, and new medias. He holds a Masters in Art and Technology from the School of the Art Institute of Chicago; Masters of Architecture from the University of Southern California; and a Bachelors of Environmental Design from the University of Colorado.

AUGMENTED EARTH: INCORPORATED FUTURES by Artur Souza and Francisca Caporali

In March 2020, one week before the first period of isolation in response to the spread of the Covid-19 pandemic, JA.CA, in collaboration with ZERO1, the United States Embassy Branch Office in Belo Horizonte, and the United States Bureau of Educational and Cultural Affairs, brought the multi-artist Santiago X from the United States to the capital of Minas Gerais.

Santiago X is an Indigenous futurist, multidisciplinary artist. The opportunity to be in contact with Brazilian researchers visibly expanded the archive in which the artist kept his definitions of inequalities, based on experiences exchanged between all those involved.

Working with the theme "Terra aumentada: futuros incorporados" ("Augmented earth: incorporated futures"), a group of students, artists, journalists, architects, and researchers participated in two workshops proposed by Santiago X, seeking to integrate art and technology into discussions about social

inequalities and ways to mitigate them.

Selected from a public open call, the participants made up a diverse and plural group, with complementary experiences and training. During the two days of the workshop, held on March 14 and 15, 2020, paths and personal stories were shared in exercises that proposed familiarization with technological equipment, creative methodologies, and constructions of narratives and poetics based on a local political-social challenge.

Santiago X led the pedagogical experience accompanied by the artist Sandro Miccolli, who held the position initially intended for an interpreter. Based on previous experiences, JA.CA chose to invite a collaborator; therefore, the artist and developer was invited to, in addition to helping with language, contribute with technical and conceptual issues, given the relevance of his research with art and technology and prior experience with teaching about technological tools.

Santiago X's proposal was, based on individual issues (or objects), to work on the notion of the sacred within a collective perspective. "Our perceptions and experiences are what bring objects into the arts," defends the artist. To do this, practices with augmented reality were introduced during the first two meetings.

On Monday, March 16, 2020, the Centro Cultural Banco do Brasil (Bank of Brazil Cultural Center), the institution hosting the project in a multipurpose room, announced that it would close. Subsequently, on March 18, the then mayor of Belo Horizonte, Alexandre Kalil, mandated a city-wide social isolation policy, closing all educational and cultural institutions, in addition to commerce. On the same day, the Brazil's pandemic classification changed from orange to red, and the United States consulate was forced to organize the guest artist's return to Chicago.

It was only in mid-April that JA.CA and Santiago X were able to organize an adequate proposal for the new model of remote work, which maintained access to the technological tools shared in face-to-face meetings. The very classification and typology of the meetings also represented an adjustment to the moment, since the meetings, until then, required the presence of those involved.

We decided to divide the participants into four groups, and some collective meetings were organized remotely, using Zoom, in addition to guidance and tutoring for each specific group, using Google Classroom. The proposal was for each collective to create a virtual portal on an online 3D platform (Mozilla Hubs), making it possible to develop a project that addressed relevant social and environmental challenges, in addition to incorporating a novel layer of reflection on the new paths of a society in social distancing.

To make it possible for participants to explore the devices presented by Santiago X from their homes, we decided to assemble four different kits that contained 360-degree cameras, cell phones with good video recording, microphones, tripods, lighting kits, and a 3D scanner. Every two days, these kits were sent to different members of the participating groups, traveling around the city through elaborate logistics organized with a team of delivery professionals – who worked so hard during that moment of quarantine.

All participants residing in Belo Horizonte at that time received at least one kit at their home. Some people, however, had gone to live with relatives

in the interior of the state.

Within the context of distancing, the groups coordinated and took initiative in facing all the challenges involved in producing the project. Within the context of distancing, however, the experiences of that moment amplified many of the conceptual issues discussed up to that point in face-to-face and virtual meetings: the world seemed to be proposing a "reset," and for a while the general impression was that all social, political, and economic dynamics would be permanently altered from then on.

On May 22, we held a public conversation with everyone involved in the project, during which the portals created by each group were presented and the public was able to interact, as an avatar, in the 3D environment and in Zoom channels. Created on an online 3D platform, the virtual portals made it possible for stories to be told to the public with this new reflective layer, bringing different paths of discussion about where we were heading as a society.

FUNDO COLABORATIVO (2021)

At a time of deep crisis in Brazil, some of the country's most active independent art spaces came together to design the Fundo Colaborativo para Artistas e Criadores (Cooperative Fund for Artists and Creators). Developed from FunColab, an initiative by Solar dos Abacaxis (Rio de Janeiro), launched in 2020, the Fundo Colaborativo brought together, in addition to the space from Rio de Janeiro, Casa do Povo (São Paulo), Chão SLZ (São Luís), Galeria Maumau (Recife), JA.CA (Belo Horizonte), and Pivô (Sao Paulo).

The project, therefore, arose from the meeting of six autonomous cultural organizations who came together to work, fight, resist, and, above all, believe in the strength and potential of collaborative processes. Our goal was to create networks of mutual support and promote their continuity as a way of preserving the lives of those who build the culture we share. Income distribution and support for collective projects encouraged them to continue working in their territories with the reassurance that they are not alone and that their activities are appreciated.

In all of Fundo Colaborativo's actions, initiatives were indicated with the goal of reaching diverse locations throughout Brazilian territory, focusing on the Northeast, North, and Southeast Regions. The Instagram profile of @fundocolaborativo published the profile of participating artists and collectives with posts introducing their territories of activity, sharing their seed-planting practices and videos about their actions.

SPROUTING

The first initiative of the Fundo Colaborativo was an action entitled Brotar (Sprouting), with the goal of collecting donations and distributing them to artists and arts professionals throughout Brazil. For this action, each participant, after receiving a grant in the amount of 800.00 Brazilian reals, was invited to share their practices and research through Fundo Colaborativo's social networks and, subsequently, indicate another professional to receive the same resource. The first names announced were the artists Linga Acácio, from Ceará and Layo Bulhão, from Maranhão.

PLANTING SEEDS

Semear (Planting seeds) was the second collective action of the Fundo Colaborativo for artists and creators, inviting six collectives of hybrid practices that carried out social, community, transformative, and artistic actions to take part in a support network for these practices of art and activism. In this case, the choice to award collectives came from the desire to strengthen communities, de-individualize processes, and honor the work done by many hands, thus expanding the concept of solidarity, affection, and exchanges, generating possible future partnerships and collaborations between the collectivities themselves, as well as the autonomous spaces that make up the Fundo Colaborativo.

The idea was to reach projects that thought about culture from the perspective of transforming practices, planting seeds in urban and rural spaces whose foundations contained characteristics of identity, struggle for land, and spaces for creation. Examples would include cultural associations in Indigenous villages, Quilombola communities, cultural manifestation groups, art collectives that support their communities, land practices, and others.

Each collective received the amount of 5,000 Brazilian reals and indicated a second collective to compose two cycles of direct action. The six collectives initially indicated were Agentes Agroflorestais Quilombolas (Quilombola Agroforestry Agents, AAQ) in Maranhão, Casa Chama in São Paulo, Coletivo Carni in Pernambuco, Casa Tina Martins in Minas Gerais, Grupo Mexa in São Paulo, and Hutukara Associação Yanomami (HAY) in Roraima.

HYBRID RESIDENCY: THE MOUTH SOARS (2021)

The artistic residency "A Boca Voa: Laboratório de Práticas Artísticas Colaborativas" ("The Mouth Soars: Laboratory of Collaborative Artistic Practices") was a project carried out by the collective #Joyces, with resources from the Lei Aldir Blanc*, in partnership with JA.CA – Center of Art and Technology.

—

** Translator's note: The Cultural Emergency Law named after the Brazilian composer Aldir Blanc, who passed away due to Covid-19–related complications in May 2020, was passed in June 2020 to provide ongoing emergency assistance to the Brazilian cultural sector.*

—

During the months of February and March 2021, the #Joyces inhabited the headquarters of JA.CA, located in the Jardim Canadá neighborhood, in Nova Lima, in the Metropolitan Region of Belo Horizonte, Minas Gerais. The laboratory was considered a springboard for collaborative research and experimentation, geared toward the local community as well as the continuity of the collective's productions.

The main challenge of the residency was for the collective to think about their actions, which are generally centered on interactions with the public, in a context of social distancing caused by the Covid-19 pandemic. In this sense, online actions and hybrid actions were designed, which promoted the delivery of materials to young people and outdoor activities.

With the collaboration of Vânia Cuenca, the educational manager of the Jardim Canadá Center of Cultural Activities, it was possible to map and in-

clude, in our activities, young people in the region, who had few opportunities for face-to-face educational and cultural activities due to the quarantine.

The online and remote activities included a series of live streams broadcast from the JA.CA headquarters, in addition to the distribution of "produtos #Joyces" ("#Joyces products") developed during the residency and distributed door-to-door to people who were interested, in Belo Horizonte.

MEDIATING ARTISTIC PROCESS AT DISTANCE (2020)

Created in 2020 by the BDMG (Development Bank of Minas Gerais) Cultural Program, the Cultural Lab is a program to value and encourage research and development of artistic and cultural processes in Minas Gerais. Understanding that processes are also collective constructions, the program values the exchange between artists, languages, and different professionals in the cultural field, encouraging the construction of a network of professionals linked to art and culture within the state of Minas Gerais.

The program also recognizes the power of new forms of communication, whose uses have expanded due to the pandemic. This effectively allows us to interact with and interweave more plural forms of knowledge, creating bridges and strengthening ties that were perhaps previously unfeasible due to distance between territories and promoting closer connections between regions of a state as large as it is diverse. Finally, the program encompasses sharing of knowledge and comprehension of creative processes, affirming these strategies as important tools for understanding culture as a determining factor for social development.

Back in 2020, the JA.CA team participated in the selection process and supported the production of the project to create a working methodology and collective guidelines for grant recipients. Together with the project's tutors, JA.CA also integrated the mediation processes and accompanied the development of artistic research, in addition to making it possible to update content on the program's digital platform. In 2021, JA.CA continued the partnership with BDMG Cultural, as part of the technical staff for selection, production, and guidance of the Cultural Lab.

A REFLECTION ON ART, FROM AN AFRICAN DIASPORA PERSPECTIVE by Aline Motta, Dione Carlos, Gil Amâncio and Ricardo Aleixo

Excerpts selected from the text "Uma reflexão sobre arte, a partir de um olhar afro diaspórico" ("A reflection on art, from an African Diaspora perspective"), edited by JA.CA with the help of Arthur Moura Campos, based on face-to-face conversations at the BDMG in November 2021, to think about how to publish the experience at the Cultural Lab.

Recording reflections on the production of art from an African Diaspora perspective was something that characterized this residency. Just recording this experience and its reflections is already something that will configure an important step. That said, we have a greater challenge, which is to seek a polyphonic form of writing that can handle this cosmopolyperception of the world, of African and Indigenous peoples.

We are a poly people, and this means that we need to think about other ways of recording our poly way of inhabiting the world. We want to go beyond a writing that is guided by the cosmovision of European peoples, which expresses a mono worldview.

Even though, during the residency, we maintained a coexistence mediated by the screens of cell phones and computers, our bodies, our sonority, all of this recurred constantly in our speech, in our performance in front of the screens.

Our perceptions, when evaluating the works, brought these other dimensions that were present in them. We shared experiences with the residents pointing out other ways of writing and presenting the works in such a way that the sonorities, the images, the corporeality would not be merely support or decoration; but rather forms of expression that made it possible for residents to express other dimensions that remained hidden when only one type of artistic language was used.

The naturalizing of presence

There is an important reversal of expectations that we have experienced on a daily basis with artists. We are talking about possibilities that open up outside of mapped and saturated fields, and that provoke pain and illness. We say this to look at the positive angles of this entry into the sphere of naturalization that we are experiencing, which is, in fact, an unquestionable achievement.

We carry a pain that is transhistorical. We have a past that demands answers from us. But today, we are not here to ask for anything; on the contrary, we are here to offer. To offer our individual names; to offer ourselves as an active, diverse, and thinking group; and to tell the stories of the people who formed us.

The desire, therefore, during these days of meeting was to recover and deepen the reflections that arose in the virtual conversations between us tutors and the grant recipients.

One of the great difficulties of projects, where the focus is on processes, is to give visibility to this environment of knowledge construction based on a polyperception, of the visible and the invisible, which emerges from living together, from exchanges of viewpoints, and from breathing collectively.

The residency was an exercise that we could call meta-reflection, because we gradually learned to think about thinking.

What is it to think out loud? What is it to think in a circle?

Although it was not a circle in the sense of a geometric figure constructed by present bodies, we felt that there was a circularity that involved us, connected us, and that was possible to create.

It was a very moving process, because we were constantly dealing with memory as a repertoire when bringing the works we made during our trajectories to the circle.

Teachers/artists and collective tutoring work

One thing that worked really well for us tutors in some moments of tension was making the most of the extremely rare opportunity to listen to each other. We were there to learn too. This always requalified our emotional disposition during the residency and consolidat-

ed a way of thinking and practicing education differently from academic processes.

That is why we like to teach in a circle: there is an equalization of the forces of looking, listening, and speaking, which is also the basis of training in terreiros*. We always prefer classes to be in a circle, as we understand that everyone has something to teach.

—

** Translator's note: Terreiros refer to places where African Diaspora religions are lived and practiced in Brazil.*

—

We are teachers together in a circle! Each one nourishing the other, in the training course. It is what Paulo Leminski referred to as, "the collective ownership of means of invention."

[...]

Nêgo Bispo affirms the following: "Why were African and Indigenous peoples able to have conversations? Because of cosmology." They were totally different people, speaking totally different languages; but their cosmology was very similar in its relation to nature.

All this experience has shown us the importance of breaking with this monoculture of the formative processes of schools. We hope that what we experience in the field of art and education in this residency can nourish the teachers, groups of young people, and people who speak other languages. Our concern was not with the transmission of a defined artistic knowledge, but with how to awaken in people their creative forces. We wanted the sharing of projects to provoke connections that broadened the horizons of personal projects.

Throughout the process, we realized that, to activate these forces, sometimes a conversation was enough; in others, the person was touched by the visuality, the sonority, or everything together and mixed! Like Riobaldo Tatarana said in Grande Sertão: Veredas by João Guimarães Rosa: "The real is not at the beginning or the end; it opens up to us in the middle of the crossing. It is in the heat of experience that we perceive, feel, and create a connection with the material of the other."

[...]

Pedagoginga: dar a volta ao mundo*

—

** Translator's note: Pedagoginga is a neologism formed by combining the words pedagogia (pedagogy) and ginga (a fundamental swinging movement in Capoeira, from which any movement can be initiated). Dar a volta ao mundo (literally, "to take a walk around the world") is the moment in Capoeira when two players walk in a circle within the roda.*

—

If there is one thing that causes us anguish as educators, it is the lack of response. We experience this tension in the classroom when we operate within the logic of hierarchical relationships. Every time a student asks you a question, you have to answer or else you know nothing, and if you do not know, you should not be there.

If there is one thing that African Diaspora cultures teach us to think about, it is the relationship with the other through play. Capoeira, for example, is our greatest master. When watching a capoeira roda (circle), we cannot imagine how many lessons are being transmitted during the game.

During the residency, there was a moment when, looking at the work of one of the residents, there was silence. A moment when we ask ourselves, "What am I going to say?" We cannot just say: "This isn't good…", because that would discourage a person who is being generous by putting themselves out there in front of people whom they do not know.

We cannot stay silent for a long time, as the tension would build and make it increasingly difficult to say anything. The four of us had to, in the heat of the situation, find a way out. And the moment when Dione began to speak in a calm, pausing, and serious voice was beautiful. It gave us enough time to breathe and think about how to approach the work in a critical but positive manner.

The incredible aspect of this process we experienced was that things worked out along the way. And given how challenging it is to live a training process where decisions are made along the way, training takes place as you go along. It is not something that we brought a priori as a rule for behavior. It is about feeling what that person, at that moment, needs to hear. That is where our work lies.

In Capoeira, this moment is known as "dar a volta ao mundo." This is one of Capoeira's great teachings: not being reactive.

When two people are playing Capoeira, it is common for one to break the other's defense. In another context, the person who has received the blow would immediately retaliate. In Capoeira, however, we learn, as part of the game, to pause and "dar a volta ao mundo," which is to walk or run in a circle within the roda before resuming, leaving the response for another moment, another roda.

This pause for us was the silence, the time to recompose and continue the tutoring work.

These are processes that Afro-Brazilian art and culture teach us so that we can be calm when facing an attack coming from another person. These teachings are not limited only to moments of struggle; they are for life. In these moments of tension, we bring what is in our memory. We create a pause to "dar a volta ao mundo." We have to understand what is happening. It is not a game between enemies, but rather between adversaries. And if I think of human relations as a game between adversaries, I am not interested in killing the other, but in showing them their weaknesses so that they may improve. This way, they will win one day; I will win another, and thus we will always be getting better in our performances. This was a procedure that we had to elaborate.

And this is how we think of the educator's role from the African Diaspora perspective.

[...]

Territory-screen

We have also proposed reflections on how we have been forced to use the virtual environment, and on how we change ourselves without having changed that environment. As we are talking about a very geo-poetica-politically defined place, which is the place of the condition of Black people, we bring here an excerpt from Muniz Sodré, an interview he gave for the first issue of Roda magazine:

"Territory is always sacred. Cyberspace is non-territorial, abstract, virtual

space. In the virtual community, there are no concrete bodies; but rather bits, words. It is different. Territory is where there is breath, respiration, initiation."

This significantly explains our enthusiasm when we saw each other in person and could finally hug. Because what we were able to do was to transform the screen into a prefiguration of what we really wanted to happen. We did not reduce ourselves to the limits, nor to the potentialities of the means. It is not about demonizing the means, but territory is here. Concrete bodies founding territory based on their own territorial connection. We managed not to lose this sacredness. We dealt not only with the virtual means; in addition to everything, we faced this entire pandemic scenario under a murderous government.

In a bad comparison, it is like attempting to think what it is to think, feel, see, and taste on a slave ship. Nobody chose to be there, and they had to face it, with that limit. How did they survive the crossing?

Let's also think about mass incarceration. What is it to produce beauty in terms of thought, in terms of feelings as well, while incarcerated?

In fact, what we were best able to do was to requalify our relationship with that environment, to prepare for that return to life, as close to fullness as possible. Which is the place where Muniz talks about respiration, about breath.

As a counterpoint, we might think of the internet as a territory too; if not a territory, then a space, a place. In those moments, we inhabit another place. We can make an analogy with what Fu-Kiau says about the world: You have one world here, and another there, and we transit through these worlds. As we see it, we managed to do that.

We managed to go a step further and construct a cool coexistence in this telematic space. This virtual world will continue. We will not return to the real world without this daily coexistence with the internet, which is now, more than ever, part of our habitat as well.

It has become a place of intimate coexistence, because we were talking about affection, about creating and sharing working space and the classroom with our home. During the residency, we managed to move forward, taking the internet from this cold, "technological" place to a place of affection and living together.

We have placed the word "territory" in discussion; perhaps it is necessary to invent another word. Because the territory, as Muniz says, is a sacred space. But we built a place of passage, a place of living together. I understand that maybe it is not "territory." The word territory has many other layers: the sacred, the terreiro, what presence is, what earth is.

I believe that the discussion of how we are going to refer to this place is very interesting today. Because it is a place; it is a space, and it is also a time where we live.

[...]

Teacher-together: conclusion

Here we collectively structure a thought that came about from open flows and conversations where each one complemented what someone else had said. We dreamed and thought together, here in this collective text, a collage in which authorship dissolved and multiplied, forming a large text that points to the constitution of a method, based on what

is an attribute of the circle, which is the dismantling of the self in favor of the circle. How was a circle effectively formed?

The person is part of the circle; the circle is part of the person. But to compose the circle, it first decomposes. It takes apart first. “Okay, this works there with my group, but it won’t work here.” We think about how much there were moments of more collective and conceptually free elaboration.

We thought a great deal about who would read this material. We talked about children, young people, adults, seniors, students, EJA (youth and adult education), teachers, artists, cultural institutions. This is something we thought about beforehand, but always aiming to reach as widely as possible.

Here, we deal with concepts that we have developed in this collective journey. A fundamental aspect that differentiates us in our training is that, despite the moment we are living, we attempt to maintain the singularities of each one, while transforming this individual into something collective.

This was a leap that we managed to make, and that is the first thing we wish to show: taking training out of this individual place and putting it in this place of collective experience. This was decisive, and it was also present in the students’ speech; they always had this space of speech.

Even if we were hired as tutors, we sought a dialogical relationship. We always try not to put ourselves in a hierarchical position. We were there with our knowledge, but we were also there learning.

[...]

09
ART AND EDUCATION

WORK, LEARNING, EXPERIMENTATION: RESEARCH, DIALOGUE, REFLECTION

by Francisca Caporali and Samantha Moreira (in very good company)

Between 2018 and early 2022, JA.CA carried out the Programa CCBB Educativo – Arte & Educação (CCBB Educational Program – Art & Education) in the four Centro Cultural Banco do Brasil (Bank of Brazil Cultural Center, abbreviated CCBB) spaces located in the cities of Belo Horizonte, Brasília, Rio de Janeiro, and São Paulo. Generally speaking, this is a project supported by federal incentives, based on a selection process by the Bank of Brazil, which challenged us to manage and act concomitantly in four cities, developing a new working context in the field of cultural mediation together with the CCBB.

From the beginning, the idea was to dialogue directly with all segments of the CCBB program (visual arts, theater, cinema, and music), including actions to promote research, laboratories, and training activities for a team of more than 100 people, in a process that, ultimately, lasted four years.

Expanded ways of thinking and strategies on mediation in the institution, in addition to proposals of other formats for educational and communication actions, led the Programa CCBB Educativo – Arte & Educação to encompass different audiences, bringing a process of continuous, long-term education and modifying the experience between local teams.

Over the course of four years, we invested in sharing knowledge and experiences in traveling exhibitions, dedicated ourselves to a unified and

active communication project, created a series of devices, games, and publications with activities related to the program, in addition to relational objects and spaces for living together designed using accessibility practices.

By means of multiple strategies, we achieved a public program developed together with daily educational visits, based on close contact between different agents in the four headquarters of the CCBB. Finally, we understood the public as makers of culture, encouraging them, as active subjects, to construct narratives about art and life, turning the program into a place of shared production of knowledge.

With the suspension of in-person activities between 2020 and 2021, the Programa CCBB Educativo – Arte & Educação extended throughout the country, using a broad digital program open for people anywhere in Brazil – and worldwide – to participate.

In the year 2022, already in the process of finalizing the project, we had the opportunity to record the reflections of various people who had gone through the program, affecting its dynamics and being affected by the experiments proposed over time. We evoke here, from a tangled construction and edition, this plurality of voices, in the desire that they may continue echoing and provoking new conversations.

FRANCISCA CAPORALI (FC) We attempted to propose a program based on our experiences in Jardim Canadá, where JA.CA's headquarters are located, understanding that each CCBB is a specific location, a city where Brazilian culture reverberates in different ways. Our proposal, then, was to act as this locus of radiation, understanding practices and trying to weave together various partnerships and collaborations between forms of culture, art, and education in these cities.

SAMANTHA MOREIRA (SM) The program, initially, became a laboratory for JA.CA, on how to expand this activity, how to be at the forefront of such a large project without losing an experimental place, which is our greatest strength – without losing tenderness, without giving up on a close, careful, and unencumbered place. It is very easy to be inside an institution, understand processes that work out well, and get stuck in those processes. That way, I think our practice with autonomous spaces made a difference, so that the program could also be designed together, as a political-pedagogical program with layers of artists, educators, curators, designers, architects, writers, producers, human resources, administrators, etc.

(FC) Through this network, from the beginning of the project, we put together a really strong team, with people who had already collaborated with us or whom we admired. We brought these people together, especially through local coordinators, who were the connection between the national coordinators and the educators.

GLEYCE KELLY HEITOR (GKH) What we took into account for the development of this project, I believe the first thing was our diversity. We were professionals, a group, a collective of professionals who already worked with art, who already worked with education and all of us there had in common the fact that we were professionals who are more connected to art, especially contemporary art.

(FC) We thought of a program that would connect with various audiences, not just the usual audience of

an educational program. We wanted to compose with artists from the cities, producers, university students… The desire, from the beginning, was to manage to welcome more and more people, to show that these spaces are public and belong to all the people who enter them, to welcome people and make them want to come back. Our first audience was the team itself: there was a training routine that we understood as our responsibility, since we welcomed many interns who acted as mediators, but who were also learning and discovering new tools.

MARIA CLARA BOING (MCB) When we think of training, what is continuing education? Is it training that takes place on a daily basis, with the agents involved, or are we bringing an agenda to it?

VALQUÍRIA PRATES (VP) We faced the challenge of implementing working methods and procedures where everyone could see themselves there, in that work. Implementing a political-pedagogical project whose core was research and action groups, where, in those exchanges, research, experimentation among educators, they went deeper, and ideas emerged about what to implement in practice. The challenge was to reconcile research and work, which was also very demanding: to be developing mediation work on a daily basis and, for this to happen skillfully, this training was important.

YANA TAMAYO (YT) Within the work flow, the groups were extremely organized, interspersing actions with mediated visits, for this to be fundamental work, so that we would not lose the mainstay of the research. There was always this methodological awareness so that we could continue registering, applying, and replicating this.

POMPEA TAVARES (PT) The continuing education process established by JA.CA was fundamental for us to be able to build, over time, a unit of thought that achieved cultural diversity, not only of the subjects and bodies that were part of it, but also of how we related with other bodies, other ways of being, other ways of thinking about the world. Having the opportunity for continuity, to bring teams together, train them, encourage encounters with other subjects, with educators, was fundamental. Especially because, for the cultural center, with the diverse nature of its themes, each exhibition demands new knowledge from this team, new information to be multiplied – and also new strategies. So, it was a team that was constantly getting organized to come up with new questions: good questions that would take us to other places.

(VP) We are talking about work, but we are also talking about admiration for one another's research, enjoying being together, feeling astonished from time to time…

MATEUS MESQUITA (MM) Our program was very broad, with many fronts: from a very common action in educational programs, which are mediated visits, to other actions, trying to involve other audiences in addition to visits to the exhibitions that were there on display. Training actions for the public, recreational activities for families and their children, specific actions for determined audiences, who wanted training in the universe of the arts: actions that discussed criticism, that discussed cultural production, that brought a little of what is behind the scenes for the public to participate – and also some actions that were almost small shows there within the CCBB programming. With

that, we succeeded in gathering many people, considering the local scene of each city, who before then had not been part of the reality of the cultural center.

PABLO LAFUENTE (PL) This need to understand that mediation happens with proposals that can be classic – mediation with discourse, workshops with children and adults – or with a proposed cultural presentation. This is very beautiful, and I think it expands the possibilities of comprehending what training and education are. And it also complicates things: it complicates knowing which knowledge, which practices, which people are authorized to be cultural agents within an official institution. We work in institutions that certify what is and is not legitimate culture, and, for me, an important part of our work is questioning those exclusions.

(YT) From the beginning, we understood that we would not offer this program alone: a dialogue with so many different audiences, so many different forms of knowledge… When we summon these other forms of knowledge into a political-pedagogical program, it is indispensable to understand that we could not encapsulate these others, they had to be together there with us, as guests, to share and compose this.

(GKH) Culture is a very important element in the agency of social justice processes. I believe that, in our management, we took risks, we created, we dared to experiment with how we could share the resources that we had access to with groups, movements, and artists that do not have such to these resources so easily. And when I talk about resources, I am talking about money, to the extent that the project generates income when it invites an artist to become part of the programming.

(MM) We were never confined to our headquarters; we always had the Jardim Canadá neighborhood as our work, our laboratory for making things, and at CCBB we understood that it was the same way. We were not restricted to the galleries and exhibition rooms. Instead, we explored all the buildings and their surroundings: in the case of Belo Horizonte, many actions took place in the courtyard, in Praça da Liberdade, and there were actions that spilled over into Praça Sete.

JOÃO PAULO ANDRADE (JPA) We looked in the streets of the city for themes that we talked about inside the museum, and we were able to say, for example, that the construction of a museum and the construction of a city have a lot in common. Beyond that, little by little we understood that the ways we managed to infiltrate and create possibilities for conversation, whether in the cultural center or on the streets of the city, also have a lot in common.

JULYA PRIMO (JP) In the case of the CCBB Brasília, we did not just stay in that central part, where there are pilotis, the educational room… We also went into nature, precisely to be able to insert the natural heritage into our activities. Outside the CCBB Brasília, there are many trees that are typical of the cerrado biome, so we started there. This research (about nature and education) had a very interesting reflection on our workshops, because from the moment we researched the cerrado, when we researched nature and native trees, we offered an awareness of the space to the public.

MÁRCIO HARUM (MH) There were incredible, memorable, brilliant moments that took place in the public space due to this approximation of the CCBB Educational Program with the city, but also its heritage, architecture,

and the history of the surrounding area.

(VP) Something interesting within the program was how, from the exhibitions, collateral issues were worked on within the public program, and how this reverberated in a very intertwined way within the work that educators did with the public. “Ah, okay, so, I am not receiving just the exhibition, with the works, and what is known about the curatorship. I am also receiving the stories that happened inside the exhibition, the conversations, the gaze of the public, where it bothered someone, where there was a challenge, where it was difficult to pass through, where it was a total success…” – because the visit needs to have space to breathe.

(PT) The main audience we worked with, as our main objective to reach, were in fact the educational institutions, and for that we built a very close, very deep relationship with the teachers. A relationship of exchange and learning, not only with specific training about the exhibitions for these educators, but a learning process for our team: what could we learn from these educators, in order to strengthen the potential of educational experiences with school groups and other groups from other institutions?

VIVIANE PINTO (VPI) We practice an understanding of audiences as makers of culture. Audiences construct narratives about art and life, as active subjects, during this knowledge production process. Therefore, mediation is not a service to bring art to the public, but rather a place for shared production of knowledge.

MILTON LIRA (ML) I understand the process of cultural mediation as… setting fruition aside. The “flow-ition” has to happen: then it is about converging, about you being with the public, you going along! There are two rivers, they are different rivers, but at a certain point they will converge, and even so they will not stop being what they are. They will follow a trajectory and go together to meet the sea. I think of mediation in this way: educators converging with the public, whichever public it might be, from people with disabilities, or people from the periphery, it is about converging – the trajectory being a route of the visit. I bring this image of the river because, no matter how much this route has been traced out, we have to be open. The river is shaping itself. There is a stone that was not there before; it goes beyond… As much as there is an outlined idea about the exhibition, you have to open yourself to what the public brings and go along, flowing together, in this path that is the visit.

DOUGLAS FERREIRA (DF) I think that mediation is an accessibility resource. It is a way of introducing the other within these environments that are often so exclusive. When you create a welcoming space, when you talk to another person and listen to them, access is expanded and mediation takes place.

(ML) For each exhibition, there is a different reality, and this goes from the production of the exhibition, considering the accessibility resources guaranteed by the production, and then there is a dialogue with the educational side, with very different resources from one exhibition to another. From these resources, we can create strategies: be it a tablet with an application with an accessibility feature, with Brazilian Sign Language, with audio description, a QR code with a description of the work, some platform with braille so that people who are visually impaired can have some notion of the work, and

this will vary a lot, depending on the production, the exhibition. But there is something that does not change, which is attitudinal accessibility.

TATIANA DUARTE (TD) If we think of education as making subjects what they really are, or be it, bringing out the potential that they have, so that they can construct with this potential, dialogue with it, get to know it. Thinking about this, and then also thinking about subjects in an integral way: not only as subjects who think logically, rationally, but as subjects who think, who feel, who have bodily sensations, emotions, thoughts, a body, and spirituality as well.

CAUÊ DONATO (CD) I believe that, in some exhibitions, we managed to make great leaps forward in dialogue beyond the visit, and I believe that the Espaços de Convivência (Spaces for Living Together) we created to receive the public inside the exhibition space were responsible for these leaps. In addition to being a space where educators placed themselves in dialogue, they were also small ateliers. For example, in the exhibition *Paul Klee – Equilíbrio Instável* (Paul Klee – Unstable Equilibrium), people could practice watercolor, create projections playing with color combinations and overlapping colors, and create drawings based on the geometric shapes. Being able to act and intervene in a space during the trajectory of the exhibition seemed unimaginable to many people. In the *Man Ray in Paris* exhibition, we proposed experiments with analogue photographs. People could play with camera obscuras, open old cameras, understand how reflex cameras worked. All of this was seen as a major innovation, to remember, or recognize photography, beyond the cell phone.

(FC) The Spaces for Living Together were part of what the educational team and JA.CA developed together with the production and expography of each exhibition. Projects that took place within the exhibition spaces, created to welcome all visiting audiences, inviting them to meet, pause, and participate in artistic practices in dialogue with the exhibition based on perceptions and proposals of accessibility, inclusion, and diversity.

(SM) Together with the Spaces for Living Together, we developed what we called Relational Objects in the educational project, where we sought to articulate and expand different paths for accessibility, through the creation of devices, games, with Brazilian Sign Language, Braille, two-dimensional and three-dimensional objects, various types of materials, tactile, sound, and visual experiences, with narratives and activation focusing on the exhibitions, mediated by educators and experienced by the public during visits.

(PT) Is art for everyone? At CCBB, in the educational program, it can be for everyone, and with a large volume of people. Our concern, in this institutional mediation, with these audiences and these volumes, was to ensure that this experience – which can initially be media-based or popular – should have some deep connection. Whether it is when I learn to use cultural equipment, or when I am having a conversation with a work, with an educator, I learn about the world, learn about myself, it is an opportunity to give greater reach to what the institution already is.

DANIEL TOLEDO (DT) Then came the pandemic at the beginning of 2020 and changed our work a great deal, especially the work of educators who were in museums that stopped opening, or

started to work in a very different way than before.

(PT) We lived through a worldwide pandemic that interrupted very wonderful flows and processes for us. It was painful to lose the opportunity to be with the public, because we were growing with all this accumulated learning.

(FC) The pandemic brought a total restructuring of our practice and, along with it, many management challenges. Decisions about how to organize staff and resources, which were not just ours – these were imposed on everyone, everywhere in the world. We had to propose a new project together with the CCBBs, which at the time was called CCBB em casa (CCBB at home). In a few months, we had to reimagine a practice of how to reach the public that we used to welcome at the doors of the CCBB.

GABRIEL FIGUEIREDO (GF) During the pandemic, we had to rethink our entire communication, practically everything!

(SM) We started to work with audiovisual processes. We learned to develop scripts, to read teleprompters, to make animations. We learned how the temporal dynamics are different from what you have during an in-person visit, how to differentiate in a digital experience.

JANINE MAGALHÃES (JM) During the pandemic, we realized that this limitation to in-person contact did not have to be seen as a super limitation. We understood that we could reach other audiences who were not personally at the CCBB, and I don't know why we didn't do that before! It is super possible to reach places where there is no CCBB, places without other cultural centers or museums.

(PT) We started constructing virtual tours that were really inspired by the experiences we had, strengthening the relationship with the images. How to look at things? How to build itineraries that would remind us of how intense it was to visit in person?

(JPA) And people not only wanted to, but discovered that it really is possible to do things at home, with their families and then share them in the little windows of Zoom.

(PT) It was a rupture that we all suffered, but it made us reinvent some processes. The first was to understand that education continued to be important, that it needed to happen, that art was a resource to open conversations, to enter into issues of subjectivity that were affecting school communities and all of us. Then, we built a virtual visitation process, still very apprehensive about the challenge of creating yet another screen in a space that was already saturated. How to construct an experience that will not dissociate the relationship with art, but that will bring these subjects closer to the realities that are on each small screen? Together, in this community of screens, we were able to build practical propositions, experiences that stimulated thought, exchange, sharing video, commenting, hearing the car that sells eggs with the loudspeaker driving by somebody's house… What opportunities could we offer in this virtual meeting? The dialogue that sustained everything, the willingness to listen to these subjects, to open spaces and build creative experiences, artistic experiences. From there we understood that it was possible!

(ML) The strategies stayed the same, regardless of whether they were in person or in the virtual field. Dialogue with the public in advance, before the visits, to understand who this public is.

Approaching this audience, tracing out strategies, thinking about what resources we are going to guarantee during the visit. For example: the public of the deaf community is very visual. We already have this knowledge, and we can resort to it. What paths do they point out, in this previous dialogue, that we can follow?

(VP) Perhaps the greatest collaboration of the program, in working with schools, has been the creation of spaces for exchange and listening, for valuing the knowledge of teachers. Establishing partnerships, proposing materials that could be used during distance education classes, and then also recovering materials that had been made before, to sustain the practice of teachers who had three months to reinvent themselves.

(PT) For us, it was a great gain, because we reached not only these capital cities that host institutions, cultural centers, but other cities, other states, where people could share this virtual experience with us.

(FC) The program led us to mature management and collaboration processes; it made us experiment with methodologies and ways of working as a team. The desire we had, that the program be unique, was fulfilled during the pandemic: educators began to collaborate in writing, to train each other… If one had more experience, they could share. Those who had hosted an exhibition assumed responsibility for sharing and passing on the tools to another team. During the third year of the program, the teams were already familiar and playing with these tools – which we had been forced to learn while in total seclusion. And then… the reopening! Protocols, mediate with protection, mediate at a distance. For those who practiced hand-to-hand, body-to-body mediation, we had to police ourselves a lot.

(JPA) The biggest challenge upon reopening was thinking about not having contact, how to create a group that shares things without sharing materials, creating alternatives, using other technologies. Video continued to be widely used; sound was used a lot to provoke and activate these workshops.

(JM) Having the educational materials we have prepared over the years and making it all available online was also a way of lowering the barrier to the museum. Museums and cultural centers are still very exclusivist; people who go into museums do not feel like they belong, and this is something we discuss a lot. Therefore, the job of education is precisely this: to make people feel welcome in that space, to always return to that place, accompanied by teachers, families, or even alone.

(DT) Much of what was done in the CCBB Educativo program has to do with this experience that I had here at JA.CA for years: producing and organizing memory, in addition to photo registers or other types of recording. Within the program, we wanted to reinforce and value the place of the text as a place of reflection, as a place of memory that can be shared and accessed based on specific interests. From the beginning, the challenge of handling a program that took place in four cities, of dealing with these activities, which have many different natures, in the best way for each one of them. A very important moment was when we understood that the educators themselves had to participate in the process, because they were the ones who accompanied the activities…

(GF) During that whole time, we

were able to test out many things. Starting from this initial desire to create, invent, experiment, do things differently and think of other ways of carrying out an educational project. At the end of these three years, we managed to build a very large repertoire of ways to practice this: different methodologies, different approaches, games, videos, in-person, remote, hybrid…

(FC) Since JA.CA always works with processes, we are always concerned with documenting these processes: our exhibitions, the day-to-day of a residency that does not aim at a finished work… That way, we understand that the documentation that inhabits the site is also an object of mediation, a tool that allows us to reach other audiences and start other conversations. Now that the project is over, we understand that all of that, this quantity of recorded material, classes, reflections, practices, lectures… It becomes our responsibility to take care of this archive, and make it permanently available.

(CD) I think we have a fundamental legacy for the field of mediation itself: showing that it is possible to develop actions and, at the same time, think about recording them as material that can be used internally or made more widely available.

TIAGO CRUZ (TC) It is very enriching to have been part of this, to have been part of a project where the community constructed their own space, and mainly promoted the opportunity for other people, who did not necessarily occupy that place, to come together as well, to build together.

(PL) One thing I learned during these years of working at an institution, but which I definitely learned while working at the CCBB, is to think that the exhibition does not have to be the main production of an institution that deals with art. There are a series of actions – taking care of collections, researching archives, training, mediation – that are just as important, but we really easily fall into the habit of imagining that what matters is the exhibition, the act of showing – and the other things just sustain that. It is interesting to think about it the other way.

(SM) How to enter an institution without being the institution, how to think about team management horizontally, how the pandemic made people recognize the importance of being together, of sustaining one another without being together…

LUCAS SERTIFA (LS) It was the place where I learned the most while I was working there, a great learning space, in everything. From learning Brazil Sign Language to learning how to deal with each audience, at every moment. How to mediate with children here, and right afterward mediate with teenagers. How do flip the switch for language? How do I flip the switch on how to position myself? Being stuck in this up and down, about how I am going to share and receive what people are proposing there.

(YT) Art will bring visibility to this system, to certain structures, it will bring some points to the surface. Because reality is reality; everyday reality is what is right there, and I get used to it; I become a little insensitive to it. When we summon a space for dialogue based on what is sensitive, we are able to return to spaces and reclaim the chance to be touched by life.

(FC) We had to construct new relationships with the public that occupies the CCBB, and we hope that we have contributed and strengthened this relationship, which will continue.

We hope that we have contributed to strengthening the understanding that it is a public program, carried out with public funds, within a space that is maintained by federal funding, which is also public.

(GKH) Ali, nesses anos, no microcosmo onde a gente poderia atuar, era um projeto de sociedade que a gente estava buscando construir. Mais do que facilitar conteúdos de arte contemporânea, ou explicar para as pessoas como funciona a história da arte, a arte era tratada com um meio, um caminho, um ponto de partida para reunirmos pessoas e pensarmos em projetos de sociedade. Depois dessa experiência modificadora, eu não quero fazer arte e educação de outro jeito.

(SM) There were two years of in-person activities, and we continued for two more years during the pandemic process, which took us to another place. Today, to think about any project by JA.CA, we will have this experience in front of us. We think of art and education today in a unique way; we understand processes that we were already practicing in a very powerful dynamic, and we want to increasingly problematize the place of education inside institutions, leaving educational actions on equal footing with other dynamics

(MM) The program, in fact, was a transformation in our lives and in the life of our institution. It seems that it opens a field for us to think – and even rethink – the actions we carried out in the past.

(FC) Now, there remains a desire to return home, to reinvent our practice based on this experience, with the responsibility of transferring and exposing what was produced.

ART, EDUCATION, AND REDISTRIBUTION
by Gleyce Kelly Heitor

This text is a reminder. A space for systematizing the set of objectives, reflections, and pedagogical and political positions that structured my contribution to the Programa CCBB Educativo Arte e Educação, during the period when JA.CA – Center of Art and Technology was at the forefront of the educational actions of the four units of the Centro Cultural do Banco do Brasil, located in the cities of Rio de Janeiro, São Paulo, Belo Horizonte, and Brasília. I collaborated with this program from its elaboration phase, in September 2017, until its implementation, between March 2018 and March 2019.

Given its great importance in Brazilian cultural policies, JA.CA's proposal was chosen through the submission of a project to a public section process; therefore, it was imperative that we respond to a set of statements, criteria, indicators, and expectations to be fulfilled. Another fact that I consider relevant to highlight is that, with the exception of the Federal District, the other CCBB units are in the Southeast Region, which I see as a symptom and documentation of how much resources for culture are concentrated in the same region.

The process of preparing the proposal, however, brought together professionals from the arts, education, and culture with plural experiences and considerable transit through different regions of the country. This set of experiences in cities not always blessed by the type of cultural opportunity and circulation that spaces like the CCBB can provide made issues such as diversity, cultural democracy, and decentraliza-

tion of opportunities guide our vision for what the role of mediation could be in the universe of the cultural center.

Before taking on this task, we had all had experiences as members of the public at the CCBB, and, from this position, we recognized that the administrations who preceded us had left relevant legacies and traditions for the field of mediation and accessibility, and it could even be said that they established a "CCBB way" of practicing the relationship between art and education. This fact allowed us to read that, even though each center maintained its autonomy, there was a unity, an imagery shared by different interlocutors and audiences about these relationships – between education and art – in these spaces.

In addition to the particularities of the CCBB, we were also experiencing a specific moment in terms of political experience and cultural policies. A succession of events, which unfolded in progressive loss of rights, crossed our practices and our aspirations as cultural professionals. We were, therefore, interested in seeking other consensuses and horizons for the relationship between art and education and expanding what could be understood as a practice of cultural mediation that, circumscribed to cultural centers, could be a turning point in a world facing crises and transformations.

In a brief digression, I consider it relevant to situate one of the possible origins of cultural mediation, which goes back to the emphasis that the theme of the democratization of culture received in the cultural policies implemented by André Malraux, in the 1970s. During that era, the writer was the head of the French Ministry of Culture, and the term cultural mediation came to designate a set of practices aimed at integrating artistic productions and audiences, at the same time fulfilling the role of guaranteeing access and inclusion, in a European world marked by post-colonial conflicts.

This led to the belief that problems of a social nature could be solved through approximation and dialogue between distinct universes. These policies give rise, however, to mediation as a field of relations and the cultural mediator as an intermediary between artistic worlds and social spheres.

In Brazil, the idea of cultural mediation emerged more widely starting in the 1980s, contemporaneous to the boom in cultural centers and the period when the first CCBB was created, in the Federal District. Regarding this, we can think, in accordance with Diogo de Moraes (2017), that both the creation of spaces of this type and the emergence of discourses of access and democratization of culture linked to them are at the "core of the consolidation of neoliberal policies in Brazil" and that in this context: […] the political-cultural arrangement then adopted will act as a lever, among other things, to the profusion of large media exhibitions (blockbusters), capable of attracting huge public groups. Its quantification and dissemination acquire centrality in the evaluation of the "success" of the shows. (MORAES, 2017).

Thus, mediation becomes concerned with the relations of publics – existing and potential – with cultural offers and products, and it bears the responsibility of contributing to the development of access to culture by people who were allegedly excluded from it. In harmony with this understanding, we have defined that the term mediation designates, in the context of

museums, for example: […] a gamut of interventions carried out in the museum context, with the aim of establishing certain points of contact between what is exposed (to the gaze) and the meanings that these objects and sites can carry (knowledge). Mediation seeks, in a certain way, to favor the sharing of lived experiences among visitors in the sociability of the visit, and the emergence of common references. It is, thus, a communication strategy with an educational character, which mobilizes different techniques around the exhibited collections, to provide visitors with the means to better understand certain dimensions of the collections and to share the appropriations made. (DESVALLÉS; MAIRESSE, 2013, p. 53).

In synthesis, cultural mediation (as well as its intersections with education) goes on to be defined by some factors, such as: the need to generate audiences, the need to expose them to culture, the need to produce cultural consensus, and the need to reduce distances between these audiences and established cultural traditions.

It is also common for mediation to be associated with the idea of generating access, bridges, and diffusion processes. And that another meaning given to the term relates to mediation as an illustration of art, as a translation or facilitation of content – a very frequent idea to be found in the world of cultural centers.

In this regard, it is important to emphasize that, as pointed out by Hoff (2013), it is not uncommon for projects, programs, and teams linked to this activity to find themselves: […] playing a (still) supporting, or not fully incorporated, role of secondary interest on the part of the field (or would it be the system?) of art. If, on one hand, this is good, because it avoids mercantilist impositions and maneuvers to the educational experience, on the other, as a luxury article relegated to the background, it easily becomes an institutional counterpart. Thus, holding a slashed autonomy, cultural mediation, from the point of view of institutional politics, with respect to the Brazilian context, is, at the same time, a matter of resistance and an object of manipulation – a field of experimentation, creation, and transformation par excellence and the best product of the institutional market. (HOFF, 2013, p.70).

And that gives rise to reflection on the extent to which: […] insistence on such perception has strong ramifications in the place of subalternity delegated to educational practice in museums, which is rarely thought of as a poetic process of research, as an instituting and discursive practice – such as curatorship and artistic practice. (BOING; HEITOR, 2017).

Seeking to break with these traditions and these understandings of mediation as a practice of reproduction (MORSCH, 2016) and to implant processes of cultural mediation that transcended the indicators of the economy of culture and went beyond the circulation of cultural products, the Programa CCBB Educativo Arte e Educação was intended to negotiate new meanings and introduce new directions for the experience with the public, in the different CCBB units. This program emerged with the following values: […] the transversality of the pedagogical, curatorial, and artistic processes through the sharing and exchange of knowledge; the relevance of public speech in knowledge construction processes; the belief in intangible heritage as an agent for promoting inter-

generational bonds and exchanges, and the importance of guaranteeing broad and inclusive access to heritage in all its diversity. (PROGRAMA PEDAGÓGICO CCBB EDUCATIVO, ARTE E EDUCAÇÃO, 2018-2019).

Hence, one of the premises of the program was to work in the intersections between art, education, and curatorship, valuing, however, mediation as a specific practice, which means that cultural mediation has its own agendas, its contents, and methodologies, which can act transversally with the agendas, contents, and methodologies of these other fields.

To arrive at this understanding, the contributions of Jean Marie Lafortune (2016) were relevant, with the proposal that we think about the commitment of mediation to the renewal of culture, through the appreciation of emerging, minority, or alternative cultures. Therefore, the role of mediation would be to encourage the participation of different agents in the public and cultural spheres, in order to change the rules of the social game.

Accordingly, listening to, valuing, and centralizing the public's experience, as well as seeking to broaden understanding of the cultural center as a public space, were our priorities. We positioned ourselves beyond the little room commonly reserved for educational programs, to recognize and practice the entire cultural space as an area open to education, and we created devices that transcended the limits of the institutional space, days, and opening hours.

We worked so that, more than visiting audiences, people could be protagonists in education and creation processes. We prioritized ways of being together, exchanging knowledge, sharing experiences, the commitment to the diversity of ways of existing and being in the world, because we believed that other ways of practicing culture and producing knowledge could emerge from this listening and this relationship with the public.

I would, therefore, highlight three projects that – in addition to traditional formats such as visits, training with teachers, and accessibility devices that were part of our daily lives as educators at the CCBB – exemplify our ambition to bring the public and cultural agendas to the center of the mediation experience.

The first is Com a palavra (With the word), where we experimented with a platform that sought to break with the specialized discourse and question who is traditionally authorized to speak in cultural institutions. I believe that, with this project, we expanded our scope of interlocution, creating a place for other voices, narratives, and bodies to construct, together with the educators, reflections based on the exhibitions, about themes that are central to contemporary times.

A space was created for the exchange of gazes and shared production of knowledge versus closed, already formatted interpretations, which commonly accompany the exhibitions; this motivated us to schedule, for example, moments such as the visit from the Brazilian rapper, writer, and singer GOG, who toured the Jean-Michel Basquiat exhibition based on analogies between his challenges as an artist in the hip hop world of Brasília and those experienced by the painter from New York.

As mentioned at the beginning of this text, the dissolution of the Brazilian Ministry of Culture was anchored in what Adriana Facina identifies as the emergence of an "anti-culture dis-

course" (2020, p.32). We had already caught many glimpses of this scenario, and it would be aggravated in the years after the project was implemented. In the meantime, in addition to budget cuts and devaluation of the area, the stigmatization of cultural workers was contained in the anti-culture discourse, thus challenging us to assume the commitment of deconstructing these stigmas.

What do workers in the area of culture do? What impact do their practices have on society? What thoughts, forms of knowledge, and processes of generating income and creating jobs underlie an exhibition? Based on these questions, we proposed, in different aspects of the project, to articulate culture as a fundamental right and to create programs where a key issue was the equitable distribution of conditions that make it possible to make a living as a professional in this area.

The project that was aligned with this objective was entitled Processos compartilhados (Shared processes), which, aimed at training artists, educators, critics, curators, and other professionals in the field of art and cultural production, proposed a schedule of courses whose conception, assembly, exhibit design, cultural mediation, scenography, and sound were the starting point for exchanges between cultural professionals and audiences.

The production of podcasts, movie trailers, curation of exhibitions, and development of educational programs are just some of the topics that were addressed during these courses by renowned cultural professionals who shared their ways of doing, methodologies, and technical singularities with both specialized and unspecialized audiences, opening the debate on the importance of valuing cultural work and cultural workers in society. Moreover, this project generated paid, albeit temporary, work for these professionals whose jobs entered a cycle of scarcity.

The struggle against social, economic, political, and cultural exclusion as a specificity of mediation permeated all actions/intentions of the Programa CCBB Educativo Arte e Educação. We were interested in allowing more voices to emerge. We wanted to see more timid and even inaudible voices manifest themselves; therefore, the environment needed to be inclusive and welcoming enough for the diversity of knowledge to emerge. Accordingly, another concept dear to the program was the ecology of knowledge (SANTOS, 2007), as a collective process of knowledge production that aims to reinforce struggles for social emancipation.

If, as previously mentioned, selection processes are the main means of obtaining financial resources and agendas at the CCBB, not all social and cultural groups and movements are able to overcome bureaucratic barriers and succeed in raising funds through these selection processes and public open calls – sponsored by banks, state-owned companies, or companies dedicated to the creative economy.

Even though these cultural policies have diversity as a starting point, access to resources is conditioned to responding to a set of norms, mastering jargons, and knowing how to read nuances that underpin such funding opportunities and apparatuses for recognizing practices of culture and heritage.

All these requirements, which are sometimes unstated or concealed, make the discourse of diversity, in addition to being restricted, scarcely prone to absorb other forms of organization – oth-

er ways of practicing culture. We had in mind, therefore, that our practices should be animated by gestures that we will here understand as recognition and redistribution.

Centered on this problem, the project Múltiplo Ancestral (Multiple Ancestral) was planned as a platform for exchanges between the public and masters linked to different forms knowledge and cultural practices, articulating memory and heritage.

The project was based on the desire to ally oral tradition, affection, and gazes on the material and immaterial, to strengthen the public's relationship with diversity. And it had, as a premise and commitment, the sharing of our agendas and our resources with artists and holders of cultural assets, who would rarely be at the center of the interests of curators and other artistic programs that traditionally composed the CCBB's programming.

It is worth reflecting that, in the article *Da redistribuição ao reconhecimento? Dilemas da justiça numa era 'pós-socialista'* (From redistribution to recognition? Dilemmas of justice in a 'post-socialist' era), the philosopher Nancy Fraser (2006) identifies a growing polarization between groups that see, in the redistribution of resources and wealth, the solution to the set of social injustices existing in society, in opposition to groups that exclusively see, in obtaining social recognition (which can also be understood here as representativeness), this same solution.

Although the author dealt more specifically with gender injustices, it is possible to extend her analyses to other types of redistributive policies, such as cultural policies. Fraser (2006) begins with the categories "economic injustice" and "cultural injustice" to affirm that the search for social equality, which historically guided political struggles, is being replaced by the struggle for the recognition of differences that is central to multiculturalism.

The main dilemma posed by the author is how to break from this polarization, ensuring economic and cultural justice simultaneously, via processes of recognition and redistribution.

Today, I can say, at a distance from the moment I have described here, that I believe we have experienced another status for mediation and for the role of educators in the CCBB – the role of agents of recognition and redistribution. And that, in accordance with Fraser, it is possible to think that defending mediation as redistribution concerns the possibility of giving up its reiterative role – which is grounded in the distinctions between those who think and produce versus the public who learns, consumes, and enjoys – to create strategies for dialogue and participation that produce cultural spaces as public spaces.

Learning with the public. Bringing groups and people who have traditionally been seen as potential audiences to the center of knowledge production. Experiencing mediation as a platform, space, and agency, based on which different cultural groups can, together, reimagine the power of knowing, being, living, and acting – in society – was at the center of our concerns, as CCBB educators.

We know, therefore, that, for this to be read as a new tradition in mediation, it is necessary for cultural institutions to be open and for their decision-making organs to consider the voices of these other subjects and social actors; the public must be considered as an agent that establishes processes and

narratives. These are changes that lead us to assess that, if these institutions – and consequently what they mean – are disputed fields, then so are the models of social participation which they enunciate and practice.

To achieve this, recognizing and redistributing means more than promoting access. It means more than speaking for audiences. It is related to the need to rethink the idea of art, to break the hierarchies between forms of knowledge, to decentralize and deconcentrate the means and possibilities of producing and being legitimized, remunerated, and circulating through different institutional circuits and arrangements – of being able, together, to produce new institutionalities. It is about, as Sueli Rolnik (2018, p.33) states, the creation of "modes of existence for that which is asking for passage."

References

BOING, Maria Clara; HEITOR, Gleyce Kelly. Do Things Exist Unseen? Creation and Experimentation in Continuing Education with Educators at Rio Art Museum. Wrong Wrong, Lisboa, 10 jun. 2017. Disponível em: http://wrongwrong.net/artigo/do-things-exist-unseen-creation-and-experimentation-in-continuing-education-with-educators-at-rio-art-museum

FACINA, Adriana. Cultura em momento de perigo. In: CARNEIRO, Juliana; BARON, Lia. Cultura é território. Niterói, RJ: Niterói livros, 2020, pp. 27-43.

FRASER, Nancy. Da redistribuição ao reconhecimento? Dilemas da justiça numa era "pós-socialista". Cadernos de Campo, São Paulo, n.14/15, pp. 231-239, 2006. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/50109

HOFF, Mônica. Mediação (da arte) e curadoria (educativa) na Bienal do Mercosul, ou a arte onde ela 'aparente-Mente' não está. Trama Interdisciplinar, v.4, n.1, 2013.

JA.CA Centro de Arte e Tecnologia. Programa Pedagógico CCBB Educativo Arte e Educação – 2018-2019. Belo Horizonte: JA.CA

LAFORTUNE, Jean Marie. Da mediação a mediação: o jogo duplo do poder cultural em animação. In: HONORATO, C.; MORAES, D. Periódico Permanente #6 – Mediação Cultural. Periódico Permanente, v.4, n.6, 2016. Disponível em: http://www.forumpermanente.org/revista/numero-6-1/sumario

MORAES, Diogo de. O som como matéria para processos coletivos. 2017. Disponível em: http://diogodemoraes.net/index.php/textos/o-som-como-materia/

MORSCH, C. Numa encruzilhada de quatro discursos - Mediação e educação na Documenta 12: entre Afirmação, Reprodução, Desconstrução e Transformação. In: HONORATO, C.; MORAES, D. Periódico Permanente #6 – Mediação Cultural. Periódico Permanente, v.4, n.6, 2016. Disponível em: http://www.forumpermanente.org/revista/numero-6-1/sumario

SANTOS, Boaventura de Sousa. Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. Novos Estud. CEBRAP. 2007, n.79,pp.71-94. Disponível em: https://www.scielo.br/j/nec/a/ytPjkXXYbTRxnJ7THFDBrgc/?lang=pt#

ROLNIK, Sueli. Esferas da insurreição: notas para uma vida não cafetinada. São Paulo: n-1 Edições, 2018.

MEMORIES OF A CRIPPLE / ENCHANTED BODY
by Luana Cavalcante

One night, a very wise old woman told me that memory is stored at the tip of the nose and that it is awakened by smells. When we smell something meaningful, memories start to tickle and soon remind us of things. The old woman's name is Dona Maria das Alembranças, a teacher who inhabits enchanted worlds, carrying the science of play, connections, and ancestry. I believe the fun of memory is that it is always more confused, more colorful, more incomplete, and more invented than things really are. The poet Waly Salomão says that "Memory is an island of editing." It seems to me that there is a bit of a dream inside of memory and that is why, sometimes, things that did not actually happen find their way into the edition.

Dona Maria has already reminded me of many things. She reminded me of my path; she reminded me to celebrate my journeys, and, above all, she reminded me that I am the one who creates the ground for life to move forward. I am going to share some memories (some I invented, others I dreamed, and others happened) that tell you how Dona Maria found herself in my life.

The smell of sweat awakens memories of dancing

Right when I joined CCBB Educativo, during my first week of work, there was a workshop for dancing coco de roda, and that was my first contact with this rhythm. It was really hard to pick up the steps, but I felt a welcome with my body in a way that I had not felt anywhere else.

I think it is important to inform you here that my body is cripple. I have appropriated the term "cripple" in a movement of resignification, because I have never seen this word used to connote appreciation, beauty, strength. This is a political choice in favor of suggesting new meanings for this expression. I propose an understanding of cripple bodies as bodies with disabilities, bodies gone crazy, or dissident bodies in general, who identify with this lived experience; a cripple body is any body whose image has been taken.

Disability crosses my entire existence, sometimes via pain, others via enchantment – these are the fields in which I operate. Having a cripple body has recently, for me, meant living a very profound spiritual experience. I do not wish to present this notion in a shallow manner. It is not about a religious relationship; it is not about having a disability as a punishment for unresolved past lives, nor an angelic characteristic. I have begun to understand disability or, as I prefer to call it, being "cripple," as a master, perceiving this mastery as a timeless accumulation of information that unfolds about my life as a guiding thread of existence, bringing a notion to my body, that my body is able to transit between metaphysical and carnal fields in a way that a body without disability cannot always achieve. I have experimented dealing with disability based on a logic whose proposal is to enchant humanity intertwined in being "cripple."

I understand the cripple body as a producer of specific knowledge about being "cripple," forms of knowledge that generate the maintenance and reaffirmation of life with a disability, acting in the face of the violence that ableism provokes. All these perspectives on being "cripple" have been constructed over a long period of time; my relationship with my body only takes

on such an intimate dimension after a journey into what we call popular cultures. And this journey begins there, in that first roda de coco that I participated in. Up to that moment, I inhabited a body that was blocked, frightened, a body unknown to itself, so static that it was barely aware of its own dysphoria and euphoria.

That roda de coca begins to spin the motionless body, offering action, freedom, sweat, laughter, dancing. And these movements and smells gradually loosen the memories from the tip of the nose, the memories of when I was a child and played, enjoying all the possibilities of the flesh. It was in that roda de coco that I remembered that I had stopped swinging my body. Today, I am sure that my first contact with Dona Maria was there. So, I let the dance pass through me, even without understanding what I was feeling, I surrendered without understanding the power of the circle, without understanding that my body was crying out to return to playing. There, I heard Dona Maria's voice, laughing at the creaking of the rusty body moving for the first time in many years. There, I started to wake up. And I had no idea how much this awakening would transform my existence.

Does the wind have a smell?

Before Dona Maria materialized in front of me, she sent another player to untie the knots of the paralyzed body. Generally, during the holidays, CCBB Educativo offered a special program for children. This time, the guest was Leo Ladeira, a character with a funny name*, an artist who works in the areas of street theater, puppets, circus, and graphic arts. Leo arrived carrying loads of things, wearing some colorful clothes – he was a figure, shaking everything, and inviting everyone to play. I confess that I found the invitation quite strange, and Leo's presence made me feel awkward, because I was used to merely accompanying the games from outside, providing instructions and watching families and children immersing themselves in activities, but I had never entered that space, sharing in the games. Leo seemed to inhabit play with an intimacy I had forgotten existed, but, since it was his first day with us, I thought maybe it was just beginner's enthusiasm.

—

** Translator's note: The word ladeira means slope or steep inclination.*

—

The next day came, and Leo was even more excited, even more immersed in playing. No one was left out of his games; everyone jumped on the bandwagon, the children, the adults, the educators; and I kept resisting. The holiday workshops were scheduled to start at 10 am, stop at noon, resume at 2 pm, and finish at 4 pm. I was responsible for controlling the schedules, so I would alert the guests when it was nearly closing time. One of the workshops with Leo was on stilts. When it was almost noon, I went to talk to him, to tell him that he needed to wrap up because it was nearly lunchtime, but Leo would not stop playing. I thought: "Wow, isn't he hungry?" He was having so much fun that hunger did not seem to bother him, however. Leo only stopped when the audience went to lunch, because, if he could, he would have kept playing. During the second workshop of the day, the same thing happened. Closing time came, and Leo kept on playing, even when there was

no longer an audience. The objects he manipulated seemed to have a magic that haunted me. I realized that this bewilderment was almost an envy of how deeply the games touched him, but it was also an astonishment that gripped me, got me hooked, enchanted me.

The other days, I decided to transform this almost envy into curiosity, allowing myself to penetrate the so sacred field of playing, accompanying Leo and participating in the astonishment as a playmate, allowing, once again, the mobilized body to experience movement. I remembered childhood again, when the sacred field of play protected my body and gave me courage.

It reminded me of when I used to slide down the slope (ladeira) next to my house, sitting on top of a PET bottle without worrying about what was waiting for me down there, feeling the adrenaline and the wind in my face, wanting to just arrive, climb back up, and do it all over again. I am sure that Dona Maria sent Leo to remind me that the star shines at the end of the Ladeira. Today, playing has become part of my body once again; paths have been opened. Soon, you will see just how.

The smell of herbs and longing for Grandma

On Mother's Day 2019, way back in the days before the pandemic (seems like a different lifetime, right?), the Programa CCBB Educativo received the Escola de Benzedeiras de Brasília (Brasília School of Female Faith Healers). The group brought a movement of love and reestablishment of ancestral knowledge of healing and connection with nature inside and outside of us. The benzedeiras were in a position of service, reclaiming the senses and the knowledge of our body and our energy.

The activity began with an opening circle, in which participants introduced themselves, honoring female ancestry through the names of their mothers and grandmothers, followed by a prayer to the Great Mother. After that, the question arose: What is it to bless? We reflected on it by sharing affective memories about blessings. Then, the benzedeiras spoke a little about the knowledge of the herbs at the center of the wheel: Guinea Hen Weed, Mango Leaves, Boldo, Lavender, Rue, Basil, and Rosemary. Next, we put into practice what was learned. The circle was divided into pairs of people who did not know each other, who connected by looking and exchanged blessings with a hug at the end. And then, the circle was formed again to share learnings and sensations promoted by the activity. To close, there was a ciranda (circle dance), which moved to the sound of a song by Maria Bethânia.

I remember that I was paired up with Dona Maria (not Alembranças), an older benzedeira, and the exchange with her moved me strongly; it was intensely deep. She blessed me and I blessed her. I do not even know whether I did it right, but I felt so welcomed by our interaction that I imagine there was no wrong way to do it.

They say that the word *benzer*(to bless) comes from the Latin benedicere, which means to bless and to speak well. "To speak well" is to create what is good, through words. For this reason, blessings are prayers, words that request divine protection for the person being blessed.

Blessings are of great importance to me. I always had missed my grandparents. I grew up far from all of them; some were in another spiritual plane,

and others were in another geographic state. The person who gave me the affection of a grandmother during childhood was Dona Anália, our next-door neighbor. I think of her every day, my heartfelt grandmother, who was a benzedeira. I am sure it was her prayers that gave me the strength to get used to inhabiting this body. I feel that, on that day, my Grandma Nália and Dona Maria das Alembranças were made present during Dona Maria's blessing. I feel that, there, another action took place to un-rust my body, which had never again received a blessing since Grandma departed. There, this body reconnected with the cure of prayer through herbs; there, I found the strength I did not even know I needed.

The smells of the Cerrado

The CCBB Educativo teams were divided into working groups, called WGs. There was the Artistic and Educational Practices WG (the name is self-explanatory), the Childhood WG (also self-explanatory), the Other Forms of Knowledge WG (this one was about what we know as Popular Culture), and the Accessibility WG (again self-explanatory), with an educator responsible for each one. I was in charge of the Accessibility WG, in Brasília. We investigated the possibilities of offering access based on experiences and forms of presences. The WG contemplated the interactions that permeate our presence and the presence of others, our experiences and the experiences of others, valuing individual experiences and readings and the way spaces were presented to each individual.

One of our actions was to create a story called *Quem é Curi?* (Who is Curi?), where we talked about Curupira, an enchanted Indigenous entity who inhabits the forests of Brazil. In our version, Curupira became Curi, lived in the CCBB gardens, and took care of the Cerrado biome. The storytelling took place in a scenic and playful manner; there were stimuli for all the senses, including taste. The WG was very concerned about contemplating as many bodies as possible in interacting with the story. We took a tour of the CCBB, interacting with various objects and trees, including the Ingá-Cipó tree, whose fruit we ate. The children were extremely enthusiastic about the presence of Curi, and they were totally dedicated to helping him.

The character Curi was interpreted by one of the educators, who is a dancer; so, Curi danced beautifully at the end of the action, with a very strong body awareness. The creation of Curi's costume and persona was inspired by the *Mito do Calango Voador* (Myth of the Flying Iguana), by Tico Magalhães and the group Seu Estrelo. The myth celebrates the mysteries of the Cerrado and the Federal District, revealing creatures that give rise to enchantments, which, in turn, become facts. These creatures include Calliandra, a flower born from Laia's blood. During this construction process, we came across a video on YouTube that featured the enchanted Calliandra. Watching the video, once again, something in my paralyzed body spun around and, again, I felt astonishment; I felt that it impacted me, called me; I felt that I belonged to that world, but I still did not understand why.

I really liked Curi's story. I took an active part in inventing it, but I was never able to tell it. I always found a way around it, asking another educator to tell it in my place. I never felt secure telling it, even though I knew all the parts.

I also really admired the interpretation of the educator who played Curi; I would like to have that closeness with the body, the same way he did. I felt that my body did not know the movements of how to tell stories, that this body was not prepared. Something was missing.

The smell of the forest gave me a new body

A few weeks before the pandemic reached Brazil, the national coordinator of CCBB Educativo drew cards from the Oracle of the Goddess deck with some educators. The theme of the reading was, "What I will take home from this educational program if this cycle ends." There was a possibility that our contracts would not be renewed, so we were preparing for that to happen. There was still not any news about the pandemic yet. The cards that I received were the Goddess Sheila Na Gig and the Goddess Bast. In short, the first one speaks about Openness, and the second about Play; so, I understood that I would take with me an openness to playing. Coincidentally, earlier that week, I had signed up for a *Mulheres Brincantes* (Playing Women) course, still very instigated by the discomfort/curiosity that Leo Ladeira had provoked in me regarding the world of play.

The course was scheduled to start weeks after this took place, on March 13, 2019. What no one expected was that the pandemic would reach Brazil in the meantime. Well, that same day, we received the news that the activities would be interrupted due to Covid-19, but we still had no idea of what was to come; so, the first class of the course was held. I left the CCBB thinking it would be a break 15-day break tops. I headed to the place where the meeting with Mulheres Brincantes would take place, and it was there that my life changed completely.

The course was taught by the educator Luciana Meirelles, following the Griot Pedagogy methodology, which is a pedagogy that facilitates bonding and learning rituals between ages, between school and community, between ethnic-racial and gender groups, territories of identity, ancestral knowledge of oral tradition and universal sciences, arts, and technologies, through a method of enchantment, experience, dialogue, and sharing, to elaborate knowledge and a community/humanity project that focuses on the expression of identity, the bond with ancestry and the celebration of the right to life. The whole experience takes place in a circle, in a very deep connection with the ancestry of each person present. There, I again felt the astonishment that I felt in the roda de coco, in Leo's play, at the blessing, from Calliandra. I felt that, finally, the paralyzed body would have room to completely unlock; I felt that something was opening up and there was no way to go back, that I belonged there. I heard the voice of Dona Maria das Alembranças again; this time it was clearer than ever. I heard a call that I could not deny: she invited me to tear myself apart in the game. But once the meeting was over and we got back home, we understood that we would not be able to meet anymore, due to the pandemic.

It was very difficult to deal with my feelings during the following days. I was on the verge of exploding, because I had finally found a safe place to flow freely, but social isolation prohibited it. So, I gathered my strength and did what I could in order not to let go of that desire to further discover what

had been opened up to me, to get to know more about popular cultures. During isolation, I started taking online classes on agbê, percussion, and Griot Pedagogy. That is when I finally understood the strength that oral traditions have; that is when I – even without accessing them in person – touched the deep seed of ancestral knowledge and untied the knots that bound my body. Now, we are resuming socialization, and I have become friends with Luciana Meirelles, who interprets Dona Maria das Alembranças. The paths of Griot Pedagogy led me to Capoeira, bumba meu boi, samba pisado, terreiros. I even played Calliandra by Seu Estrelo.

This whole journey began with the astonishment that CCBB Educativo offered me. Today, I inhabit a cripple and enchanted body, because I have been through the trajectory of forging this body, a forging process that began within the educational space. Today, I have a body firmly based on cripple ancestry, a body that is free, that knows how to tell stories, a body that is complete, open to play, not rusty, and conscious, because all the experiences at CCBB Educativo shaped this body. Popular cultures gave me a new life, and I have never found a place as welcoming as the roda. It was Other Forms of Knowledge that really taught me what Accessibility is. And it was at CCBB Educativo that this all started. I give thanks.

Axé!

IN SEARCH OF A LIVING AND COLLECTIVE ARCHIVE
by Daniel Toledo

In December 2018, I received an invitation from JA.CA to accompany and record, as a journalist and researcher, the activities carried out by the Programa CCBB Educativo – Arte & Educação, which was, at that time, about to complete a year of operation in the four plazas of the Centro Cultural Banco of Brazil (CCBB). In general terms, the work proposal aimed to strengthen the memories of the program: both the actions carried out to date and those that would happen from then on.

Multiple Ancestral, With the Word, Transversalities, Critical Laboratory, Shared Processes, Place for Creation: it took me some time to become familiar with the program's vocabulary, but I was quickly able to understand that a good part of its activities were based on encounters, living together, and the exchange of knowledge, proposing to the public of the cultural centers an expanded view of the field and themes of cultural mediation.

With that broad programming, which received different guests every month, there was room for cultural and formative activities aimed at different audiences: from children and families to groups of students and teachers, also including artists and researchers from different fields, in addition to hundreds of daily visitors to the buildings located in Belo Horizonte, Brasília, Rio de Janeiro, and São Paulo.

Some textual reports on the activities had already been produced by the program's communication team and published on its website – generally prepared by means of video recordings or the presence of team members in determined activities. The proposal, from then on, was to create a permanent and more comprehensive dynamic to record the programming.

In that context, a series of qualitative reports written by the program's educators were also available, and they

were understood as an internal tool for recording and evaluating their daily experiences. Until then, those reports circulated only among the coordination teams. Later on, this same set of texts would inspire us to invest in a collective approach to the activities carried out.

From a forgotten and almost invisible archive, we are currently facing a very different scenario. Completed in January 2022, the Programa CCBB Educativo – Arte & Educação leaves, as a memory and an important part of its legacy, the Arquivo Vivo (Living Archive): a public, free, and polyphonic collection of texts that translate the expanded field of cultural mediation.

Recover memories

Over the past decade, I had already participated with JA.CA in some processes focused on producing and organizing the memories of its activities. For example, for some time now, we have been organizing, at each cycle of residencies, situations of conversation with participating artists, generally carried out in the middle of their research processes. Later on, these conversations are reexamined and edited in formats that range from criticism to interviews, in order to contextualize and bring reflections based on the research carried out by each artist.

In 2015, on the other hand, I was able to personally follow a very specific residency process, exclusively for artist-managers, lasting just one week. Entitled *Indie.gestão* (Indie.gestion), the project involved a series of meetings and conversations between representatives of cultural spaces based in the five Brazilian regions. Some time later, the contents of the meeting were organized in book format, proposing a free combination between the various conversations and discussions held during the residency. Foreseen since the beginning of the project, the book *Indie.gestão: práticas para artistas-gestores ou como assobiar e chupar cana ao mesmo tempo* (Indie.gestion: practices for artists-managers, or how to whistle and eat sugarcane at the same time) offers potential readers from any part of the country a quite significant overview of that experience.

Elaborated during the first months of 2019, our initial proposal for the Programa CCBB Educativo – Arte & Educação involved different working fronts, and the first of them, with a retrospective nature, aimed to recover the memories of some activities previously carried out by the program, promoting interviews with guests who had participated in the first year of programming.

In that context, I had the pleasure of experiencing a quick telephone conversation with Mestre Pau Pereira, a teacher at a rural school in Planaltina, Federal District and creator of the ABCerrado method. Throughout this conversation, converted into the text *ABCerrado*, we were able to recall the dynamics of the meeting, held in the gardens of CCBB Brasília with the presence of children and families, to reflect on the importance of an education interested in the life contexts of students and teachers and highlight some paths for school activities that go beyond the limits of classrooms.

I was also able to meet in person with the architect and urban planner Aline Francesquini, a member of the collective Às Margens, active in the capital of Minas Gerais. A few months before the meeting, she and her partner, Isabela Izidoro, had conducted two activities for children and families in

the area surrounding the CCBB Belo Horizonte, during which they proposed playful investigations into the presence of water in the city. As a summary of this conversation, we published the text *Imagina rio & Deriva fluvial* (Imagine river & Fluvial drift) in the Arquivo Vivo.

Also in a retrospective context, I held a video call with the architect and art educator Núria Manresa, a member of Brotos Oficina, also based in Belo Horizonte. During the conversation, we talked about an activity carried out in July 2018, aimed at the construction of temporary furniture for the external courtyard of CCBB Belo Horizonte. Bringing together mainly young people and teenagers, in addition to some employees of the institution itself, the activity was recorded by means of the text *Canteiro aberto*(Open Construction Site).

Experiment records

In parallel to the interviews with guests from the previous year, we also immediately began the first dynamic recording of the program's current activities. Every month, in addition to the actions documented on video, whose reports continued to be produced by the communication team, some of the meetings between guests and the public started to be audio-recorded by the local teams. Using these audios, it was up to me to produce reports on the activities carried out in the different cities where the program is active.

Experimented in April 2019, this dynamic allowed me to write from a series of actions conceived in dialogue with Brazil's Day of Indigenous Peoples. The experiences shared at CCBB Brasília by the young YouTuber Cristian Wari'u were synthesized in the text *Be-a-bá indígena* (Indigenous A-to-Z), and a dense conversation about Indigenous education, conducted in front of CCBB São Paulo by educator Cristine Takuá and filmmaker Carlos Papá, became part of our archive as the text *Indígenas em movimento* (Indigenous people in motion).

At the CCBB Rio de Janeiro, in turn, Indigenous researchers Sandra Benites and Francineia Fontes were invited by the program to present their visions of the ideas of museology, tradition, and heritage. As a record of this important conversation, we published the text *Tradições em ação* (Traditions in action) – and celebrated, a few months later, when Sandra Benites was named a member of the curatorial team of the São Paulo Art Museum (MASP).

We soon realized, however, that the audio recordings served very well as raw material for registering some activities, but not necessarily all of them. For example: many of the actions involved the public in manual and bodily activities, deviating from the structure of a speech or lecture. To perceive and translate these actions, it was necessary to be present.

It would not have been possible to record via audio, for example, the performance *Compro Ouro* (I Buy Gold), by the artist Alice Shintani on the corner in front of CCBB São Paulo. Lasting almost two hours, the proposal was uninterruptedly accompanied by a traditional Xavante song, involving the artist – as well as educators from the program – in a silent process of drawing on the cobblestone streets. As ephemeral as the nature of the performance itself, the action was recorded in our Arquivo Vivo as a text constructed between rehearsal and critical response, also entitled *Compro Ouro*.

Cultivate writing

Also during the first months of 2019, we reached the decision to invest in the active participation of educators in the production of our memories. After all, when accessing the archive of texts written by the mediation team, we would often find very interesting reports, which extended into reflections on the proposals developed, their themes, methodologies, and possible ramifications. We understood that it would be important – and very powerful – to cultivate these writings.

We set out, then, to elaborate a dynamic of records that would place the multiple voices present in the four mediation teams of the program in a protagonist role. To access and strengthen these voices, we included, among the periodic team building practices, a meeting dedicated to the presentation of our proposal. Based on a training script inspired by dramaturgy workshops, I asked each educator to reflect on their own educational and professional trajectory, on their own relationship with writing, and also on the main memories related to their work in the program up to that moment. Understood as educators-researchers, all were invited to participate in the construction of memories of the programming.

From the beginning of the training process, we understood that each educator would have a different style and approach to writing, and I sought to value this characteristic when editing the reports. While some produced more journalistic texts, others allowed their writing be influenced by artistic or even essayistic elements. The important thing was that the texts translated the proposals that generated each activity and what had effectively taken place, keeping in mind that the readers would be people who were not able to attend.

The elements to be covered by the texts should emphasize the context of each action and a summary of its content, encompassing descriptions of the methodologies employed in each case, possibly deepening some of the themes explored. Seeking to expand the voices present in our archive, the inclusion of guests' speeches was also encouraged, as well as comments from the public present at the actions.

We also encouraged educators to offer personal reflections on the content and methodologies of each activity, identifying, whenever possible, eventual contributions to future practices in art and education. After being prepared by educators, the texts were edited, reread by their authors and finally published on our website under the Arquivo Vivo section.

Recognize and expand

On a Monday afternoon, right in the hypercenter of São Paulo, the first training meeting took place, and only two educators from the local team took part. That afternoon, I was able to meet Andrea Lalli, a social scientist and post-graduate student in arts, a woodcutting artist, and a researcher on the relationship between the periphery and cultural institutions. Very accustomed to writing, Lalli would become a frequent contributor to our archive, in addition to being an important communicator of the proposal among her colleagues and the author of very relevant texts for our archive, for instance, *O que é mediação, afinal?* (What is mediation, after all?).

During that meeting, I also met Gabrielle Martins, a young educator

recently arrived from Rio de Janeiro and interested in womanism and African Diaspora cultures. Accumulating previous experiences of mediation in institutions in Rio de Janeiro, Gabrielle said she was more fond of orality than the word on paper. During her participation in the archive, the educator was open to very enriching processes of collaborative writing, resulting, for example, in texts such as *Ancestralidade em roda* (Ancestry in circles), from which I was able to learn about traditions such as coco and jongo.

Once the first training experience had passed, we went to CCBB Brasília, where the training meeting took place with the entire local team: fifteen people, including coordinators, educators, and interns. By that time, the collaborative process of reporting on the activities was already underway, and I was thinking about two reports recently sent by members of the Federal District team: *Benze que passa!* (Give it a blessing and it will pass!), written by the educator and photographer Lua Cavalcante about a Mother's Day celebration held in the gardens of CCBB Brasília by the Escola de Benzedeiras de Brasília, and *Forró de Vitrola* Forró on the record player), prepared by the educator and artist Débora Passos, whose reading had impressed me with the image of a blue kombi van entering the courtyard of the cultural center.

More than a presentation of the idea of the Arquivo Vivo, the meeting at CCBB Brasília represented, for the team, a moment of recognition. There we were able to perceive ourselves, effectively, as researchers with diverse experiences and interests, working in the same field. And we understood that the program could serve as a platform for the development of our research.

In one of his first collaborations, *Na atmosfera da brincadeira* (In the atmosphere of the game), the dancer and educator Tiago Cruz brought an attentive look at the body and the participation of the public when dealing with an activity conducted by the clown Leo Ladeira in the CCBB Brasília gardens. Very interested in childhood and educational processes, the educator Geovana Freitas produced, in November 2019, the text *Educação de jovens e adultos* (Education of young people and adults), sharing important reflections on National Literacy Day.

Throughout the training meeting at CCBB Belo Horizonte, we were able to clearly identify the different types of writing among the team members. From the humorous chronicle *Quantas idades há numa cidade?* (How many ages are there in a city?), written by educator and researcher Jéssica Cruz, to the rigorous essay *Para uma crítica de arte pós cânones* (Towards a post-canon art critique), by educator and philosopher João Paulo Andrade. And later, a pleasant surprise: from that same team we would receive our first contribution from a deaf educator: *Linguagem corporal na comunicação e cultura surda* (Body language in communication and deaf culture, by Hélio Alves de Melo.

Members of the last program team to receive the training activity, the CCBB Rio de Janeiro educators shared their own research interests in their large workroom, and they also highlighted experiences related to the practice of cultural mediation. Until that moment, only one text from the capital of Rio de Janeiro had been published in the archive: *Mães amplificadas* (Amplified mothers), by Janine Magalhães. With good doses of affection, sensitivity, and listening, the text invites us to an impor-

tant debate on motherhood and Blackness, organized by the Rio de Janeiro team in celebration of Mother's Day.

A short time after the meeting, however, this team's vocation for addressing hitherto "invisible" activities was revealed on the program's website, as we can see in *Tem um bebê correndo na galeria* (There is a baby running in the gallery), *O método Catalugar* (The Catalugar method), where the educator, actress, and mother Cintia Maria Ricardo shares experiences of mediating visits with babies and children, and *Primavera das memórias* ("Spring of memories"), where the educator and artist Geancarlos Oliveira describes the team's experience with young children assisted by the Unidade de Reinserção Social Bia Bedran (Bia Bedran Social Reintegration Unit).

Talk at a distance

Starting in March 2020, however, we were surprised to witness a world quite different from what we knew before. There were no more field trips to the cultural center galleries, nor courses or in-person lectures in its rooms and other spaces. During the following months, most of the experiences offered by the Programa CCBB Educativo Program – Arte & Educação had to be transferred to the virtual environment – and recording remote meetings became a significant part of our work.

Without substantially changing the various formats and dynamics of the program's activities, this transformation allowed the curatorship to sensibly expand the gamut of people invited, no longer restricting itself to artists, researchers, and collectives who resided in the four cities hosting the program. There was also space, in the midst of the new context of curatorship, for activities dedicated to reflections on the digital condition which, in that context, was imposed on many of our social experiences.

In *Caminhos de ensino, mediação e criação à distância* (Paths for teaching, mediation, and creation at a distance), educator and researcher Ana Luisa Nunes reflects on the remote teaching of arts, based on experiences shared by the teacher Ana Helena Grimaldi. In *O brincar reinventado na pandemia* (Reinvented play during the pandemic), the educator Phelipe Rezende proposes a deep dialogue with the *Território do Brincar* (Territory of Play) project and the context of social isolation, recognizing the home as a possible space that is full of potential for play.

In 2021, with the return of some in-person activities to cultural centers, another series of texts emerged based on collaborations between educators working in different headquarters of the program. In *Para que todas as datas do ano sejam inclusivas* (For all the dates of the year to be inclusive), Dariane Resende, Geancarlos Barbosa, Giovanni Fernandes, and Pedro Ton shared their impressions on the celebrations of the National Day for the Struggle of People with Disabilities in each of the cultural centers. In *Centro cultural como espaço de brincar* (The cultural center as a space for play), on the other hand, educators Ana Luísa Nunes, Geancarlos Barbosa, Lucas Sertifa, and Pedro Ton bring together the proposals and achievements of each team to celebrate – in person – Children's Day.

Organize and share

By encouraging a living and collective process of producing memories based

on the program's activities, we were able to witness a clear strengthening of bonds between the teams from the different CCBB Educativo – Arte & Educação headquarters. The Vivo Archive and its multiple dynamics established dialogues and sharing between cultural mediation professionals working in different cities, often anticipating and solidifying their training and thought processes around the exhibitions on display and their possible ramifications together with the public.

After nearly three years of intense editorial work, we finally reached the milestone of 230 texts published by dozens of authors of different ages, backgrounds, and educational experiences. And based on this accumulation of experiences and perspectives, in early 2022, we organized a solid set of publications entitled Cadernos de Mediação Cultural (Cultural Mediation Notebooks), available free of charge at the website educacao.jaca.center.

Commonly relegated to a secondary role within institutional programs and media coverage, the expanded field of cultural mediation has demonstrated, within the Programa CCBB Educativo – Arte & Educação, the ability to communicate very relevant experiences and debates on childhood, school, family, body, art, city, society, cultural institutions, creative processes, critical thinking, and Brazilian identity – among many other possible perspectives. Setting its roots in stimulating research, reading, and writing, the Arquivo Vivo project has become a fruitful space for the production of thought and sharing of experiences, affirming, in multiple words and points of view, political and poetic dimensions of the experiences of living together, experimenting, teaching, and learning.

10
PLANT AND HARVEST

RETORNAR À CASA
por Francisca Caporali, Mateus Mesquita e Samantha Moreira

Boxing, stacking, loading, cleaning, organizing, disorganizing, reconstructing, deconstructing, reinventing, persisting, following, building, realigning, desiring, mowing, pruning, planting seeds, fertilizing, watering…

Since the completion of the Programa CCBB Educativo – Arte & Educação, in January 2022, our proposal has been to resist this turbulent year, creating new working dynamics for the JA.CA team and bringing collective partners and friends together. Joining forces and taking a deep breath, we have shared resources and energy to start practices focusing on our original home territories: the Jardim Canadá neighborhood, in Nova Lima, and the city of Belo Horizonte. Among these activities, we can recognize practices that increasingly bring the fields of art and education closer together.

Back in 2010, the year JA.CA was founded, we began a collection of books, catalogs, and other printed publications. The collection functioned to support the research by artists in residence, consisting mainly of books on visual arts, architecture, urbanism, and design. This library has grown over the years, with donations and new acquisitions, including titles on subjects aligned with the transformations experienced by JA.CA in recent times, such as education.

At some moments in our trajectory, we experimented with moving this collection to some locations in Belo Horizonte, passing through the

School of Architecture of the Federal University of Minas Gerais and the former Centro de Arte Contemporânea e Fotografia (Center of Contemporary Art and Photography), today known as CâmaraSete, located in Praça Sete, in the hypercenter of Belo Horizonte. In 2015, with the construction of our current headquarters, the library returned to Jardim Canadá, but we suspected that transferring this collection to a more central location that was more accessible to other artists, students, and researchers would be a relevant undertaking of public interest.

In June 2022, we initiated the publishing platform *Piseagrama* (Steponthegrass), in Belo Horizonte, a project that allowed us to bring the JA.CA library to a room on the ninth floor of the Vera Cruz Building, located on Rua dos Goitacazes, in the center of Belo Horizonte, in the hope of activating new uses and reflections. In this movement, the collection of books and publications accumulated over 13 years gave rise to the un-library: an experiment that aims to problematize means of cataloging and producing knowledge.

Considering the colonial matrices of what is historically understood as knowledge, the initiative proposes a debate about bibliographies and canons of art, architecture, and design from other perspectives and cosmologies, while, at the same time, thinking of strategies for expanding access and diversifying library audiences.

The project also contemplates acquiring new titles, holding meetings with guests, and organizing reading groups, in addition to a publication that, in the end, will bring the entire process together. We also invited three researchers-residents – Brenda Laura, Marcus Deusdedit, and Matheus Viana – to become involved, for 12 months, with the JA.CA bibliographic collection.

With the desire to bring more movement to our current spaces (the headquarters, in the Jardim Canadá neighborhood and the Arrudas: Pesquisa e Território space, in the center of Belo Horizonte), we have also joined the Micrópolis collective, made up of artists-architects who have for many years been dialoguing and collaborating with activities promoted by JA.CA.

This time, the proposal was to promote some knowledge sharing experiences at the JA.CA headquarters, in Nova Lima, seeking to attract different audiences through workshops related to various forms of practice and knowledge, which simultaneously go beyond and cross the field of art. *Cola* (Glue) is a set of four workshops constructed by many hands.

In the *Jogo de memória sonoro* (Sound memory game) workshop, artists Sara Lana and Felix Blume created, together with the group of children who signed up, a memory game composed of sounds recorded in the JA.CA space as well as in the streets of Jardim Canadá. During the four days of the workshop, several exercises were carried out in listening and perceiving soundscapes, in addition to recording sounds and putting together the game, involving electronic techniques.

In *Canoeiro se presenteia com remos* (Canoer gives himself oars), the artist Davi de Jesus do Nascimento joined his father, Davi Nascimento, to share teachings around boat building, accumulated over five decades of practice. And the JA.CA lawn was temporarily converted into a setting for the production and assembly of a boat in the fashion of those that navigated the Jequitinhonha River.

In *Sistemas de som* (Sound systems), musicians Édipo Santos and Lucas Emerick introduced the public to the elements involved in setting up a sound system, based on theoretical and practical interactions. Keeping both the electronic and acoustic dimensions in mind, the activity also addressed good practices for applying these systems and questions related to DJing. By the end of the workshop, two speakers, many DJs, and a dance floor were ready.

In *Estamparia coletiva* (Collective stamping), artists Maria Cau Levy and Gabriela Cherubin proposed practical stamping exercises to participants using textile materials that were not being used at JA.CA. The workshop involved narrative experimentation exercises through clippings and collages, resulting in a large flag installed on the facade of the building where Arrudas operates, in the center of Belo Horizonte.

During our 13 years of existence, at JA.CA, we have had the privilege of maintaining, without interruption, a physical and active space in the Jardim Canadá neighborhood, even during periods such as the Covid-19 pandemic, when it was not possible for public and collective use to take place. Like a jackfruit* tree, we remained firm in the midst of bad weather, waiting for the moment to produce new fruits.

—

** Translator's note: The Portuguese word for jackfruit is 'jaca'.*

—

From this perspective, we were inspired by plants as models of organization, valuing, for example, their ability to produce fruits and seeds that can be taken to different environments, carrying internal forces that only the future can make known.

And, so, the garden expands: we are now back to planting territorially in a new lot/land/plot. Based on a national selection process, we started the 2023 Residency Cycle, which invites artists to inhabit the JA.CA headquarters for two months, involving open processes and community actions together with local life, in dialogue with collective memories and desired futures.

Along with this cycle, we also established a partnership with Casa do Povo, in São Paulo, for the Residency of Collectives, seeking to act in a collaborative and expanded manner, with connections between JA.CA in Jardim Canadá, Arrudas in the center Belo Horizonte, and an important cultural and educational space in the city of São Paulo.

Returning to the red earth, the reclaiming, the thirteen years of JA.CA, to the celebration that is and the one that is to come, to the visible smiles and the hugs that are possible once more.

We are trees, fruits, seeds, and gardens.

And may we, in the future, become forests.

And once again…

11 AUTHORS

JA.CA

Artur Souza
Architect and Urban Planner, creator of audiovisual works and experiments, he has collaborated with JA.CA – Center of Art and Technology since 2014. At JA.CA, he has been responsible for diverse educational projects and has developed urban pedagogy and memory construction workshops since 2016. Between 2018 and 2022, he

was responsible for the videographic production of the Programa CCBB Educativo – Arte e Educação (Bank of Brazil Cultural Center Educational Program – Art and Education). He lives and works from Belo Horizonte, where he collaborates with several artists and collectives, including Polvo Studio.

Daniel Toledo
Artist, researcher, critic, curator, editor, and playwright. He holds a master's degree in Sociology of Culture from the Federal University of Minas Gerais, and he was a reporter, critic, and contributor to the Magazine section of the newspaper o Tempo (Belo Horizonte), between 2010 and 2015. For over 10 years he has been developing work in the scenic arts, performance, and visual arts. Author of plays, he has experience as a theater critic at international festivals and as a curator, since 2010, he has been a member of the Piolho Nababo collective and is a collaborator of JA.CA – Center of Art and Technology, organizing publications and acting as editorial coordinator of the Programa CCBB Educativo – Arte & Educação.

Francisca Caporali
Artist, educator, curator, and cultural manager. Founder and artistic coordinator of JA.CA. Between 2018 and 2022, she assumed the roles of general and artistic co-coordinator of the Programa CCBB Educativo – Arte & Educação. She was a consultant with the Secretary of Culture of the State of Ceará, between 2021 and 2022, in the implementation and coordination of the opening exhibitions of Pinacoteca do Ceará. She was co-curator and general coordinator of the 7th Bolsa Pampulha. She was a professor at the Guignard School of the State University of Minas Gerais (UEMG) between 2012 and 2017 and the UEMG School of Design in 2017 and 2018.

Joana Meniconi
Sociocultural entrepreneur, educator, and consultant in Creative Economy and Impact Business, with more than 15 years of experience in leadership positions and as a university professor. Her professional career is founded on the belief that creativity, cultural diversity, and knowledge are the basis for transforming lives and communities, specializing in creative leadership, design of methodologies, and the development of projects focused on education, cultural management, and fostering small creative businesses.

Márcio Gabrich
Architect and Urban Planner graduated from the Federal University of Minas Gerais. Specialist in Furniture Design from the State University of Minas Gerais. Since 2014, he has been part of the team, and since 2016 he has been an associate of JA.CA, where he collectively carries out exhibition projects, supports artists in residence with their research, and develops the collective's experimental projects in art, architecture, design, and education.

Mateus Mesquita
He holds a master's degree in Education from the Faculty of Education of the Federal University of Minas Gerais and a bachelor's in Psychology from the Pontifical Catholic University of Minas Gerais, and is a qualified carpenter from the National Service for Industrial Training (Senai) of Minas Gerais. Associate and collaborator of JA.CA since 2011, in the conception and realization of projects that combine art, architecture, education, and technology.

Rafael RG
Graduated in visual arts from in visual arts from Belas Artes in São Paulo (PROUNI scholarship holder, 2010). He has participated in exhibitions and festivals in cities around Brazil and other countries. Among other awards, he has received the 1st Prêmio Foco ArtRio, Prêmio Honra ao Mérito Arte e Patrimônio from IPHAN (Brazilian National Historical and Artistic Heritage Institute), the São Paulo Cultural Center Acquisition Award, Iberê Camargo grant for residency at Künstlerhaus Bremen, in Germany, and Pampulha grant for residency at Pampulha Art Museum, in Minas Gerais. His recent residencies include Gasworks, London (2018), Black Rock Senegal, Dakar (2019), and Triangle France – Astérides, Marseille (2020).

Samantha Moreira
Artist, educator, curator, and cultural manager. Founder of Ateliê Aberto and CHÃO SLZ and member/institutional coordinator of JA.CA. From 2018 to early 2022, she was general and artistic co-coordinator of the Programa CCBB Educativo – Arte e Educação. She was a consultant with the Secretary of Culture of the State of Ceará, between 2021 and 2022, in the implementation and coordination of the opening exhibitions of Pinacoteca do Ceará. One of the creators and curators of PREAMAR, Maranhão-based network actions; co-curator and organizer of the 15th and 16th Verbo Mostra de Performance Arte São Paulo and São Luiz; co-curator of the 7th Bolsa Pampulha. From 2005 to 2011, she was responsible for managing projects focused on Urban Mobility, as the Institutional Director at the Municipal Company of Campinas.

Invited contributors

Aline Motta
Born in Niterói, Rio de Janeiro, in 1974, and living in São Paulo. She combines different artistic techniques and practices in her work, such as photography, video, installation, performance, and collage. Critically, her works reconfigure memories, especially Afro-Atlantic ones, and construct new narratives that invoke a non-linear idea of time. She has been awarded by Rumos Itaú, the Bolsa ZUM Scholarship, and the 7th Marcantonio Vilaça Award. She has participated in important exhibitions such as Histórias Feministas, artistas depois de 2000" ("Feminist Stories, artists after the year 2000") and "Histórias Afro-Atlânticas" ("Afto-Atlantic Stories"). She has exhibited at Museu de Arte do Rio (MAR) and shown her video works at the New Museum. In 2022, she released her first book A água é uma máquina do tempo (Water is a Time Machine).

Ana Cláudia Bambirra
She holds a master's degree in Education from the Faculty of Education of the Federal University of Minas Gerais (UFMG) and a bachelor's in Psychology from the Pontifical Catholic University (PUC) of Minas Gerais. She works as a psychologist in the "Psychology and Integrated Therapies" office. She was a tutor in distance education courses offered by the Faculty of Education at UFMG. For 10 years, she coordinated the psychosocial care center at Espaço Criança Esperança (Child Hope Space), an extension project of PUC Minas Gerais. She has experience with face-to-face refresher courses for elementary and secondary school teachers. She works in the interface between Psychology, Social Assistance, and Education.

Beto Shwafaty
Artist, researcher, and curator. He holds a master's degree in Visual Arts and Curatorial Studies from the Nuova Accademia di Belle Arti (NABA), and he accompanied Simon Starling's group at Staedelschule. Shwafaty has been involved in collective, curatorial, and spatial practices since the early 2000s, and, as a result, his own practice connects with contemporary spheres of critical design, spatial policy, the knowledge economy, and visual culture. Thus, Beto Shwafaty develops research-based practice, in which he seeks to formally and conceptually connect convergent political, social, and cultural issues to the field of art.

Dione Carlos
Playwright, screenwriter, actress, and curator. She has 25 plays staged in Brazil and internationally. She has 6 books published, in addition to texts and articles of her own published on sites and magazines specializing in dramaturgy and poetry. She teaches workshops in diverse cultural spaces throughout Brazil. She was an artistic advisor at the Núcleo de Dramaturgia da Escola Livre (Dramaturgy Center of the Free School), and she was invited by Itaú Cultural to teach the Black Dramaturgy course, A Palavra Viva (The Living Word). She curates events such as the Festival Ibero-americano Mirada, Dramaturgias II, Fentepira, among others. She was selected as a screenwriter for the Laboratório de Narrativas Negras (Black Narratives Laboratory) by FLUP (Literary Festival of the Peripheries)/ Globo, in 2020. She has worked on channels such as Disney Plus, GNT, and SescTV. She is currently a contracted screenwriter at the Globo Network, and she received the Shell Award in 2023.

Gil Amâncio
Choreographer and soundtrack composer, he began his artistic career in 1976 as an actor and musician, then studied dance and began working as a physical trainer for theater shows and composing soundtracks for dance and theater shows. His passion for dance and music led him, in 1997, to create, together with Rui Moreira and Guda, Cia SeráQue? Today he is part of Coletivo Black Horizonte, where he develops contemporary Black dance projects, and coordinator of NEGA (Núcleo Experimental de Arte Negra e Tecnologia, Black Art and Technology Experimental Group), where he investigates the relationship between corpography and musicality in contemporary Black dance and the use of digital audiovisual technologies in choreographic composition processes.

Gleyce Kelly Heitor
Educator and researcher. She holds a bachelor's degree in History, a master's in Museology and Heritage from the Federal University of the State of Rio de Janeiro-Museum of Astronomy and Related Sciences (UNIRIO-MAST) joint program, and a PhD in History with a sandwich period at the Centre Maurice Halbwachs. She is currently Director of Education and Research at Oficina Brennand. She was director of the Center for Culture and Participation at the Tomie Ohtake Institute, manager of Education and Participation at MAM Rio (Rio de Janeiro Museum of Modern Art), pedagogical coordinator at Elã (Escola Livre de Artes, Free School of Arts), EAV at Parque Lage, Programa CCBB Educativo (Bank of Brazil Cultural Center Educational Program) and Escola do Olhar (School of the Gaze) at the Museu de Arte do Rio (Rio Art Museum, MAR).

She has published the books O pensamento museológico de Gilberto Freyre (The Museological Thought of Gilberto Freyre), Crítica de arte em Pernambuco (Art Criticism in Pernambuco), and Gilberto Freyre: Coleção Pensamento Crítico (Gilberto Freyre: Critical Thinking Collection). She researches the relationships between contemporary art and education; the interfaces between museology and Brazilian social thought; the right to memory and the articulations between social struggles and musealization processes.

Lua Cavalcante
Artist, educator, and cripple. She is a technician in photography and educator who ventures down the paths of Griot pedagogy. Her artistic language is the production of experiments in self-portraits, developing investigations into the particularities of her body, read from the viewpoint of disability. She positions herself as an artistic, political, and pedagogical being, proposing reflections about which real and enchanted places she inhabits and works in.

Mabe Bethônico
Brazilian plastic artist, researcher, and professor. She has resided in Geneva, Switzerland since 2017. She was a professor at the School of Fine Arts at the Federal University of Minas Gerais between 2001 and 2017, a researcher at the Ecole Superieure d'Art Annecy Alpes (ESAAA), and she currently teaches at HEAD–Geneva. She is interested in topics such as geography, geology, history, and ethnography, based on archives and collections, exploring the limits of documentation and fiction. Her work has been exhibited internationally, for example, at the Venice Architecture Biennale in 2021, at the 27th and 28th São Paulo Biennial, at the MAM (Museum of Modern Art) and MIS (Museum of Image and Sound) in São Paulo, Museu de Arte da Pampulha (Belo Horizonte), Center Pompidou (Paris), Center de la Photographie (Geneva), Museo de Antioquia (Medellín), Kunstverein München (Munich), HMKV (Dortmund), Kunsthal Aarhus, Nottingham Contemporary, among others.

Ricardo Aleixo
Ricardo Aleixo is a poet, performer, musician, and visual artist, as well as a native of Belo Horizonte, where he was born in 1960. His most recent books include Extraquadro (Impressões de Minas/Lira, 2021) and Pesado demais para a ventania (Todavia, 2018). In 2021, he received an honorary doctoral degree from the Federal University of Minas Gerais.

Yana Tamayo
Artist, educator, and curator. She holds a doctorate and a master's degree in Art in the research area of Contemporary Poetics, with specialization from the Complutense University of Madrid. Since 2000, she has been working on different fronts in the field of art. Since 2010, her practice as an artist has been associated with educational and curatorial practices thinking about different instances of dialogue with audiences. She was a founding partner of Nave, an autonomous art space. She coordinated the Programa CCBB Educativo – Arte e Educação at the Bank of Brazil Cultural Center in Brasília. She coordinated the educational actions of the BsB Plano das Artes project. She curated the collective exhibition Rumor. She was part of the selection jury and part of the curatorial team of SACO 09 Contemporary Art Festival in Antofagasta, Chile.

PARA INGLÊS LER

13

CRÉDITOS E AGRADECIMENTOS

FICHA TÉCNICA

Equipe JACA 2016 e 2017
Coordenação Artística – Francisca Caporali*;*
Coordenação Executiva – Joana Meniconi*;*
Coordenação Técnica – Mateus Mesquita;
Limpeza e Manutenção – Ivete Mol*;*
Arquiteto e Produtor – Márcio Gabrich*;*
Assistente de Produção – Artur Souza.

Equipe JACA 2018 a 2022
Coordenação Artística – Francisca Caporali*;*
Coordenação Institucional – Samantha Moreira;
Coordenação Técnica – Mateus Mesquita;
Limpeza e Manutenção – Ivete Mol*;*
Administrativo e Financeiro – Gustavo Carvalho*;*
Arquiteto e Produtor – Márcio Gabrich*;*
Produção e Documentação – Artur Souza*;*

Catálogo
Organização – Daniel Toledo, Francisca Caporali,
Mateus Mesquita, e Samantha Moreira;
Coordenação Editorial – Daniel Toledo;
Projeto Gráfico – Gabriel Figueiredo;
Pesquisa Documental – Artur Souza e Márcio Gabrich;
Revisão de Textos (português) – Rachel Murta (Trema Textos)
Tradução (geral) – Robert Bradley Smith;
Tradução (seção Bolsa Pampulha) – Ben Kohn.
Impresso em 2023, na Formato (BH), em papel Pólen Bold, usando as tipografias Compagnon, Sono Monospace, e Source Serif 4.

Programa CCBB Educativo – Arte & Educação
O JA.CA esteve à frente da realização do Programa CCBB Educativo – Arte & Educação entre 2018 e o início de 2022.
Idealização do Projeto – Bitu Cassundé, Francisca Caporali, Gleyce Kelly Heitor, Ricardo Kelsch e Samantha Moreira
Coordenação Geral/Artística – Francisca Caporali e Samantha Moreira
Coordenação de Programação – Mateus Mesquita (2020/21);
Coordenação Pedagógica, Acesso e Participação – Gleyce Kelly Heitor (2018), Valquíria Prates (2019/21);
Assessora de Acessibilidade – Polyana Lourenço (2018);
Coordenação de Comunicação – Sarah Matos;
Estagiária de Comunicação – Júlia Duarte;
Coordenação Mídias Sociais – Guilherme Augusto;
Raíssa Leoa (2018), Júlia Vasconcelos (2018);
Coordenação de Design – Gabriel Figueiredo;

Design – Caio Rodrigues, Leo Passos e Marcio Gabrich;
Assistente de Design – Artur Souza;
Coordenação Editorial – Daniel Toledo;
Coordenação Executiva – Alexandra Duarte (2020/21),
Júlia Mesquita(2019/20) e Tatiana Richard (2018);
Consultoria para gestão de recursos incentivados – Águas Férreas;
Produção – Alexandra Duarte e Mariana Takamatsu;
Assistente de Produção – Camila Santos, Isabel Falabella;
Assistente Financeiro – Gustavo Carvalho e Francescole Oliveira;
Assistente de Departamento Pessoal – Eduardo Pereira (2019/21),
Glauciene Carvalho (2018) e Paula Nunes (2019);
Estágio Administrativo – João Delgado e Laura Januzzi;
Assessoria Jurídica – Oliveira Lima S.I. Advocacia;
Coordenação Local – Marcio Harum (SP), Mateus Mesquita (BH),
Pablo Lafuente (RJ) e Yana Tamayo (DF);
Coordenação Pedagógica – Amanda Cuesta (SP - 2018),
Amanda Freitas (SP 2018), Cauê Donato (SP 2019-21),
Fabíola Rodrigues (BH- 2018), João Paulo Andrade (BH - 2021),
Maria Clara Boing (RJ - 2018/20), Milton Lira (BH - 2021),
Pompea Tavares (BH 2018/20 e RJ 2021), Tatiana Duarte (DF - 2019/21),
Valéria Chagas (SP - 2021) e Viviane Pinto (DF - 2018);
Produção Local – Camila Pires (DF), Cauê Donato (SP),
Fernando Derzié Luz (DF), Jurandy Valença (SP), Kika Bruno (BH),
Ligia Giudici (SP), Marianne Giuliano (BH) e Ualace Miliorini (BH e RJ);
Auxiliar administrativo – Camila Santos (BH), Jéssica Lopes Tavares (SP),
Pablo Amorim da Silva (RJ) e Welma Cardoso Soares (DF);
Educadores CCBB BH – Dyego Machado, Jéssica Cruz, João Paulo Andrade,
Lucas Menezes, Milton Lira e Pedro Ton;
Estagiários CCBB BH – Agnes Antunes, Ana Amélia Gonçalves, Ana Freitas,
Camila Santos Cardoso, Hélio Alves, Isabel Falabella, Isabella Machado
Alberti, Izabella Amorim, Izabella Coelho, Kalinka Campos, Kawany
Tamoyos, Kerson Lúcio, Lais Flor de Oliveira, Lorena França de Araújo,
Lucas de Jesus, Maicon Corleone, Marina Brasil, Marina Evaristo,
Natasha Baur, Nina Lavezzo, Mohamed Azambuja, Tamires da Mata,
Thiago Barbosa, Thomás Lóes, Wendel Francis e Zaika dos Santos;
Educadores CCBB DF – Dariana Resende , Daniella Leite, Débora Passos,
Julya Primo , Geovana Freitas, Katalina Leão, Luana Cavalcante, Lucas
Sertifa , Maurício Borges e Tiago Cruz;
Estagiários CCBB DF – Amanda Ehrhardt , Ana Júlia Pontual, Ana Luisa
Cruz Nunes, Bruna Martins, Cristiane Farias, David Almeida, Douglas
Ferreira, Emanuelle Santos Feitosa, Giovanna Palatucci, Isadora Godoy,
José, Fernandes Junior, Jennyfer Araújo , Karoline Carvalho, Keila
Salvador, Letícia Magalhães, Lorenna Lima, Luísa Severo, Marcela
Rossiter, Marcela Villa Real, Mari Lotti, Maria Carolina Ribeiro, Maria
Eduarda Krasny, Maria Karoline de Souza, Marina Maia, Maycon
Calasancio, Milca Orrico, Paulo, Vinicius Lima Batista, Pedro Seixlack,

Raiany dos Anjos, Tassiana Vaz, Tiago Cruz e Victor Zaiden;
Educadores CCBB RJ – Ana Amélia Rossiter, Cintia Ricardo, Daniel Bruno, Geancarlos Barbosa, Janine Magalhães, Jonathan Fonseca, Lais Moraes, Phelipe Rezende, Rafael Bqueer e Thainá Nunes;
Estagiários CCBB RJ – Agrippina Candido, Alice Nin, Ana Valvassori, Anderson Matos, Angélica Yonghui Wenjun, Arthur Castro, Arthur Queiroz, Clara Lobato Buganeme Pereira, Davi Vasconcelos, Érika Lemos Pereira, Giselle Magioli, Gustavo Barreto, Jonathan Araújo, Jonathan Fonseca, Juliana Costa, Lia Soares, Luciana Teixeira, Mariana Morais, Michelly Santiago, Monique Chagas, Nelson Almeida, Pablo Amorim, Pedro Siqueira, Sheila Azevedo, Tayná Leoncio, Thainá Nunes, Tiago Bastione, Ualace Miliorini e William Araujo;
Educadores CCBB SP – Ana Luísa Nunes, Andrea Lalli, Cauê Donato, Gabrielle Martins, Giovanni Fernandes, Isabelle Santos da Silva, Juba Duarte, Pedro Ricardo, Rodrigo Ferreira, Sillas Henrique e Valéria Chagas;
Estagiários CCBB SP – Ana Luísa Nunes, Bárbara de Matos, Beatriz Antunes Fonseca, Cristiane Farias Pereira, Daphny Gineta Paloma Lima, Débora Elise, Fauston Della Flora Zandoná, Flávia Sant'Anna, Gabriel Alexandre dos Santos, Gabriel Cardoso, Gabriela Queiroz Freire, Gabrielle Martins, Isadora Vitti, Jeniffer Leocadio, Jennyfer Araújo, Lucas da Silva, Lucas Ferreira, Marcela Lima, Marcos Lou, Marina Verzutti, Maristely Souza, Matheus Alves Sampaio, Rannaiê Pankareré, Raquel Tanaka, Renan Figueiredo, Robson Romano, Rodrigo Ferreira, Stephanie Oliveira, Vanessa Santos, Victor César Costa, Vivian Belloto e Wesley Machado.

LISTA DE IMAGENS

As fotografias e demais imagens que integram as seções dedicadas a artistas residentes foram cedidas pelos próprios artistas ao JA.CA – Centro de Arte e Tecnologia, para uso nesta publicação.

As fotografias e demais imagens que integram a sessão Arte e Educação são de autoria da equipe do Programa CCBB Educativo – Arte & Educação e de profissionais contratados para a documentação das atividades do programa, com direitos autorais cedidos ao JA.CA – Centro de Arte e Tecnologia.

As fotografias e demais imagens que integram esta publicação são de autoria da equipe do JA.CA e de profissionais contratados para a documentação das atividades da organização, com direitos autorais cedidos ao JA.CA – Centro de Arte e Tecnologia, exceto as imagens relacionadas a seguir:

pg. 10: Foto muro impeachment – Beto Schwafaty
pg. 36: Material gráfico edenovo – Daniella Domingues
pgs. 53-55: Imagens projetadas durante a apresentação – Mabe Bethônico
pg. 86: Foto Palco Festival Amazônia – Bruna Brandão
pgs. 166-167: Fotos antigas da Pampulha – Arquivo Público Mineiro
pgs.190-192: Fotos Ateliê no Prédio – Luiza Ananias
pg. 252: Frame AAI – João Henrique Motta
pg. 252: Feed Instagram Fundo Colaborativo – Pedro Brucznitski
pg. 262: Foto Residência Híbrida – Iago Araújo
pgs. 275-283: Frames Doc. CCBB Educativo – Dudu Miranda e Ricardo Mehedff
pgs. 286-288: Fotos material CCBB Educativo – Estúdio Ventana
pg. 317: Fotos JA.CA – Dudu Miranda e Ricardo Mehedff

AGRADECIMENTOS

A todos os artistas e profissionais que participaram das nossas programações nestes seis anos.

A todos os educadores, estagiários, coordenadores e outros colaboradores que construíram o programa cotidianamente conosco. A todas as equipes do CCBB Belo Horizonte, CCBB Brasília, CCBB Rio de Janeiro e CCBB São Paulo. A todas as equipes parceiras que atuaram conosco nos CCBBs. A todas as equipes do Banco do Brasil, DIMAC/BB e BBDTVM. A todos os artistas, especialistas, pesquisadores, professores e outros profissionais que estiveram conosco nas programações e atividades do programa. Por fim, agradecemos a todos os públicos que partilharam conosco esta aventura.

Agradecemos a todos os nossos parceiros e amigos: Micrópolis, Piseagrama, Casa do Povo, Chão SLZ, Maumau, Pivô, Solar dos Abacaxis, Ana Claudia Bambirra, Ricardo Mehedff, Isaura Pena, Joana Caporali, Rafael RG, Lygia Peçanha, Joana Meniconi, Daniella Domingues, Shima, Tereza Bruzzi e família, Mariana Zani, Mariana Hauck, Consulado dos EUA em Belo Horizonte, Zero1, SantiagoX, Sandro Miccolli, Ricardo Kelsch, Rafael Lima Oliveira, Secretaria de Cultura de Belo Horizonte, FMC, equipe MAP, equipe MCK, Fabíola Moulin, Sara Moreno, Paula Sena, Fernanda Junqueira, Ravel Brasileiro, Augusto Fonseca, Beatriz Lemos, Júlia Rebouças, Mônica Hoff, Rosângela Rennó, Virgínia Medeiros, Roberto Freitas, Júlia Mesquita, Júlia Duarte, Sarah Matos, Flaviana Lasan, Ivete Mol, Gabriela Moulin, Larissa D'arc, Paula Lobato, Gil Amâncio, Dione Carlos, Aline Motta, Ricardo Aleixo, Arthur Moura Campos, aos participantes do LAB Cultural BDMG 2020 e 2021, Estandelau, Ana Helena Grimaldi, Ana Letícia Penedo, Luciano Lima, Maria Cruz Lopes, Marília Loureiro, Benjamin Serousse, Ana Druwe, Paula Signorelli, Bernardo Mosqueira, Catarina Ducan, Ana Clara Simões, Adriano Carneiro de Mendonça, Rafaela Cândido, Elétrica Puri, Arte Cênicas Produções, Wanderson, Mariana Takamatsu, MinhaBH, Roberto Andrés, Carolina Abreu, Guilherme Cunha, Iza Girardi, Moara Brasil, Nádia Borborema, Rao Godinho, Vânia Leal, Edgar Kanaykõ, Ísis Medeiros, Dalila Coelho, Jeanine Oliveira, Camila Santos, Instituto Periférico, Alex Schott, Rodrigo Mitre, Equipe ISLA, Dagmara Wyskiel, Christian Núñez, Carlos Rendón, Embaixada Brasileira em Santiago, Espaço Transformar, Ana Paula Fernandes, Andreza Ferreira Nóia, Márcia Aparecida Costa Ferreira, Renata Ricaldoni Lage Schichman e alunos do 5° ano, sala 19 de 2016, Vânia Cuenca, equipe CAC Jardim Canadá.

Aos nossos familiares, companheiras/os e aos filhos Gabriel, Janaína, Iara, Victor, Martin e Joaquim.

Catalogação na Publicação (CIP)

Caporali, Francisca (org.)

C246j JA.CA Centro de Arte e Tecnologia : Ano 13 : fruto, sementes, árvores, jardim. / Organização de Francisca Caporali, Mateus Mesquita, Samantha Moreira e Daniel Toledo ; tradução de Robert Bradley Smith e Ben Kohn. - Belo Horizonte : JA.CA, 2023.

480 p. : il.

ISBN 978-85-93555-04-6

1. Arte e Educação. 2. Mediação Cultural. 3. Pedagogia urbana. 4. Práticas artísticas no território. 5. Jardim Canadá - Nova Lima - Minas Gerais. I. Andrés, Francisca Caporali Pena. II. Mesquita, Mateus. III. Moreira, Samantha. IV. Toledo, Daniel. V. Smith, Robert Bradley. VI. Ben, Kohn.

CDD: 702

Bibliotecária: Pâmela Bastos Machado CRB6/3070

FSC
MISTO
Papel
FSC® C092828

WWW.JACA.CENTER

ISBN 978-85-93555-04-6

9 788593 555046