

Artista-professor-pesquisador: identidades híbridas em cena

Artist-teacher-researcher: hybrid identities in action

Leonardo Borges Lelé (PPGA-UFES)¹

Stela Maris Sanmartin (PPGA-UFES)²

Resumo: O artigo analisa a exposição CriAtivAção (UFES, 2024) a partir da perspectiva sistêmica da criatividade de Csikszentmihalyi (1998), que a compreende como fenômeno relacional entre pessoa, domínio e campo, apontando o processo curatorial como instância mediadora e legitimadora dos processos criativos desenvolvidos pelo Grupo de Extensão e Pesquisa em Criatividade, Educação e Arte (GEPCEAr) para a exposição. Por meio da análise dos trabalhos de Stela Maris Sanmartin e Sarah Rodrigues Damiani, evidencia-se como a identidade do artista-professor-pesquisador se constitui na intersecção entre processos de investigação teórica e prática na emergência da criação e observa-se que a exposição opera como dispositivo de reconhecimento institucional e de ativação de identidades híbridas, nas quais produzir, ensinar e pesquisar configuram dimensões indissociáveis.

Palavras-chave: criatividade; csikszentmihalyi; curadoria; artista-professor-pesquisador; Identidades híbridas.

Abstract: The article analyzes the exhibition CriAtivAção (UFES, 2024) from the systemic perspective of creativity proposed by Csikszentmihalyi (1998), which understands creativity as a relational phenomenon among person, domain, and field, highlighting the curatorial process as a mediating and legitimizing instance of the creative processes developed by the Research and Extension Group in Creativity, Education, and Art (GEPCEAr) for the exhibition. Through the analysis of works by Stela Maris Sanmartin and Sarah Rodrigues Damiani, it demonstrates how the identity of the artist-teacher-researcher is constituted at the intersection of theoretical and practical investigative processes in the emergence of creation, and observes that the exhibition operates as a device of institutional recognition and activation of hybrid identities, in which producing, teaching, and researching are inseparable dimensions.

Keywords: creativity; csikszentmihalyi; curatorship; artist-teacher-researcher; hybrid identities.

DOI: 10.47456/col.v16i27.52398



O conteúdo desta obra está licenciado sob uma licença [Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)

Recebido em: 19 de abril de 2026.

Publicado em: 26 de junho de 2026.

¹ Discente regular do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo. Lattes: <https://lattes.cnpq.br/3313599946059934>. ID ORCID: <https://orcid.org/0009-0002-8103-3228>.

² Pós-doutora em Psicologia do Desenvolvimento e Escolar (2022) pelo Programa de Pós-graduação em Processos de Desenvolvimento e Educação, PGPDE da Universidade de Brasília. Doutora em Educação pela USP com orientação da Prof Dr Rosa Iavelberg (2013). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3169230790004855>. ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7276-0584>.

Introdução

Em contextos institucionais, especialmente no âmbito universitário, a exposição não se limita à apresentação de obras, mas configura-se como um dispositivo de mediação, validação e produção de sentidos. Nesse cenário, a curadoria assume um papel central ao articular processos à criação, discursos teóricos e espaços de legitimação, operando como instância mediadora entre a produção, a instituição e o público. É a partir dessa perspectiva que se propõe a análise da exposição CriAtivAção, realizada na Galeria de Arte e Pesquisa (GAP) da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), em 2024 (Figura 1).

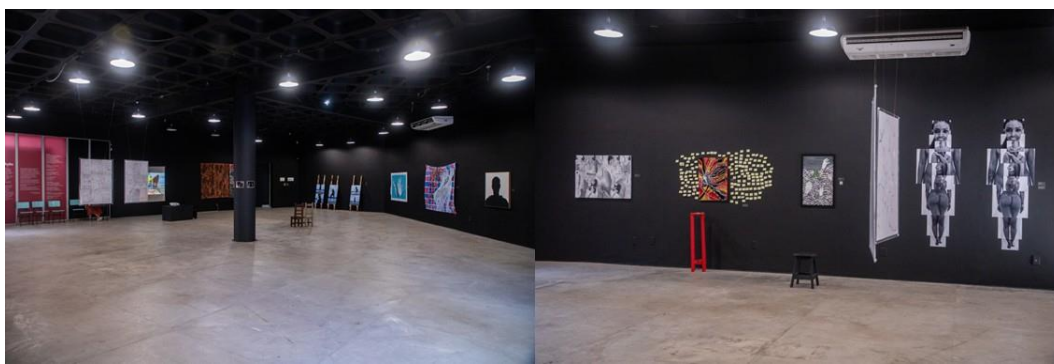


Figura 1. Fotografias de Paula Barbosa (2024). Justaposição do autor. Vista geral da exposição CriAtivAção. A imagem reúne duas fotografias em plano aberto da Galeria de Arte e Pesquisa (GAP) da Universidade Federal do Espírito Santo. Observa-se um espaço amplo, com piso de cimento e paredes escuras, onde diferentes obras estão distribuídas ao longo do ambiente, incluindo fotografias, pinturas, projeções e instalações.

Com abertura em 13 de novembro e encerramento no dia 30 do mesmo mês, e curadoria da Prof.^a Dr.^a Regina Lara (UPM - SP), a mostra integrou a programação do 4º Congresso Internacional de Criatividade e Inovação (4º CICI), realizado na cidade de Vitória. O mesmo evento, em edições anteriores, percorreu diferentes regiões do país, tendo passado pela Universidade Federal do Amazonas (2011), pela Pontifícia Universidade Católica de Campinas (2017) e, em 2022, ocorrido de forma híbrida, em razão das restrições sanitárias impostas pela pandemia da Covid-19, tendo suas atividades presenciais realizadas no campus do Centro Universitário Braz Cubas (Mogi das Cruzes).

Em terras capixabas, o congresso apresentou uma proposta diferenciada ao incorporar uma exposição de obras artísticas composta por produções emergidas de ativações criativas desenvolvidas em reuniões do Grupo de Extensão e Pesquisa em Criatividade, Educação e Arte (GEPCEAr). O grupo, formado em 2018 e com a coordenação da Prof.^a Dr.^a Stela Maris Sanmartin, está vinculado ao Programa de Pós-graduação em Artes da UFES (PPGA-UFES) e possui sede no Centro de Artes da instituição.

Entre as ações desenvolvidas pelo grupo, destacam-se o estudo das teorias da criatividade, a investigação de suas dimensões³ no ensino de arte e as relações entre tais aportes teóricos e suas aplicações em práticas de criação artística, concentrando seus esforços na investigação da criatividade na formação docente e na mediação educativa, tanto em espaços formais quanto não formais de educação, propondo uma ampliação do que se compreende sobre as influências sociais e culturais nos processos criativos e nos modos pelos quais a criatividade se desenvolve e se manifesta.

No texto curatorial, a professora Regina Lara aponta as contribuições de Mihaly Csikszentmihalyi (1998), ao compreender a criatividade como um fenômeno sistêmico e coletivo. Nessa perspectiva, o ato criativo se constitui a partir da articulação entre três instâncias fundamentais: a pessoa criadora, o domínio cultural ao qual a produção se vincula e o campo responsável por sua validação. Tal compreensão permite refletir sobre as identidades híbridas em cena na exposição, uma vez que os participantes do GEPCEAr se reconhecem simultaneamente como artistas-professores-pesquisadores, ocupando posições que transitam entre criação, reflexão teórica e mediação educativa.

À luz desse referencial, o presente artigo objetiva analisar o papel da curadoria no processo de mediação da criatividade coletiva, bem como discutir de que maneira as ativações criativas contribuíram para a constituição de um processo de criação que articula dimensões coletivas

³ Segundo a teoria dos 4 P's de Rhodes (1961) há quatro eixos ou dimensões para o estudo da criatividade: pessoa, processo, produto e ambiente.

e individuais, tensionando e ressignificando os limites entre prática artística, ensino e pesquisa.

Criatividade como sistema cultural

Para uma compreensão mais aprofundada da teoria do modelo sistêmico da criatividade, faz-se necessário conhecer o autor que formulou esse pensamento, bem como o contexto intelectual no qual sua proposta se insere. Neves-Pereira e Fleith (2019) destacam que Mihaly Csikszentmihalyi nasceu em 1934, na cidade de Fiume (hoje chamada Rijeka) e viveu parte de sua vida na Itália em razão da atuação diplomática de seu pai. Ainda na adolescência, o autor vivenciou a condição de refugiado de guerra, experiência marcante pelas perdas de familiares muito queridos, como seus dois irmãos mortos assassinados, de um avô e de uma tia próxima. Esse intenso contato com a violência exerceu forte impacto em sua trajetória pessoal e intelectual, levando-o a refletir criticamente sobre a condição humana e sobre os fatores que motivam os indivíduos a produzirem tanto a destruição quanto a criação.

Com 22 anos, Csikszentmihalyi muda-se para os Estados Unidos, onde inicia sua formação em Psicologia na Universidade de Chicago, concluindo o doutorado em 1965. Desde o início de sua trajetória acadêmica, a criatividade configura-se como um interesse central do autor, compreendida como um fenômeno legítimo de investigação psicológica, conforme apontam Neves-Pereira e Fleith:

A criatividade surge muito cedo no rol de interesses de Csikszentmihalyi. Ela aparece como um fenômeno legítimo e passível de investigação psicológica e que agrega outras questões relevantes para o autor, como a felicidade, a autorrealização e as emoções e sentimentos positivos sobre si mesmo e sobre a existência (Neves-Pereira; Fleith, 2019, p.87).

O modelo da criatividade como um sistema é apresentado por Csikszentmihalyi a partir da compreensão de que uma ideia ou ação só pode ser considerada criativa quando passa por processos de validação que vão além do olhar individual e se inscrevem no contexto social e

cultural. Para o autor, a criatividade não se constitui como um atributo exclusivamente interno ou subjetivo, mas como um fenômeno relacional, dependente de critérios compartilhados e de instâncias de reconhecimento. Essa perspectiva é explicitada quando ele afirma que:

Não há como saber se um pensamento é novo senão por referência a alguns critérios, e não há como decidir se ele é valioso até que passe pela avaliação social. Portanto, a criatividade não se produz dentro da cabeça das pessoas, mas na interação entre os pensamentos de uma pessoa e um contexto sociocultural. Trata-se de um fenômeno sistêmico, mais do que individual (Csikszentmihalyi, 1998, p. 41, tradução nossa).⁴

A proposta de Csikszentmihalyi desloca a noção de genialidade isolada e reforça a ideia de que o ato criativo se consolida no encontro entre produção individual e reconhecimento coletivo. Assim, compreender a criatividade como um fenômeno sistêmico permite ampliar a análise dos processos criativos, considerando não apenas o criador, mas também os contextos, mediações e relações que tornam possível o reconhecimento do novo como significativo.

Para Csikszentmihalyi (1998), mais relevante do que definir o que é criatividade, consiste em compreender onde ela se situa. Nessa perspectiva, o autor propõe um modelo sistêmico no qual a criatividade emerge da interação entre três partes interdependentes: o campo, o domínio e a pessoa. Segundo ele,

A primeira delas é o campo, que consiste em uma série de regras e procedimentos simbólicos. [...] os campos estão situados naquilo que habitualmente chamamos de cultura, ou seja, no conhecimento simbólico compartilhado por uma sociedade particular ou pela humanidade como um todo.

O segundo componente da criatividade é o domínio, que inclui todos os indivíduos que atuam como guardiões das portas que dão acesso ao campo. Sua função é decidir se uma ideia ou um produto novo devem ser incluídos no campo. [...]

⁴ No original: No hay manera de saber si un pensamiento es nuevo si no es por referencia a algunos criterios, y no hay forma de decidir si es valioso hasta que pasa la evaluación social. Por tanto, la creatividad no se produce dentro de la cabeza de las personas, sino en la interacción entre los pensamientos de una persona y un contexto sociocultural. Es un fenómeno sistémico, más que individual (Csikszentmihalyi, 1998, p. 41).

Finalmente, o terceiro componente do sistema criativo é a pessoa individual. A criatividade ocorre quando uma pessoa, utilizando os símbolos de um determinado domínio, como a música, a engenharia, os negócios ou a matemática, tem uma ideia nova ou uma nova combinação, e quando essa novidade é selecionada pelo domínio correspondente para ser incluída no campo apropriado (Csikszentmihalyi, 1998, p. 46, tradução nossa).⁵

Ao deslocar o foco da genialidade individual para a dinâmica que relaciona sujeito, domínio cultural e instâncias de validação, o autor evidencia que algo só passa a ser reconhecido como criativo quando é aceito e legitimado por um determinado campo. A criatividade, portanto, não se consolida apenas no ato de criação, mas na sua inserção e reconhecimento institucional.

Observando, nesse contexto, a dimensão curatorial da exposição e sua relação com o grupo de pesquisa, percebe-se que o papel da curadora assumiu caráter fundamental naquilo que o autor define como “domínio”. Sua atuação como mediadora dos processos criativos operou também como instância de validação, ao proporcionar para determinadas produções um espaço institucionalmente legitimado. No entanto, embora formalmente centrada em uma única pessoa, a curadoria na exposição CriAtivAção não se configurou como exercício isolado. Cada indivíduo, na atmosfera colaborativa, exerceu papel crítico-curatorial, compreendendo que ocorreram diálogos abertos para que os próprios integrantes do grupo participassem das decisões relativas à organização das obras e sua configuração estética, à delimitação dos espaços e à construção dos sentidos expositivos.

⁵ No original: La primera de ellas es el campo, que consiste en una serie de reglas y procedimientos simbólicos. [...] los campos están ubicados en lo que habitualmente llamamos cultura, o conocimiento simbólico compartido por una sociedad particular, o por la humanidad como un todo.

El segundo componente de la creatividad es el ámbito, que incluye a todos los individuos que actúan como guardianes de las puertas que dan acceso al campo. [...]

Finalmente, el tercer componente del sistema creativo es la persona individual. La creatividad tiene lugar cuando una persona, usando los símbolos de un dominio dado, como la música, la ingeniería, los negocios, las matemáticas, tiene una idea nueva o una nueva distribución, y cuando esta novedad es seleccionada por el ámbito correspondiente para ser incluida en el campo oportuno (Csikszentmihalyi, 1998, p. 46).

Dessa forma, a exposição pode ser compreendida como um dispositivo no qual a curadoria ultrapassa a função tradicional de seleção e ordenamento, assumindo um papel ativo de incentivo, reconhecimento e legitimação da criatividade coletiva. Ao compartilhar ideias e promover o diálogo entre os participantes, o gesto curatorial não apenas organiza a mostra, mas consolida simbolicamente o grupo como produtor de conhecimento e criação.

Curadoria e “domínio”

A atuação do curador esteve, historicamente, associada à conservação e ao cuidado dos acervos. Conforme observa Castillo,

Vinda do latim, *curare*, a palavra curador chega à nossa língua como curar, no sentido de cuidar ou conservar as obras de arte. Este seria, estritamente, seu papel profissional no âmbito museal, até meados dos anos 1950, quando então a produção artística passou a demandar mudanças recíprocas às suas transformações, tanto no campo museológico quanto no expográfico e, assim, deixando de ter o crítico como seu único e fiel representante na esfera pública. Aquela função do conservador é deslocada à de mediador ou propagador da experiência artística (Castillo, 2014, p. 29).

Nesse processo de transformação, intensificado ao longo da segunda metade do século XX, o curador deixa de atuar exclusivamente como responsável pela conservação e organização de acervos para assumir uma função de mediação entre obras, artistas, instituições e públicos. Sua atuação passa a integrar a construção e a circulação de sentidos sobre a arte, ampliando significativamente o alcance da prática curatorial. Dessa forma, a curadoria ultrapassa a esfera da seleção e disposição de trabalhos, envolvendo-se na elaboração de narrativas expositivas capazes de potencializar a experiência estética e promover diálogos entre diferentes produções artísticas, contextos culturais e formas de recepção.

A autora ainda ressalta que,

À curadoria, portanto, cabe assinar com mão firme, sem perder a leveza da elegância – adjetivos, bem entendido, que enfatizam uma boa ética curatorial: garantir a integridade poética da obra, alimentada a partir do

discurso que lhe é inerente e revitalizada mediante o discurso poético curatorial (Castillo, 2014, p. 33).

Embora o curador exerça influência sobre a maneira como os trabalhos são apresentados e percebidos, tal perspectiva evidencia que a atuação curatorial demanda um delicado equilíbrio entre intervenção e respeito à obra, ampliando suas possibilidades de leitura sem comprometer sua autonomia. Sob essa ótica, a curadoria assume também um caráter formativo, participando da produção de sentidos e favorecendo a aproximação entre a arte e públicos de distintos repertórios culturais.

É nesse contexto que Alves chama atenção para a dimensão educativa da prática curatorial ao afirmar que:

Discutir o ofício do curador implicaria pensar a sua função social e também o papel que exerce no campo da educação não formal. Espera-se que as mostras e os textos dos curadores ajudem na compreensão das transformações da arte para um público não completamente familiarizado com ela [...] (Alves, 2010, p. 50).

Na concepção sistêmica da criatividade proposta por Csikszentmihalyi (1998), o curador apresenta-se como parte do “domínio”, e compreende-se que a curadoria opera não apenas como instância organizadora e administrativa, mas como real mediação entre a produção simbólica e a recepção do público, contribuindo para a inserção e legitimação de determinadas obras no interior de um campo cultural específico.

Uma vez que as exposições e textos curatoriais colaboram para a compreensão das transformações da arte por parte de públicos não especializados, a ação curatorial configura-se também como prática formativa e pedagógica, produzindo atravessamentos entre a criação artística, o repertório cultural e a experiência do público. Essa dimensão é reforçada por Alves ao afirmar que:

Entre as tarefas do curador, sem que haja submissão aos poderes já dados, está também em propiciar que cada trabalho pulse inteiramente numa exposição. Se o trabalho puder latejar, como talvez latejasse para o artista quando o fez, o curador saberá que exerceu bem

seu papel, por mais sutil que seja esse momento [...] (Alves, 2010, p. 48).

A metáfora do “latejar” sugere que tal função não se sobrepõe a obra ou ao artista, mas cria condições para que elas se manifestem em sua potencialidade máxima, preservando a intensidade do gesto criativo. Por essa perspectiva, o exercício curatorial envolve o equilíbrio entre organizar, mediar e escutar todo o processo, evitando tanto a neutralidade quanto a ênfase desproporcional na própria figura do curador.

No interior do modelo sistêmico, o curador não apenas integra o campo que valida a produção criativa, mas também atua na formação de repertórios e sensibilidades, tensionando os limites entre criação, mediação e ensino. É nesse espaço de atravessamentos que emerge a figura híbrida do artista-professor-pesquisador, cuja prática transita entre produção, reflexão e ação formativa.

A exposição CriAtivAção: contexto e proposta curatorial

Partindo da criatividade na perspectiva sistêmica e compreendendo a curadoria como instância de mediação, ativação e validação no interior de um campo institucionalizado, torna-se necessário voltar o olhar para a materialidade dessas relações que se encontram na exposição CriAtivAção. Não se tratando apenas de um evento expositivo vinculado às atividades do 4º CICI, a mostra configurou-se como espaço de experimentação e reconhecimento das produções originadas por meio de ativações criativas⁶ do GEPCEAr.

Tais práticas configuraram-se como estratégias formativas voltadas à ampliação do repertório criativo, favorecendo a construção de percursos autorais e a interlocução entre os integrantes do grupo, proporcionando que a produção artística emergisse não apenas como resultado individual,

⁶ Os ativadores criativos, conforme propostos por David de Prado (2004), consistem em metodologias estruturadas que funcionam como dispositivos de estímulo à imaginação e ao pensamento divergente. Entre essas estratégias, destaca-se a técnica da “analogia inusual”, mencionada posteriormente neste texto.

mas como desdobramento de um processo pedagógico coletivo que articulou formação, pesquisa e criação.

Inserida na Galeria de Arte e Pesquisa da UFES, a exposição operou como um dispositivo no qual “sujeito”, “domínio” e “campo” se entrecruzaram. Inicialmente, a partir dos encontros de ativações coletivas e produções individuais de cada integrante do grupo, por meio da legitimação pela atuação curatorial e, finalmente, a apresentação da produção no espaço institucional da GAP/UFES

Ao ocupar legitimamente o espaço da Galeria de Arte e Pesquisa desta universidade, o GEPCEAr consolida seu caminhar compactuado, de interação e respeito às características individuais dos participantes que, baseados na confiança e no diálogo apontam caminhos e sugerem métodos uns aos outros, estabelecendo vínculos afetivos e de aproximação estética (Lara, 2024).

Pode-se assim compreender que, de fato, articulou-se uma relação fundamentada na compreensão da criatividade como fenômeno relacional e que se buscou não apenas apresentar trabalhos, mas evidenciar processos, percursos e atravessamentos formativos, proporcionando uma significação particular em cada um dos trabalhos apresentados.

Neste contexto, selecionam-se as contribuições das professoras Stela Maris Sanmartin e Sarah Rodrigues Damiani para uma análise mais aprofundada das dinâmicas presentes na exposição, tendo em vista que, ao articularem em suas práticas as dimensões de artistas, professoras e pesquisadoras, suas produções possibilitam um aprofundamento consistente na discussão acerca das identidades híbridas em cena, evidenciando como os processos criativos se constroem na interseção entre formação, prática pedagógica e investigação em arte e sobre arte⁷. O trabalho apresentado por Sanmartin, composto pelas obras Brotos e Flores (Figura 2), evidencia uma articulação consistente entre método,

⁷ Neste trabalho, utiliza-se a expressão “investigação em arte e sobre arte” para distinguir, respectivamente, as pesquisas que se desenvolvem a partir da própria prática artística e aquelas que tomam a arte como objeto de reflexão teórica, histórica, estética ou crítica, conforme as discussões propostas por Frayling (1993/1994) e aprofundadas por Borgdorff (apud Tavares, 2016).

processo e experiência biográfica. Quanto ao início da proposta, a autora relata:

[...] Eu iniciei o programa com um ativador criativo baseado na analogia inusual, proposto por David de Prado, aproximando dois elementos diferentes para buscar relações entre eles. Propus uma atividade prática em que cada participante trouxesse mentalmente a imagem de uma planta ou flor e a desenhasse intuitivamente. Depois, compartilhamos os desenhos e cada um explicou o porquê escolheu aquela planta (Sanmartin, entrevista concedida ao autor, 09 de fevereiro de 2026).



Figura 2. Trabalhos de Stela Maris Sanmartin. Fotografia de Paula Barbosa (2024). A imagem apresenta duas obras suspensas no espaço expositivo, fixadas por fios de náilon e protegidas por lâminas de acrílico transparente. À esquerda, a obra Flores (85,5 x 70 x 63cm) reúne desenhos delicados de diferentes flores, traçados em lápis de cor com linhas suaves e sobrepostas. À direita, a obra Brotos (85,5 x 70 x 63cm) apresenta pequenas plantas e caules, com formas mais espaçadas e linhas finas. Ambas as obras foram produzidas em técnica mista, com lápis de cor sobre papel vegetal e parafina, e a transparência do suporte e da moldura confere leveza, permitindo a passagem de luz.

O procedimento evidencia que a produção não emerge de um gesto espontâneo isolado, mas de uma metodologia estruturada, vinculada a estudos sobre criatividade. No caso da artista, a escolha da azaléa ocorreu inicialmente de forma intuitiva, apenas posteriormente, a partir da pesquisa realizada sobre a planta, revelou sua ligação simbólica com a

cidade de São Paulo, destino para o qual a artista estava em processo de retorno, e que acrescentou à obra uma dimensão significativa e autobiográfica. A essa camada somou-se o gesto de desenhar uma flor para cada ano de vida, totalizando 57 desenhos individuais, inicialmente pensados para exposição, e que estariam dispostos em uma linha horizontal em uma das paredes.

Em conversas com a curadora, delimitou-se uma nova forma de organização dos desenhos que transformaram a execução da obra. Como relata a artista:

A partir da conversa com a curadora comecei a pensar em três tempos da vida, formação inicial e universitária, atuação profissional e fase de amadurecimento, e, no processo, fui recortando, recombinao e reorganizando os desenhos. Trabalhei com colagem e sobreposição. Assim surgiram dois trabalhos, “Brotos”, relacionados à fase inicial, de formação e crescimento e “Flores”, momento profissional, deixando de realizar o devir do amadurecimento que seria representado pela planta (Sanmartin, entrevista concedida ao autor, 09 de fevereiro de 2026).

Esse deslocamento e recomposição formal evidenciam a atuação da curadoria como instância que tensiona, reorganiza e qualifica a produção em consonância com o espaço expositivo. A redução e reconfiguração do conjunto inicial não representam uma limitação, mas um processo de síntese e intensificação poética, no qual a obra se consolida na interlocução entre criação individual e mediação institucional.

No que se refere à materialidade adotada (Figura 3), papel vegetal, parafina e sobreposições, observa-se a construção de um efeito de transparência que, na forma como a obra foi exposta, permitia à luz atravessar suas camadas. Essa transparência não se limita a um recurso técnico, mas opera também como elemento simbólico. A sobreposição das pranchas, visíveis em seus diferentes níveis, sugere a coexistência de tempos, experiências e fases formativas que não se anulam, mas se acumulam e se atravessam.



Figura 3. Detalhe da obra Brotos. Registro da artista (2026). A imagem apresenta um recorte da região central da obra, permitindo observar, com maior riqueza de detalhes, desenhos de pequenos ramos e botões de flores. As formas são traçadas com linhas finas em lápis de cor em tons de lilás, verde e marrom, apresentando caules delicados e flores em processo de crescimento. O fundo translúcido, com marcas irregulares de parafina, cria uma textura esbranquiçada e difusa, sobre a qual os elementos vegetais parecem flutuar, reforçando a sensação de leveza.

Tal configuração dialoga com a própria trajetória de Sanmartin, marcada pelos percursos de formação inicial, formação universitária e atuação profissional, mas também com a identidade híbrida da artista-professora-pesquisadora. A luz que perpassa as camadas pode ser compreendida como metáfora das transversalidades que implicam criação, reflexão teórica e prática formativa. Nesse sentido, a obra não apenas representa um percurso biográfico, mas materializa visualmente uma condição profissional e existencial em que produzir, investigar e ensinar constituem dimensões interdependentes, que se iluminam mutuamente.

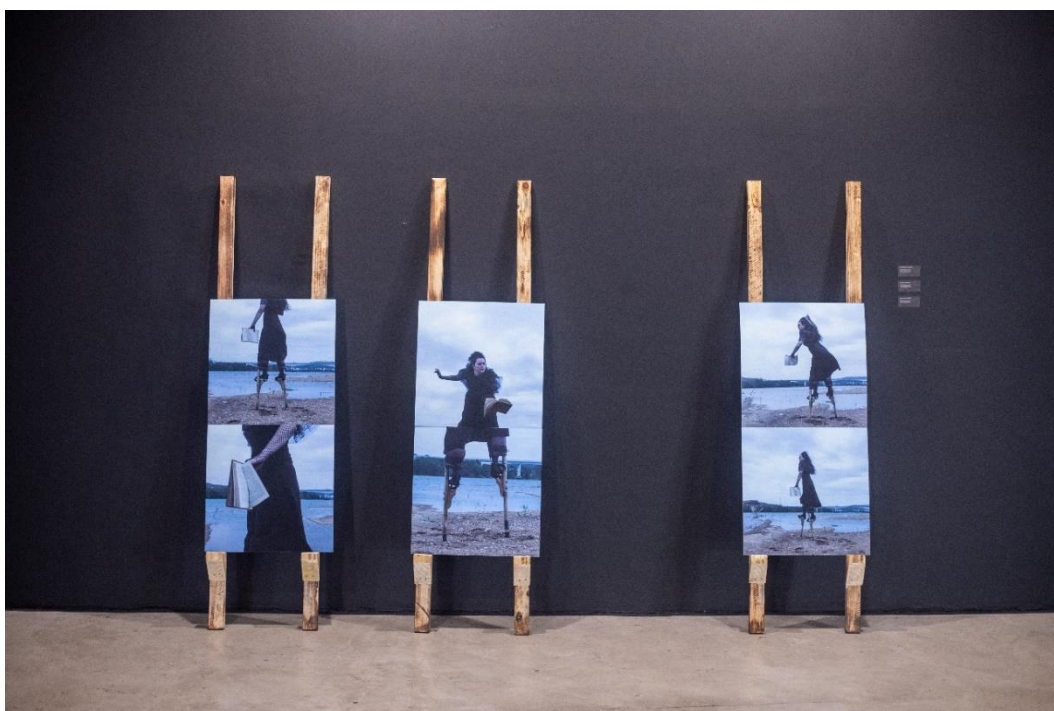


Figura 4. Fotoperformance Watu conta contos. Fotografia de Paula Barbosa (2024). A imagem apresenta três colagens fotográficas verticais (110 x 50 cm, cada), expostas sobre estruturas de madeira que remetem a pernas de pau, apoiadas no chão e encostadas à parede escura da galeria. Da esquerda para a direita, as obras intitulam-se QUEM conta seu conto, EU conto seu conto e, por fim, mais afastada à direita, MEU conto se conta!. Os três trabalhos mostram uma figura feminina vestida de preto, posicionada sobre a areia na margem de um rio, em paisagem aberta, utilizando pernas de pau e segurando um livro.



Figura 5. EU conto seu conto. Fotografia de Paula Barbosa (2024). A imagem destaca o segundo trabalho da fotoperformance, em formato vertical (110 cm x 50 cm), exposto sobre estrutura de madeira que remete a pernas de pau, apoiada no chão e encostada na parede escura da galeria. A fotografia é composta por dois enquadramentos, onde, na parte superior, observa-se uma figura feminina vestida de preto, com expressão concentrada enquanto segura um livro aberto com uma das mãos. Na parte inferior, vê-se o detalhe das pernas atadas às pernas de pau, apoiadas sobre uma faixa de terra. Ao fundo, distinguem-se camadas da paisagem: a margem arenosa, a água do rio, uma ponte ao longe que se aproxima da linha do horizonte e, acima, o céu nublado, compondo uma cena de tons frios e atmosfera contemplativa.

Se, no trabalho de Sanmartin, a transparência material tornava visível a sobreposição das diferentes etapas e fragmentos da vida, na produção da professora-artista Sarah Rodrigues Damiani (Figura 4), o corpo assume centralidade como campo de instigação poética e crítica. Registradas pelas lentes da fotógrafa Paula Barbosa, as ações performáticas equilibram materialidade e presença, capturando gestos, expressões e uma narrativa sensível por meio de um projeto de fotoperformance.

A escolha por analisar esse trabalho justifica-se não apenas por sua potência visual, mas pelo caráter contundente no qual a condição híbrida da artista-professora-pesquisadora mais uma vez pode ser observada. Na obra, a ação performática não se dissocia da investigação conceitual nem da dimensão pedagógica, configurando-se como prática que produz conhecimento ao mesmo tempo em que o problematiza (Figura 5).

No artigo intitulado *Sobre às margens do rio Watu: um processo de criação imaginária entre a fotógrafa e a pênalti* (2025), as artistas enfatizam a tentativa de materializar, por meio da imagem, a poética instaurada no instante da ação. Conforme afirmam:

O olhar da fotógrafa estava direcionado para a troca intercambiada com a pênalti que fazia a interferência naquele ambiente. Não interessava a réplica visual da paisagem devastada, mas a atmosfera criada pelo jogo de luz, cores, enquadramento e interações com a personagem (Sanmartin; Damiani; Silva, 2025, p.11).

A partir dessa perspectiva, compreende-se que o projeto ultrapassa a dimensão da performance enquanto acontecimento passageiro. A ênfase desloca-se da representação literal do espaço para a construção de uma atmosfera sensível, na qual corpo e território se atravessam. A fotografia, nesse contexto, não se configura como simples registro documental, mas como dispositivo poético que amplia e ressignifica o gesto performático por meio de uma reflexão sobre visibilidade, corpo, território e memória.

A dimensão coletiva do processo torna-se ainda mais evidente quando a própria artista explicita o modo como o grupo de pesquisa interferiu diretamente na configuração final da obra no espaço expositivo. Segundo Damiani,

O processo de criação da obra foi colaborativo, tanto do ponto de vista da fotógrafa, cujo enquadramento foi essencial para o resultado final, como também das trocas realizadas pelo grupo de pesquisa. A ideia de agregar a perna de pau na instalação da fotografia veio de uma conversa com o professor Lando que também participou dos mesmos ativadores criativos que as artistas em questão (Damiani, entrevista concedida ao autor, 10 de fevereiro de 2026).

O depoimento evidencia uma dimensão que ultrapassou os gestos exclusivos das artistas construindo, na interação entre diferentes agentes, uma real interlocução. A decisão de incorporar a perna de pau à instalação, revela como o trabalho se transforma a partir do diálogo, ampliando sua potência simbólica no espaço da galeria.

Tal dinâmica confirma a compreensão da criatividade como fenômeno sistêmico e relacional. A validação e a expansão da proposta não ocorrem isoladamente, mas emergem do intercâmbio entre sujeitos que partilham um mesmo domínio e atuam, simultaneamente, como criadores e legitimadores do campo.

Algumas considerações

As observações acerca da exposição CriAtivAção permitiram compreender a criatividade não como atributo isolado do indivíduo, mas como fenômeno relacional, que se constitui na interação entre sujeito, domínio cultural e instâncias de validação. À luz do modelo sistêmico de Csikszentmihalyi, evidenciou-se que a produção apresentada pelo GEPCEAr se consolida como ação criativa de pesquisa e criação artística na medida em que é inserida em um espaço institucional mediada por um olhar atento capaz de reconhecê-la e atribuir-lhe valor simbólico no campo das artes.

Nesse contexto, a curadoria mostrou-se mais do que organização expositiva, operando como dispositivo de ativação, tensionamento e reconhecimento das produções, ao mesmo tempo em que possibilitou uma dinâmica colaborativa no decorrer dos processos de criação. Ainda que formalmente centralizada em uma pessoa, sua atuação revelou-se permeável ao diálogo, permitindo que a ação curatorial configurasse também como prática pedagógica compartilhada no interior do grupo.

As ativações criativas desenvolvidas no GEPCEAr não atuaram apenas como estímulos à produção artística, mas como dispositivos formativos que favoreceram o diálogo, a experimentação e a construção coletiva de conhecimentos. Nesse sentido, a criatividade observada na exposição não pode ser compreendida dissociada das práticas educativas que estruturaram os encontros do grupo e possibilitaram o desenvolvimento das poéticas apresentadas.

As análises dos trabalhos de Stela Maris Sanmartin e Sarah Rodrigues Damiani evidenciaram como a identidade do artista-professor-pesquisador se materializa na intersecção entre criação, reflexão teórica e prática formativa. Em ambas as produções, o processo criativo não se dissocia da investigação teórico-prática nem da dimensão pedagógica, revelando uma condição híbrida que ultrapassa a forma fragmentada de se observar tais identidades tradicionalmente.

Desse modo, o hibridismo em cena não se refere apenas à soma de funções exercidas simultaneamente, mas a uma configuração profissional e existencial em que produzir, ensinar e pesquisar constituem dimensões indissociáveis. A exposição CriAtivAção, evidencia que são nesses espaços de atravessamentos que a criatividade se legitima e que o artista-professor-pesquisador encontra sua potência crítica e formativa.

Referências

ALVES, Cauê. A curadoria como historicidade viva. In: RAMOS, Alexandre Dias (org.). **Sobre o ofício do curador**. Porto Alegre: Zouk, 2010. p. 43-58.

CASTILLO, Sonia Salcedo del. **Arte de Expor**: curadoria como *expoesis*. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2014.

CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly. **Creatividad**: el fluir y la psicología del descubrimiento y la invención. Barcelona: Paidós, 1998.

DAMIANI, Sarah Rodrigues. Entrevista concedida a Leonardo Borges Lelé, 10 de fevereiro de 2026.

LARA, Regina. Texto curatorial da exposição CriAtivAção. Vitória: Galeria de Arte e Pesquisa da UFES, nov. 2024.

NEVES-PEREIRA, Mônica Souza; FLEITH, Denise de Sousa (Orgs.). **Teorias da Criatividade**. Brasília, DF: [s.n.], 2019.

PRADO DIEZ, David de. **Manual de activación creativa**: para una programación alternativa y motivadora. Santiago de Compostela: IACAT, 2004.

RHODES, Mel. An analysis of creativity. **The Phi Delta Kappan**, v. 42, n. 7, p. 305-310, 1961. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/20342603>. Acesso em: 09 fev. 2026.

SANMARTIN, Stela Maris. Entrevista concedida a Leonardo Borges Lelé, 09 de fevereiro de 2026.

SANMARTIN, Stela Maris; DAMIANI, Sarah Rodrigues; SILVA, Paula Barbosa da. Sobre às margens do rio Watu: um processo de criação imaginária entre a fotógrafa e a perna. **Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 3, n. 56, dez. 2025.

TAVARES, Monica. Inter-relações entre arte, pesquisa e ciência. In: PRADO, Gilberto; TAVARES, Monica; ARANTES, Priscila (org.). **Diálogos transdisciplinares**: arte e pesquisa. São Paulo: ECA/USP, 2016. p. 66-89.