

COMPTON  
PUN  
BLITZ



# Urbânia 6.2

## PÚBLICO COMO MÚTUO

04

EDITORIAL

Graziela Kunsch

14

MUTUALIDADE

Daniel Guimarães, co-editor

24

DJA GUATA PORÃ

Clarissa Diniz, Dauá Silva,  
Denilson Baniwa, Janaina Melo,  
Miguel Verá-Mirã, Niara do  
Sol, Pablo Lafuente, Rodrigo  
Ferreira e Sandra Benites

66

SEGUIMOS NOS AJUDANDO

Nilce de Pontes Pereira

72

MORADIA COMUM

Lanchonete<>Lanchonete

76

A CULTURA EM OBRAS. VILA  
ITORORÓ: A CONSTRUÇÃO  
PÚBLICA (DE UM LUGAR)

Benjamin Seroussi

100

UTILIDADE PÚBLICA PRA  
QUEM? + O CANTEIRO  
COMO PROJETO + CENTRO  
CULTURAL HABITADO  
Graziela Kunsch

134

DO FAZER JUNTO AO  
FAZER POR SI: O  
CONTATO NECESSÁRIO E  
INDISPENSÁVEL ENTRE  
A MÃE\* E O BEBÊ  
Carmen Orofino

156

NOTAS DO QUE APRENDI  
SENDO PROFESSOR  
DE CRIANÇAS  
Paulo Fochi

162

A LUA ME SEGUE PORQUE  
ELA GOSTA DE MIM  
Ateliê Carambola Escola  
de Educação Infantil e  
Ateliê Centro de Pesquisa e  
Documentação Pedagógica

188

ESPAÇO COMUM,  
ESPAÇO INDIVIDUAL  
Karol Sienkiewicz

199

SOFT PLAY  
Bianca Hisse e Shahrzad Malekian

220

TRINTA FIGURAS EM GESSO  
Ane Hjort Guttu, Stacey de  
Voe e Dag Erik Elgin

238

A COBRA E O GAMBÁ  
Pablo Lafuente

244

EXERCÍCIOS DE  
DESAPRENDER: VOCÊ TEVE  
UMA DIA PRODUTIVO?  
Binna Choi e Annette Krauss

264

PROTEJA SUA  
RECUSA: EXAUSTÃO E  
IMPRODUTIVIDADE  
Jota Mombaça

270

CRÉDITOS DAS IMAGENS

3ª capa

UM LÉXICO PÓS-  
CAPITALISTA PARA  
ARTISTAS IMIGRANTES  
Verdensrommet

## URBÂNIA 6.2

Para abrir este projeto editorial, trago uma história compartilhada por Jorge Menna Barreto, no processo de realização de *Restauro*, sua obra-restaurante na 32ª Bienal de São Paulo, em 2016. Como parte do projeto, ele e Marcelo Wasem se propuseram a construir uma paisagem sonora das agroflorestas, de onde vinham os alimentos que eram preparados e servidos no *Restauro*. Realizaram uma série de entrevistas com camponeses da agricultura familiar e orgânica, a maioria do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST), que podiam ser ouvidas em áreas específicas da obra, junto das mesas de comer. Mas, o que mais me marcou, foi Jorge contar como foi a experiência de escutar, com microfone e fone de ouvido profissionais, os sons de uma agrofloresta. E, depois, escutar o som único, no singular, de uma monocultura de cana de açúcar.

Em uma agrofloresta, cada ser - sementes, raízes, plantas, árvores, flores, frutos, água, terra, ventos, chuvas, sol, lua, seres humanos, abelhas e pássaros, entre outros - cumpre um papel na vida comum. Na monocultura - seja de cana de açúcar, de soja, ou de eucalipto, entre outras - toda diferença é eliminada. O som da monocultura de cana era, segundo Jorge, um som de morte.

\*\*\*

A revista *Urbânia 6* foi lançada em junho de 2021, em inglês, como meu projeto artístico na Bienal de Oslo, na Noruega. Originalmente o trabalho editorial se desenvolveria ao longo de três anos, incluindo residências e ações na cidade de Oslo, mais três partes impressas da revista, uma a cada ano - *Urbânia 6*, *Urbânia 6.2* e *Urbânia 6.3*. Mas, com a instauração da pandemia, em meio a desentendimentos locais já em curso em torno da Bienal, a exposição foi abruptamente encerrada e o meu projeto adaptado, para um único livro e um apêndice<sup>1</sup>, feitos à distância. Após um lançamento virtual, no qual compartilhei escolhas editoriais e do projeto gráfico, usando o PDF da publicação, consegui recursos da Bienal para imprimir a revista também em português, em São Paulo, de modo que ela possa ser útil aqui no meu contexto de origem.

1

O apêndice "*Public as public policy: Myntgata 2 Studios*" [Público como política pública: os ateliês de artistas em Myntgata 2] pode ser lido ao final da versão PDF da revista: <<https://naocaber.org/revista-urbania-6-en/>> e <[https://issuu.com/kul43/docs/urbania\\_6](https://issuu.com/kul43/docs/urbania_6)>.

Estou chamando esta versão em português de *Urbânia* 6.2, mas ela tem poucas diferenças em relação à versão anterior. Era meu desejo ter incluído uma reflexão sobre a mutualidade presente em uma agrofloresta (o que fiz de maneira apenas breve, aqui no editorial) e uma longa entrevista com Thelma Vilas Boas, iniciadora da Lanchonete↔Lanchonete, hoje ocupando um galpão na região da Pequena África, no Rio de Janeiro. Mas a nossa conversa está em andamento e ainda não sabemos que formas poderá assumir. Por ora, nos conectamos através da roda de cadeiras que fica no centro do galpão, anteriormente usadas no *Lugar de escuta*, proposição minha e de Daniel Guimarães perto dali, no MAR - Museu de Arte do Rio.

Também era meu desejo escutar as crianças que usam e fazem existir, cotidianamente, a Escola Por Vir, um dos principais projetos da Lanchonete↔Lanchonete. A Escola Por Vir esteve em pleno funcionamento durante a pandemia, quando a maioria das escolas estavam fechadas. Testemunhar uma escola “por vir” sendo, se fazendo no presente, foi para mim uma das coisas mais sensíveis e animadoras acontecendo na arte e educação no contexto atual. Aqui na revista aparece uma pequena amostra desse trabalho, uma introdução ao programa *Moradia comum*.

Mas é importante eu dizer que não ter dado conta de fazer tudo o que eu gostaria não é exatamente ruim. Após quase dois anos de pandemia e após três anos de destruição completa de políticas públicas, florestas, escolas e universidades; e de acentuado genocídio contra pobres, negros e indígenas, não dá para ser eficiente. Nunca fui muito eficiente, mas, agora, sou menos ainda. A cada errinho que vocês encontrarem ao longo da revista, comemorem. Eu mesma vi alguns, mas deixei passar. Ia padronizar rodapés, mas não quis mais. É um gesto de resistência, uma marca de vida.

### URBÂNIA 6

Esta é a primeira vez que a revista *Urbânia* é publicada em uma língua que não o português, minha língua materna. Ao longo do processo editorial, foi interessante notar que algumas palavras e expressões que estão na base deste projeto não possuem uma tradução precisa no inglês. Ou que a tradução até existe, mas perde sentidos ou ambiguidades presentes nos termos originais.

Apreendi, na prática, que tentar encontrar termos equivalentes é uma das maiores frustrações dos processos tradutórios, pois as línguas não são simétricas. Como não são simétricos os contextos de cada língua.

O sentido de cada palavra ou expressão é construído a partir de especificidades de seu contexto de origem. Se não existe em determinada língua uma palavra precisa para nomear uma prática, é porque essa prática talvez sequer exista no contexto dessa língua, ou talvez não exista da mesma maneira.

No lugar de encarar isso como um problema e tentar resolvê-lo, escolhi assumir o fracasso da tradução. E decidi usar este texto editorial para contextualizar alguns termos, ao mesmo tempo introduzindo os conteúdos da revista.

### DJA GUATA PORÃ

A expressão guarani *Dja Guata Porã* identifica o ato de “caminhar junto” e, ao mesmo tempo, “caminhar bem”. Como nos contam Sandra Benites e Pablo Lafuente, a construção da exposição *Dja Guata Porã - Rio de Janeiro indígena* pode ser entendida como “um caminhar que não tem sua trajetória definida desde o começo, que é construído em um diálogo entre saberes indígenas e não indígenas, e portanto com conflito, mas sem confronto. Um conflito que sempre existirá, por serem os indígenas e não indígenas corpos diferentes falando juntos, e se movimentando de acordo com suas demandas respectivas. E uma construção que será sempre feita sem definição prévia, porque o objeto vivo em movimento precisa aparecer em versões variadas”.

### MUTIRÃO

A palavra *mutirão* vem do Tupi *motyrõ*, que significa “trabalho comum”. Em um *mutirão*, pessoas cooperam e se ajudam mutuamente, ao realizar diferentes funções em torno de um objetivo comum, como a construção de uma casa. Algumas pessoas carregam

e preparam concreto, outras assentam tijolos e outras levam água para quem tem sede, entre outras ações, mais leves ou mais pesadas, todas essenciais para que a casa chegue a ser construída. O trabalho é alternado com momentos de refeição coletiva - cozinhar, servir e limpar são também tarefas do mutirão e não devem ser feitas exclusivamente por mulheres - e, uma vez pronta a casa, o mutirão é celebrado com festa.

O termo tupi deu origem a diversas outras grafias, quase todas hoje em desuso - *motirão, muquirão, mutirom, mutirum, mutrião, muxirã, muxirão, muxirom, pixurum, ponxirão, punxirão, putirão, putirom, putirum, puxirum*. No Quilombo Ribeirão Grande Terra Seca, de onde escreve Nilce de Pontes Pereira, usam, além de *mutirão, puxirão, picheca* e *reunida*.

#### CANTEIRO

A origem latina do termo *canteiro* remete à época das corporações de ofício, das catedrais góticas, da prevalência do trabalho em pedra. *Canthus* se referia ao ofício de um trabalhador, o pedreiro que fazia a *cantaria* - que polia, esculpia as pedras. Esse trabalhador era um artesão e prescindia do desenho. O desenho era parte do *canteiro*, na forma de esquemas. Não havia o desenho técnico, feito longe do *canteiro*, como passou a ocorrer no Renascimento. No inglês, *building site*, ou “lugar de (se fazer) prédios”, elimina esse elo com o trabalhador. Esse detalhe é importante, porque o arquiteto do desenho é aquele que projeta, desde o seu escritório, linhas curvas difíceis de serem executadas, ao passo que o arquiteto do *canteiro* é aquele que irá se preocupar, entre outras coisas, com técnicas de construção que tornem o trabalho mais fácil e mais seguro, em diálogo constante com trabalhadores da obra.

O coletivo ConstructLab, chamado para desenvolver todo o mobiliário do experimento de centro cultural instalado em pleno canteiro de obras da Vila Itororó, em São Paulo, assim define a sua prática: “Diferentemente do processo arquitetônico convencional, no qual o arquiteto desenha e o construtor constrói, no ConstructLab a concepção do projeto e a construção se unem. O arquiteto constrói também e continua desenhando, no canteiro. O canteiro não é mais o lugar de incertezas no qual o desenho arquitetônico enfrenta a realidade, mas o contexto no qual o projeto pode ser enriquecido, por meio de oportunidades inesperadas que acontecem no local”.

Como conto no meu longo texto presente na publicação,

ações e debates que ocorreram no canteiro de obras da Vila Itororó transformaram alguns aspectos do desenho que estava na base do projeto de restauro da área.

Alguém pode se perguntar porque escolhi trazer esse contexto com tanta ênfase, considerando que a revista nasce a partir da *Oslobiennalen*. Na impossibilidade de realizar uma residência em Oslo, tal como estava inicialmente previsto, o caminho mais honesto foi abordar a minha contribuição específica para a Bienal - a noção de “público como mútuo” - desde o meu próprio contexto e também de lugares onde fiz residências (como Utrecht e Varsóvia, presentes no texto sobre o processo de desaprender pelo qual passou/passa o time do hoje Casco Art Institute - Working for the Commons e no texto sobre o exercício *Espaço comum, espaço individual*, há décadas realizado por Grzegorz Kowalski junto a estudantes de arte), além de trazer colaboradores residentes na Noruega que pude conhecer à distância. Inicialmente eu iria publicar somente o texto inédito de Benjamin Seroussi sobre a Vila Itororó Canteiro Aberto, mas decidi incluir o meu texto de 2017 em respeito à história dos ex-moradores da Vila (toda ocasião de se falar sobre a Vila pode ser também uma ocasião de legitimar a narrativa dos ex-moradores, contra a narrativa oficial construída por pessoas do poder) e para adicionar uma camada de tempo à discussão. Em dado momento de seu texto, Benjamin fala, por exemplo, nos “acordos” feitos pelas pessoas que compartilhavam o espaço do canteiro/do experimento de centro cultural. Na época do meu texto, como alguém poderá notar, ainda não havia “acordos”, mas “regras”. A prática, com todas as suas contradições, tem mais beleza que a teoria.

#### CINEMA SEM FIO

A brincadeira infantil *Telefone sem fio* significa, literalmente, telefone sem fio (e vem de uma época em que os telefones ainda tinham fio). Esta brincadeira, que em inglês se chama *Grapevine*, é imaginada para grupos grandes, podendo misturar crianças e adultos. O grupo se senta em um círculo ou forma uma linha. Uma pessoa fica responsável por iniciar a brincadeira, cochichando uma frase no ouvido da pessoa ao seu lado, sem repeti-la. Esta pessoa fica então responsável por cochichar a mesma frase (ou o que entendeu dela, ou adicionando seu toque pessoal) para a próxima pessoa, e assim por diante, até que a última pessoa diga em voz alta a frase que recebeu. Raras vezes a mensagem chega na sua forma original,

sendo mais comum a frase final carregar uma série de desentendimentos ou invenções que surgem no caminho. Inspirado nesse jogo, o cineclube *Cinema sem fio*, concebido por Fábio Zuker como uma das ações do projeto Vila Itororó Canteiro Aberto, teve seu programa construído a cada sessão, com o envolvimento direto das pessoas presentes, tomando rumos surpreendentes e inesperados, que, ao mesmo tempo, construíam um fio coletivo, cheio de sentido. Um programa sem um fio pré-determinado por um curador, mas *com fio*. E aqui cabe incluir mais uma camada de sentido, que escaparia de uma tradução objetiva/eficiente: *confio*, em português, é o verbo to trust (*confiar*) dito na primeira pessoa (*eu confio* = I trust). *Fiar* é, ao mesmo tempo, costurar e ter fé, acreditar, confiar. *Co-fiar*: costurar junto, confiar mútuo.

#### FORMAÇÃO DE PÚBLICO

Ao receber o convite para assumir a posição de “coordenadora do Educativo” do canteiro aberto da Vila Itororó, a minha primeira proposta foi cortarmos as palavras “coordenadora” e “Educativo”, usando no lugar “responsável pela Formação de público”. “Responsável” como a pessoa que responde por aquela função, e “Formação” não como ensinamento do público, mas constituição do público local e, fundamentalmente, da própria noção de público. Famílias foram expulsas daquela área em nome de um entendimento de “público”. No meu entendimento de “público”, seria preciso acentuar a presença dessas mesmas pessoas nas decisões sobre aquele contexto.

#### AUTOFORMAÇÃO DE PÚBLICO

Formar público não deveria ser confundido com *atingir* público. A expressão “público alvo” pressupõe a existência de um público dado, ou de públicos dados, e a realização de atividades direcionadas a esses públicos. E se invertermos essa relação, praticando uma escuta verdadeira, de modo que seja o público propositor daquilo que deseja? Que o próprio público se defina como público, até mesmo na recusa de participar de determinado processo?

No processo de pesquisa para o meu trabalho na Bienal de Oslo, com Martin Berner Mathiesen, tomei conhecimento da rede de artistas imigrantes não-europeus Verdensrommet e fiquei interessada em trabalhar com eles, especialmente por terem criado uma página para “suporte mútuo” durante a pandemia. Contei ao

Verdensrommet sobre o projeto editorial “público como mútuo” e perguntei: como esta revista pode ser útil para vocês? Como a estrutura da revista (e da Bienal) pode ajudar na prática de vocês?

#### VERDENSROMMET

Rodrigo Ghattas, co-fundador da rede, explica que a palavra Verdensrommet significa, ao mesmo tempo, “quarto do mundo”, ou ‘universo’, ‘espaço sideral’. Escolhemos esse nome porque representa a pluralidade de vozes e meios de subsistência que podem coexistir juntos. Mas também significa ser estrangeiro, ou alienígena, o que pode ser representativo da experiência de ser um imigrante em uma nova sociedade. Também se refere a uma ‘experiência flutuante’, como astronautas no espaço, que, para muitos de nós, pode ser o caso, em nossa tentativa de ‘aterrissar’ na Noruega”.

#### TEMPO

A Bienal de Oslo ficou conhecida por ser uma bienal imaginada inteiramente para acontecer no espaço público. O prédio dos escritórios da Bienal sequer possuía espaço expositivo ou obras de arte em *display* - exceto a biblioteca de livros vivos de Mette Edvardsen e os banheiros reformados por Lisa Tan - e acolheu 60 ateliês de artistas. Como se pode ver no livreto de apêndice [da versão em inglês da revista, intitulado “Público como política pública”], a política de criação de estúdios de artistas no endereço central Myntgata 2 já estava em andamento, e um dos papéis relevantes da Bienal no contexto local foi facilitar esse processo. Ao se identificar mais com processos que resultados (o que é próprio do cotidiano de um ateliê) e com práticas artísticas mais performáticas que instalativas, o diferencial dessa Bienal não era exatamente o espaço, mas o tempo. Artistas foram convidados para diálogos de longo prazo - três anos, cinco anos... A noção de “bienal”, que indica algo que acontece a cada dois anos, foi explodida. Teríamos tempo suficiente para escutar, experimentar, errar, pensar junto, fazer diferente, recomeçar... A própria estrutura e as estratégias da Bienal poderiam ser repensadas, a partir de inspirações e problemas que surgissem pelo caminho. Mas não houve um entendimento comum do sentido desse tempo alargado. Após o primeiro ano de produção houve um déficit nas contas, o que tornou o projeto e a posição dos curadores frágeis. No lugar de acontecer até 2024, como previsto, a Bienal termina agora, em junho de 2021.

### DOCUMENTAÇÃO PEDAGÓGICA

Após assistir ao filme *Frihet forutsetter at noen er fri* (*A liberdade demanda gente livre*, 2011), procurei Ane Hjort Guttu e perguntei se ela se animaria a conversar com Jens, na época do filme com 8 anos, hoje com 18, para pensarem algo juntos para a revista. O que me interessava era o fato de o filme ser uma construção dos dois, apesar da assimetria de ela ser uma adulta e ele uma criança. Ane levou a sério as críticas de Jens sobre a escola e só foi gravar o cotidiano escolar após ele mesmo convocá-la, dizendo algo como “você deveria ir até lá, para ver como é ruim”.

A documentação pedagógica, tal como a praticada na escola Ateliê Carambola, que assina um dos textos da revista, não se refere à documentação de um processo pedagógico. Ou não apenas, não exatamente. Ela é, antes, uma documentação *em si* pedagógica.

Curiosamente, Jens havia procurado por Ane na mesma semana do meu convite, dizendo que queria rever o filme que fizeram juntos há dez anos e que gostaria de fazer um novo filme com ela. Hoje sei que os dois já se reencontraram e até mesmo já terminaram as gravações do novo filme. Para a revista, ela escolheu outro caminho, que talvez não seja tão diferente do meu convite original: Ane envolveu seu ex-professor Dag Erik Elgin e sua aluna Stacey de Voe como interlocutores, na criação intergeracional de uma obra e um texto inéditos.

### INACABAMENTO

A minha maior frustração com a impossibilidade de tradução foi, sem dúvida, não encontrar uma palavra fiel ao português *inacabamento*. “*Unfinishment*” não existe, me disse William, responsável pelo trabalho de *copyediting*. “Poderia ser ‘*unfinishedness*’, mas acho a palavra um tanto feia”, ele disse.

Ocorre que o inacabamento não é bonito, ou não exatamente bonito, e é bom que seja assim. As coisas bonitas demais, perfeitas demais, eficientes demais, não tornam possível a entrada do outro.

Como acontecem nos percursos educativos de Paulo Fochi, “o que é comum em todos os itinerários é terminar com a afirmação da inconclusão, que é própria do ser humano e do conhecimento, para sublinhar a circularidade e a continuidade implicadas em uma experiência de aprendizagem.”

Mutualidade é uma palavra introduzida na psicanálise pelo húngaro Sándor Ferenczi, a quem se pode atribuir o espírito radical do método psicanalítico como uma experiência de transformação no interior de uma relação que aponta para uma independência daqueles que dela participam.

Gostaria de trazer para esse texto um pouco da sua experiência, cheia de valor e interessante por si só, mas também porque ajuda sensivelmente a imaginar uma prática de construção de uma sociedade feita para e pelas próprias pessoas que dela fazem parte. É essa prática que anima a presente edição da revista *Urbânia* e a análise mútua do Ferenczi e seus pacientes parecem uma boa abordagem.

Entre os psicanalistas, Ferenczi é bastante conhecido pela importância preferencial que dava para a clínica e os problemas próprios a ela. Ele se envolvia com o tratamento dos pacientes, se preocupava com a análise dos próprios psicanalistas quando isso ainda não era uma obviedade e, juntando um problema ao outro, tirava conclusões inéditas e fundantes sobre o psiquismo a partir dos efeitos da relação entre analista e paciente. Ferenczi, sempre com uma compreensão teórica debaixo do braço, mas disposto a acreditar antes na prática clínica, levou essa tensão ao máximo de seus limites, expandindo também a própria teoria. Foi responsável pela defesa da formação do psicanalista tendo o próprio método da psicanálise como núcleo desse processo. Tornar-se psicanalista é uma experiência com o inconsciente, muito além de uma apreensão consciente de determinada teoria.

Seu pensamento se fazia na prática e num certodeu conta de que um dos motivos das resistências dos pacientes a avançar em suas análises estava no próprio inconsciente do analista. O seu interesse se voltou aos aspectos não analisados do analista, os seus próprios complexos, e os sentimentos e outras tantas reações do analista em relação ao paciente, não apenas do paciente em relação ao analista. Além da análise do analista, para que seus pontos mais delicados e reprimidos não impedissem as elaborações do paciente, pensou que em algumas circunstâncias seria possível e necessário que o analista também falasse de si com o analisando. Para pôr em movimento a análise do analisando na direção de sua autonomia, inclusive em relação ao analista, o analista deveria falar quando suas próprias questões estivessem inibindo a análise do analisando. Uma opção pela fala e não pelo silêncio, para que nenhum vazio se tornasse deserto de sentido. Para que o analisando não duvidasse de suas

percepções ou de sua própria capacidade psíquica. Para que o analisando pudesse saber quando não era dele a dificuldade particular com algum conteúdo. Que a figura de autoridade poderia ter sua parte no impasse. Ferenczi acreditava em distribuir as responsabilidades e ao mesmo tempo se posicionar na situação, dissipando paranoias, silenciamentos vindos do outro... Algo bastante diferente das relações regulares entre crianças e adultos, alunos e professores, filhos e pais e assim por diante, diria Ferenczi. Uma aposta na inteligência, no desejo, na autonomia.

Essa prática, baseada em construir uma relação onde afetos e palavras autênticas pudessem ter espaço e assim transformar verdadeiramente a dinâmica psíquica da pessoa, ele chamou de *análise mútua*. Uma prática, disse ele, criada pelos pacientes.

A palavra mútua aqui fala sobretudo da implicação de todos os sujeitos no processo. A análise é do analisando, mas o analista está lá. Passa pelos dois, ainda que ocupem lugares e posições diferentes. Transforma os dois, mesmo que o analista não queira passar por uma transformação. A dupla está lá, implicada mutuamente. Mesmo que um analista não concorde com isso, ainda assim, esse fenômeno está ali para ser ou não incluído conscientemente no processo da análise e na construção teórica posterior.

É da história da psicanálise que algo dessa mutualidade sempre estivesse presente. Foi assim no começo do começo, em 1882-83, na história clínica de Josef Breuer e Bertha Pappenheim, ou Anna O., co-autora daquele tratamento que incluía o médico e que o transformou. História que produziu efeitos também no jovem Freud que, ao saber daquela experiência, se interessou de forma decisiva pelos fenômenos da histeria e da terapia pela palavra. A posse da palavra pela paciente, exigida por ela e aceita por Breuer, subverteu a verticalidade da relação em que o médico sabia, ou tinha a autoridade para saber, o que se passava no corpo e na alma da paciente. Apenas pela colaboração inteligente e sensível com a paciente foi possível seguir adiante. O método, digamos, é esse. E assim foi sendo feita a história da psicanálise, no interior das relações entre analistas e analisandos e analistas entre si.

Vale a pena ler esse trecho de Breuer do caso clínico Anna O., nome dado por Breuer para sua paciente na publicação de Estudos sobre histeria, livro compartilhado com Freud em 1895:

“No campo, onde eu não podia visitar a doente diariamente, a coisa se desenvolveu da seguinte maneira. Eu chegava ao anoitecer, quando a sabia em hipnose, e removia-lhe todo o estoque de fantasias que haviam acumulado desde minha última visita. Isso devia efetuar-se de modo bastante completo se se quisesse obter um bom resultado. Ela então se acalmava inteiramente, no dia seguinte mostrava-se amável, dócil, diligente, até mesmo alegre; no segundo dia, cada vez mais temperamental, renitente, desagradável, o que recrudescia ainda mais no terceiro dia. Nessa disposição, mesmo na hipnose, nem sempre era fácil movê-la a se expressar, procedimento para o qual ela havia inventado o nome, apropriado e sério, de ‘talking cure’ (cura pela fala) e o humorístico ‘chimney sweeping’ (limpeza de chaminé). Ela sabia que, após ter se expressado, perderia toda a obstinação e ‘energia’, e quando (depois de uma pausa mais longa) já estava de mau humor, se recusava a falar, o que, então, eu tinha de arrancar-lhe, incitando, pedindo e utilizando alguns artifícios como o de proferir uma fórmula estereotipada do início de suas histórias. Mas nunca falava antes de ter se convencido de minha identidade, Tateando cuidadosamente minhas mãos.”

Mutualidade não significa a fusão de dois que viram um. Ferenczi claramente aponta para um horizonte em que cada sujeito siga seu caminho livre das idealizações de um outro. No entanto, autonomia também não significa o abandono do outro. O outro segue incontornável na nossa formação como sujeitos, não há hipótese de sermos sem um outro, desde a dependência radical para existir, nascer, se proteger, alimentar e se aposar desses instrumentos de entrada na vida compartilhada que são a linguagem e os afetos.

Lembrei de Castoriadis, filósofo, militante, psicanalista, e sua aposta na autonomia como prática instituinte criadora de relações sociais. Ele fala sobre essa tensão entre sujeitos da seguinte maneira:

“Desde o momento em que a palavra, mesmo não pronunciada, abre uma primeira brecha, o mundo e os outros infiltram-se por todos os lados, a consciência é inundada pela torrente das significações, que vem, se assim podemos dizer, não do exterior e sim do interior.”

A autonomia, pra ele, não é a eliminação do discurso do Outro, mas uma outra relação entre o discurso do Outro e o discurso do próprio sujeito. É necessário um outro para que um sujeito possa existir. Daí a necessidade de preservar esse outro, reconhecer esse outro. E que esse outro, uma vez que é sujeito, também reconheça. Nesse cruzamento pode existir a mutualidade. Cruzamento num lugar essencialmente inconsciente, lá onde habita o sujeito, que, como lembra Castoriadis, não é a mesma coisa que o Eu da consciência. Lugar não geográfico das multidões de conteúdos transmitidos de sujeito para sujeito, de geração a geração. Lá onde podemos fantasiar ser apenas nosso quarto de intimidades, está a rua. A tensão entre íntimo e comum, entre particular e compartilhado, entre público e privado, podem ser pensadas por aí.

Pois bem, o Eu da autonomia não é um Si absoluto, asséptico, sem contaminações trazidas pelo outro. É antes uma instância que “reorganiza constantemente os conteúdos, utilizando-se desses mesmos conteúdos” feitos de coisas que já existiam antes e que seguem em transformação no e pelo sujeito.

Essa construção continuada de uma relação entre o sujeito e o outro me faz pensar que autonomia não é um fim em si mesmo, mas um meio. Um horizonte nunca alcançado que necessita de algumas ferramentas para se por em movimento. Penso então numa prática de emancipação como muito mais interessante como horizonte do que a chegada nesse lugar ideal de autonomia. A emancipação, como movimento, é um horizonte, mas também e sobretudo um agora.

Emancipação é emancipação de uma situação de vida desfavorável para uma menos desfavorável. Emancipação de uma condição sentida como desprazerosa para outra condição mais interessante de se viver. Emancipação de uma condição de subalternidade, de exploração, de sofrimento, enfim.

Aqui quem pode ajudar é Christophe Dejours, psicanalista que se dedica a pensar as dinâmicas e os efeitos das relações de trabalho do capitalismo contemporâneo. Além de pensar e atuar a partir do sofrimento do trabalho, Dejours se interessa pelos processos de emancipação, tanto por uma posição política, quanto por interesse clínico e teórico. Invertendo a clássica pergunta “por que as pessoas afetadas diretamente pelo capitalismo não se revoltam contra ele?”, Dejours se interessa em saber por que as pessoas em desvantagem continuam a se revoltar contra esse estado de coisas.

É na infância, na primeiríssima infância, que Dejours encontra uma possível resposta. O bebê, por mais frágil que seja, por mais difícil que seja através de sua própria motricidade, e por conta de sua embrionária noção de si mesmo e de outros objetos, alcançar a satisfação de suas necessidades, percebe aos poucos ter a seu alcance um grande poder sobre os adultos. Os adultos responsáveis e que desejaram essa criança, que estão encantados por ela, transformam suas vidas, mudam seus hábitos, a organização do tempo e de suas energias, para atender às necessidades dos bebês. Não é exagero dizer que não se sabe quem está no comando da situação. Os adultos adivinham o que o bebê precisa e quer ou são os bebês que exigem, articulando táticas de convencimento, digamos? Provavelmente algo entre as duas posições, nessa redistribuição da libido dos adultos para a criança que, por sua vez, enche de libido a vida dos adultos, que reencontram ali, num arranjo inconsciente, a sua própria infância, a relação com os pais e a comunidade, os seus próprios traumas, reparações desejadas, fantasias infinitas.

Existe então algo em nós, uma experiência vivida, donde podemos imaginar ser possível transformar a realidade a favor dos nossos interesses, necessidades, desejos, mesmo estando em desvantagem de alguma forma. A partir da fome, do frio, da precariedade das condições, ou pela ampliação das possibilidades de amar, pela possibilidade de existir como se é. E essa experiência, que não prescinde de um outro, mas se faz na própria relação tensa e contraditória com esse outro, está na infância. No espaço co-habitado por sujeitos em situações diferentes acontecem essas transformações, em outra complexidade que não a eliminação do outro ou uma conciliação pacificada entre desiguais. As tensões são da vida, a ausência das tensões é o fim da pulsação. E a tensão se dá por oposição, por conflito, por alteridade.

A situação analítica é a criação de um espaço comum desse tipo, um lugar que não é nem apenas do analisando, nem apenas do analista. Lugar de encontro, uma terceira coisa, que um antropólogo como Roy Wagner chamaria de cultura, outros psicanalistas chamariam propriamente de inconsciente, mas pode ser apenas um espaço psíquico de passagem, de construção de algo. Me parece que nessa situação construída acontece algo que escapa aos objetivos mais imediatos de uma terapia.

Esse método, com esse entendimento, pode ser extrapolado para outros contextos e dele nascerem outras coisas interessantes.

Isso porque o conflito não é apagado. As diferenças não são esquecidas para simular uma boa co-existência. Não se trata de buscar um consenso, que em geral mais apaga diferenças do que as acentua. Pela psicanálise aprendemos que o apagado não deixa de existir, pelo contrário, segue atuando por onde for possível. Se trata de experimentar, no sentido de experiência, a prática política através da implicação de todos os sujeitos interessados e verificar as consequências dessa subversão nos polos do poder.



Foi assim que trabalhamos na Clínica Pública de Psicanálise, experiência realizada entre meados de 2016 e fevereiro de 2020, na Vila Itororó Canteiro Aberto, no bairro do Bixiga, em São Paulo. A clínica fazia parte de uma história mais ampla naquele lugar. A Vila Itororó era um lugar bastante especial em que viviam muitas famílias que de outra forma não conseguiriam pagar para viver na região central da cidade. Um espaço muito diferente dos que estamos acostumados a ver hoje em dia nas cidades super construídas e impessoais. Chão aberto onde se podia brincar, casas próximas com uma qualidade de vizinhança íntima. Festas comunitárias públicas. Existia lá um jeito muito próprio de viver, interrom-

pido pela disputa do uso daquele chão. O poder público, pervertendo sua função, decidira que aquelas pessoas deveriam sair de lá porque aquela área deveria pertencer ao público e não apenas a algumas famílias. O uso futuro do espaço e das construções seria no entanto um comercial centro cultural planejado, executado, gerido verticalmente. Contradições gritando. As famílias se organizaram, tiveram companhias dedicadas de pessoas solidárias e, na mesma medida que foram sendo retiradas de muitas formas do espaço de suas histórias de vida, conquistaram algumas compensações. Morar perto, para continuar tendo acesso aos equipamentos e serviços que existem no centro e não nas periferias, por exemplo.

O tempo permitiu a entrada de uma nova gestão na prefeitura, uma prefeitura com contradições mais favoráveis à população e lá se fez um centro cultural provisório durante as obras de reconstrução da vila. Esse centro cultural, chamado Vila Itororó Canteiro Aberto, se propunha a não ter uma programação definida

por uma equipe, mas ser principalmente um espaço moldado pelos usos que o público faria dele. Essa sutileza faz toda a diferença.

Penso que a luta dos moradores da Vila criou um campo de atuação crítica. A existência deles e seu interesse por lutar e falar e viver seriam como uma interpretação psicanalítica sobre um conflito aberto na cidade. Os analisandos-psicanalistas da cidade eram eles. Nossa ideia original, na Clínica Pública, seria oferecer um espaço para que pudessem elaborar juntos os efeitos de todo aquele processo. Afinal, os psicanalistas precisam de sua análise. Aqui está um bom exemplo de um encadeamento de uma prática política pública levando em consideração a mutualidade.

Esse processo de elaboração não aconteceu, mas a clínica passou a existir em meados de 2016 atravessada pelo contexto em que se situava. A ideia de público ali mirava para a experiência viva e auto-construída pela população, e não como propriedade privada do Estado. Assim como no núcleo do método psicanalítico, seriam as próprias pessoas que se utilizariam da clínica, entre elas os analistas, que dariam forma para a própria clínica. Uma construção em análise, para citar o título de um texto importante de Freud.



Assim, a cada acontecimento, a cada atendimento, a cada dia de trabalho, a própria clínica precisava responder àquilo que lhe era apresentado. As pessoas que vinham ao plantão matinal dos sábados e não conseguiam horário e conversavam juntas na entrada do galpão onde funcionava a Vila Itororó Canteiro Aberto inspiraram a criação de um grupo terapêutico. A dupla analista e paciente é quem inventava o lugar onde o atendimento aconteceria e por si só já produziam conteúdos nessa procura. Depois esses lugares eram registrados e se transformavam em imagens de consultórios abertos, imagem que foi se tornando parte da clínica, dando sentido a ela, fazendo com que os analistas, os pacientes e outras pessoas interessadas em fazer clínica dessa forma, pensassem a respeito das reverberações disso no processo psicanalítico.

Na Clínica Pública não oferecíamos um serviço, o que reconstruiria a assimetria da relação médico-paciente, de quem sabe para quem não sabe, numa dinâmica que afirma uma desigualdade de fundo. Estávamos lá construindo junto. É esse sentido de *público* que nos interessa.

A mutualidade não elimina as diferenças. Não se trata de simetria. É possível que os conflitos sejam incontornáveis, por exemplo na disputa sobre os rumos da organização do trabalho e da distribuição de riquezas de uma sociedade. É possível que mesmo num par analítico o objetivo seja a sua dissolução. Na formulação de políticas no interior do Estado, por exemplo ampliando os aspectos públicos e não privados dentro dele, parece também que não há compromisso verdadeiro possível entre campos de interesses antagônicos. A mutualidade pode ser pensada então de algumas formas: como implicação, responsabilização, e como encontro cujas tensões produzirão respostas específicas ao problema, no lugar de idealizações exteriores ao contexto. Talvez seja como nesse espaço inconsciente, singular e plural, próprio e compartilhado, que o público aconteça.



# Dja Guata Porã

24

Um jeito de trabalhar juntos. Sobre *Dja Guata Porã - Rio de Janeiro indígena*

Pode um museu confiar?

*Dja Guata Porã - Rio de Janeiro indígena*; linhas de multi-tempos das serpentes multiversos

Quando o *fazer junto* encontra o *dja guata porã*

Um caminho de cuidados e o *cuidado como caminho*

A volta do Puri

*Mapa do absurdo*: lembranças do chão como lugar

Sonhar é uma arte

Algumas perspectivas sobre a arte na visão Guarani

Créditos da exposição

25

Clarissa Diniz  
Dauá Silva, Denilson  
Baniwa, Janaina Melo,  
Miguel Verá-Mirm, Niara  
do Sol, Pablo Lafuente,  
Rodrigo Ferreira e  
Sandra Benites

Desenvolvida de forma colaborativa, *Dja Guata Porã - Rio de Janeiro indígena* foi uma exposição realizada no Museu de Arte do Rio (Rio de Janeiro, Brasil), entre maio de 2017 e março de 2018.

Produzidos por alguns de seus participantes - indígenas e não indígenas - a partir de suas perspectivas e memórias, os textos a seguir refletem acerca de aspectos diversos do projeto. Em especial, evocam e analisam os movimentos e os métodos de criação da exposição, os quais ensejaram um complexo e plural processo de formação tanto para aqueles que estiveram diretamente implicados na concepção de *Dja Guata Porã*, quanto para o museu, suas equipes e públicos.

Clarissa Diniz (org.)

UM JEITO DE TRABALHAR JUNTOS. SOBRE DJA  
GUATA PORÃ - RIO DE JANEIRO INDÍGENA  
 Sandra Benites e Pablo Lafuente

Tudo começa com uma série de encontros, organizados no Museu de Arte do Rio, os primeiros deles no final de 2016. Encontros denominados como a exposição, com as palavras *Dja Guata Porã*, que, em Guarani, identifica um ‘caminhar junto’ e, ao mesmo tempo, um ‘caminhar bem’. Um caminhar que não tem sua trajetória definida desde o começo, que é construído em um diálogo entre saberes indígenas e não indígenas, e portanto com conflito, mas sem confronto. Um conflito que sempre existirá, por serem os indígenas e não indígenas corpos diferentes falando juntos, e se movimentando de acordo com suas demandas respectivas. E uma construção que será sempre feita sem definição prévia, porque o objeto vivo em movimento precisa aparecer em versões variadas.

Antes dos encontros, tinha, talvez, outro começo: uma irritação, um desacordo com os jeitos de trabalhar comuns no contexto das artes visuais e das instituições de arte, e com como esses jeitos têm sido aplicados na organização de projetos sobre culturas indígenas em tempos recentes, no Brasil. O interesse pelas culturas indígenas e suas cosmologias e a preocupação pelas violências impostas aos povos indígenas no Brasil são hoje mais comuns entre pessoas não-indígenas. As lutas indígenas já fazem parte de algumas agendas políticas generalistas. Elementos de cultura indígena são incorporados em práticas de vida de partes da população que até recentemente não tinham contato com essas questões, essas lutas, essas práticas. Mas não é só questão do tema, do assunto. O jeito também é importante: se a apresentação de práticas ou elementos indígenas acontece sem negociação, sem condução indígena, a violência do processo colonial simplesmente se reproduz. Pode ser que o ato de apropriação tenha um elemento de apreciação, mas é bem mais que isso. Tutela implica preocupação, mas sua resposta não é a única (nem a melhor) forma de cuidado. Os processos de decisão, os ritmos, os formatos, os modos das trocas acontecerem, os objetivos, as linguagens... eles dão forma a caminhos e jeitos de caminhar diferentes.

Um caminhar diferente que mostra sempre os conflitos e desencontros e a partir deles aceita a necessidade de dialogar com todos os participantes, para ouvirem o que cada grupo ou comunidades querem mostrar e por quê. Uma solução de

caminho mais democrático, que aproxime o caminhar e o jeito de caminhar do grupo a realidades vividas. Por isso que a exposição não podia acontecer sem os encontros prévios, sem convocar diferentes grupos e indivíduos (...) para se embarcar em um trajeto, dedicando seus corpos em um processo que ninguém consegue prever ou controlar. Escutando perspectivas, escutando histórias.

Porque tudo começa com histórias sendo contadas. E aí, depois das histórias começarem, emergem talvez os problemas. O problema, já definido, pré-determinado, não está no começo – esse é o jeito dos juruá, um jeito que, como começa com o problema, não deixa que demandas novas apareçam no trajeto. Nesse cenário, o que é possível fazer é tentar resolver o problema que está já dado. Em contraste, nas cosmologias indígenas o que se procura não é a solução, mas a prevenção de problemas, de ferramentas que aparecem ao largo das histórias. Por exemplo, em relação a *ywy rupa*, o planeta terra: nas cosmologias indígenas estão todas as sabedorias necessárias para cuidar do ambiente sobre o qual caminhamos e onde vivemos, para ele não se tornar um problema. E se o problema eventualmente emergir, as ferramentas para enfrentá-lo estarão já disponíveis.

(...) *Dja Guata Porã* então, não é solução a problema nenhum. Talvez possa ser pensada como uma caminhada que dá ferramentas para o que possa acontecer no futuro, e no presente. Se ela mostra alguma coisa, talvez uma resposta possível à pergunta ‘Como trabalhar?’, que seria ‘trabalhar juntos’. Com certeza não é a única – outra, fundamental e urgente, seria a autonomia indígena. Trabalhar juntos poderia servir como estratégia para garantir recursos, para trocar ferramentas, para articular. Trabalhando conflitos para mostrarem os diferentes rostos de vários ângulos, sem focar num jeito só, numa versão, num lado, como os museus costumam fazer. Trabalhar juntos para um protagonismo indígena – nos projetos ‘culturais’, nos projetos ‘políticos’.

PODE UM MUSEU CONFIAR?

Clarissa Diniz

Estávamos em 2016, no Museu de Arte do Rio (MAR). Éramos muitos e falávamos línguas diferentes. Morávamos todos no Rio de Janeiro, mas não nos conhecíamos. Sabíamos, contudo, da existência uns dos outros.

Apesar de mundialmente anunciada como “maravilhosa”, a cidade do Rio de Janeiro cotidiana e ostensivamente vive a condição de ser “partida”<sup>1</sup>. Estávamos afastados pelos processos que, historicamente inscritos na colonialidade e no capitalismo, vêm sustentando abismos em territórios tão físicos quanto simbólicos. Conscientes desses fossos e, por isso, política e subjetivamente desejosos por aproximação, parecia-nos que o museu poderia, de alguma forma, ser um território possível para relações entre pessoas indígenas e não indígenas que compartilhavam a experiência de habitarem o estado do Rio de Janeiro. Pensávamos, mais além, que esta deveria ser uma das responsabilidades do Museu de Arte do Rio, em cujo programa estavam postas diretrizes de atenção ao (também seu) território. Assim, três anos após sua abertura ao público, parecia inadiável a necessidade de sublinhar a presença, a história e a atualidade indígena daquele lugar e, principalmente, de relacionar-se e de implicar-se com ela. Mas, como?

Incorporando a denominação Guarani para os não-indígenas, nós, os *juruá*, sabíamos que estávamos em território *nativo*: termo que, naquele ano de tantos aprendizados, o povo Puri nos ensinaria a usar não como adjetivo de gente, senão da própria terra. Além de *juruá*, sabíamos que éramos de alguma forma estrangeiros tanto em Pindorama, o Brasil, quanto naquela Pequena África – região marcadamente afrodiaspórica da capital carioca na qual o MAR se instalara em 2013, quando de sua inauguração. Percebendo a nós mesmos como desconhecedores, iniciamos um processo de construção de saberes que, ao invés de replicar a lógica extrativista de produção de conhecimento, ansiava por ancorá-lo numa perspectiva ética de reciprocidade e da coletividade do conhecer.

Foi assim que o Museu de Arte do Rio, junto aos curadores/pesquisadores inicialmente convidados a colaborar com o projeto,

assumindo que não sabia como fazer a exposição que desejava realizar, iniciou um longo caminho de conversas, trocas, reflexões, discussões, fóruns em torno daquele problema tão imediato quanto histórico: “o que fazer?”.

Denominado como *Dja Guata Porã* – expressão que na língua Guarani denota uma caminhada coletivamente percorrida –, esse ciclo de conversas em aberto estendeu-se por meses entre o MAR, casas e aldeias situadas no estado do Rio de Janeiro. Ao longo desse processo, além de problematizar as canônicas práticas etnográficas dos museus e de fabular estratégias alternativas, passamos a nos conhecer. Para além de sabermos da existência uns dos outros, reconhecemo-nos. E, então, confiantes, acreditamos que poderíamos trabalhar juntos.

Surgida de um estado inicial de interrogação, *Dja Guata Porã* – Rio de Janeiro indígena permaneceu imprecisa até o último momento de sua concepção. Foi preciso sustentar um espaço-tempo de criação que, dada a sua natureza intercultural, subjetiva e múltipla, demandava um estado radical de indefinição até que, efetivamente, pudesse afirmar uma posição, encontrar um desenho, apresentar-se como um projeto. Foi preciso que confiássemos substancialmente no tempo, na criação e no engajamento uns dos outros.

Como tal, o Museu de Arte do Rio precisou também comprometer-se com este processo. Mais do que comportar-se como uma instituição, o processo de *Dja Guata Porã* convocava o MAR na condição de sujeito: pode um museu escutar? Pode um museu se afetar? Pode um museu confiar? Pode um museu esperar? Pode um museu aprender? Pode um museu sonhar?

O Museu de Arte do Rio sonhou com uma exposição que, dedicando-se ao Rio de Janeiro indígena, fosse tão viva quanto vivos somos nós, seres criadores. Como nos ensinaram Sandra Benites – curadora da mostra – e seus parentes Guarani, se, antes que eles aconteçam, é preciso evocar em sonho os movimentos da vida, pode-se dizer que *Dja Guata Porã* foi sonhada por muitos, e em línguas diversas. Nesses sonhos que foram também conversas, ideias, reuniões, debates, e-mails, áudios de Whatsapp, cantos, desenhos, piadas, confissões..., imaginávamos uma exposição que não arquivasse seus sujeitos ainda em vida. Que não os reduzissem a imagens, a informações, a objetos, a nomes tão-somente. Imaginávamos, por outro lado, que por meio das espirais tempo e da permanência, em vida, dos netos daqueles que já haviam se encantado, poderíamos evocar a presença dos mortos para além do arquivo. Buscando evitar o risco de reencenar

1

*Cidade partida* (1994) é um livro publicado pelo jornalista Zuenir Ventura, no qual são escancaradas as desigualdades sociais, raciais e urbanísticas do Rio de Janeiro.



Preferindo a criação de modos contemporâneos de autorrepresentação à reunião curatorial de peças de natureza etnográfica colonialmente colecionadas por museus ou coleções privadas, *Dja Guata Porã* apresentou não somente uma perspectiva histórica, mas sobretudo um imaginário atual acerca da experiência indígena no Rio de Janeiro, sublinhando também suas constantes violências – a exemplo da compulsória desocupação da Aldeia Maracanã ou de episódios de racismo contra indígenas nas ruas de Paraty. Em seu conjunto, essas formas de presença sublinhavam o compromisso ético-político de *Dja Guata Porã* em não reeditar o primitivismo que historicamente tem mediado as relações entre o “campo da arte” e as “artes indígenas”, enfrentando, assim, as violências que não só estão postas do lado de fora das brancas paredes de um museu, como igualmente assombra suas próprias práticas.

*Dja Guata Porã – Rio de Janeiro indígena* não foi uma exposição especializada. Dedicada a perspectivas históricas, mas acontecendo num museu de arte, tampouco foi uma mostra concebida desde o lugar da expertise antropológica, senão seu oposto: partia de uma assumida e politizada perspectiva de desconhecimento. Não foi, dessa forma, uma reunião pública de saberes canônicos ou cientificamente legitimados. Foi um processo coletivo – e metodologicamente orientado – de troca e de elaboração de saberes pautado na escuta, no diálogo e confiança recíproca.

Trabalhando diariamente no Museu de Arte do Rio, ao longo do período em que *Dja Guata Porã* esteve em cartaz, pude testemunhar incômodos de certos públicos diante da exposição. É possível que, habituados aos discursos competentes da antropologia e suas instituições, algumas pessoas tenham estranhado a existência de uma exposição como *Dja Guata Porã – Rio de Janeiro indígena* num museu como o MAR, em razão do que indagavam sobre a confiabilidade das informações e das perspectivas ali reunidas sob a égide não de uma disciplina ou de uma epistemologia, mas de uma caminhada, de um encontro, de uma coletividade.

Também o Museu de Arte do Rio se fez muitas perguntas, questionando-se sobre os limites de seus próprios saberes e ambições. Mas, para mim, dentre as muitas indagações autocríticas que nos acompanharam nesse percurso, uma em especial segue reverberando: para além da preocupação em ser confiável, pode um museu *jurua* confiar?



**RJ TERRA  
INDÍGENA**

DJA GUATA PORÃ - RIO DE JANEIRO INDÍGENA;  
DAS SERPENTES MULTIVERSOS

Denilson Baniwa

*A serpente que dança*

*Ao cair dos céus  
Contemplativa avidez sensual  
A faísca da memória  
Se fez fluir em combustão*

*Como a aurora grita em cores  
A história em seu bojo fez firmamento*

*Pupilas que traduzem  
Em raios, trovões e relâmpagos  
A dança da escrita imemorial*

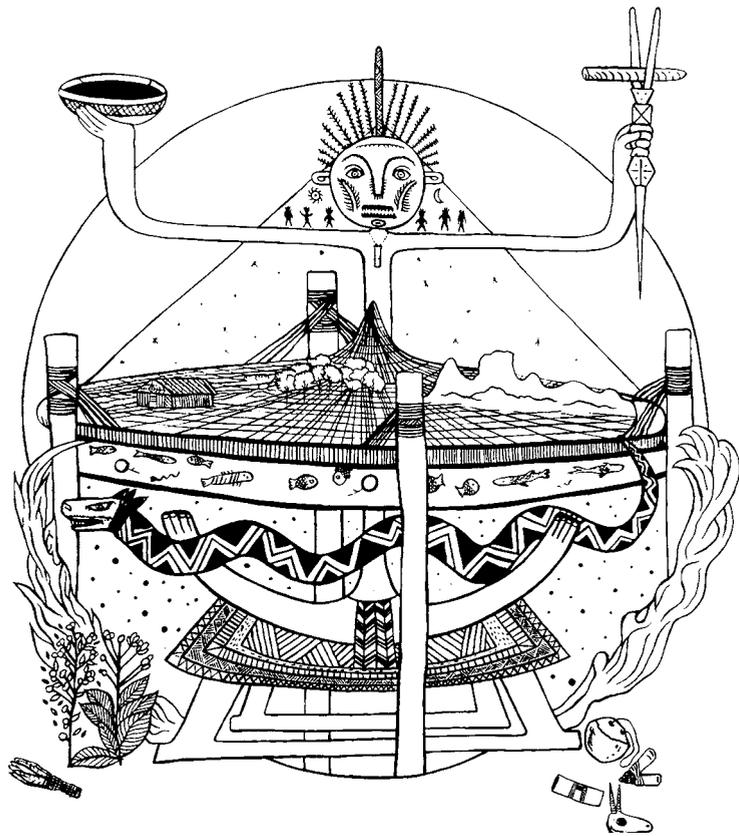
*Na espuma que margeia a praia  
Junto ao sangue dos que caíram  
Cingidos por aço e chumbo*

*A dança da serpente-universo  
Recolhe de pulmões afogados  
Linhas que se misturam  
Alaranjados, vermelhos e vinhos*

*É o tempo da resistência*

Ao falar do *Dja Guata Porã*, coloco-me na armadilha ao acabar falando de mim mesmo e no processo firmar alianças para um caminho aberto a quatro, oito, doze, vinte e muitas mãos. Caminho que juntos construímos a cada calo, seja na mão ou na boca. Antes que a gramática me julgue, O *Dja Guatã Porã* é sobre O caminho, não sobre a exposição no Museu de Arte do Rio de Janeiro.

Uma das mais frequentes histórias que ouvi, desde que nasci, foi a que existe embaixo de cada grande cidade uma serpente, que de tempos em tempos “acorda” e desestabiliza todo o modo de vida destas urbanidades. Ao parecer adormecida, assiste ao esforço da construção inútil que a modernidade pensa soterrar as entidades





pré-universo. De fato, me parece que de tempos em tempos corpos que trazem marcações ancestrais chegam e desestabilizam o ambiente. Seja de forma violenta ou diplomática. Que são muitas vezes interpretadas como “já estava na hora” por aqueles que, desconhecendo os multi-tempos, não compreendem a temporalidade das coisas invisíveis. Imerso em uma dezena de tempos urbanos, eu também havia esquecido.

*Dja Guata Porã* acendeu a faísca de um eu desacreditado no ajuntamento de parentes, na aliança afetiva das vidas. O convite para fazer parte da equipe que trabalharia em *Dja Guata Porã* fez a serpente-coração se mover dentro do meu espírito, como se fosse uma cidade urbanizada e, de repente, um terremoto avisasse que o concreto e o aço não seguravam mais a natureza. Foi como escreveu Mariane Vieira: “o rio indígena que desaguou no MAR<sup>2</sup>”, uma poro-roca que movimentaria as margens e os centros de toda uma nova história em recomeço.

A princípio, chamado para trabalhar no design e no apoio à equipe de expografia e de arquitetura, logo me vi num mar de discussões. Não só sobre como deveria ser ou não ser a exposição, como também sobre as futuras exposições que tivessem corpos indígenas e, para além do pragmatismo, como deveria ser, a partir daquele momento, a aproximação da arte ocidental com a arte indígena. Parte que muito me interessou na época: pensar como seria a ascensão da arte indígena neste mundo, para além do que é ou não é artesanato, artefato.

Havia encontrado com a equipe de curadoria uma possível escuta e diálogo sobre como a arte indígena esteve adormecida sob toda a História da Arte e que talvez fosse o tempo desta Serpente-Arte-Cósmica se movimentar e dizer: “Estou viva, não me ignore!”. Foi o que fizemos a partir de *Dja Guata Porã*.

É justo dizer que aqueles dias foram decisivos para a

construção de uma aparição de artistas e discursos que foram categorizados como arte indígena contemporânea, e artistas que hoje estão em destaque, ou a própria Sandra Benites, que estreava como curadora de arte. Devo ressaltar algumas estreias, a primeira curadora indígena, a primeira exposição copartícipe numa instituição grande de arte no Brasil, a primeira a reconhecer a autodeclaração, a primeira a reconhecer o aldeamento urbano, entre outros ineditismos.

É preciso mencionar que, se por um lado a Instituição Museológica se mantém como representação do poder colonial sobre os povos indígenas, a curadoria não é tão estática assim. Foi justo nesta ousadia curatorial que a Serpente-Universo resolvesse aparecer, para além da vontade da equipe ou minha própria. Ela encontrou o momento certo para criar um deslocamento do solo seguro colonial, uma falha geológica da pangeia sistêmica da arte ocidental. O terremoto se deu por meio do Ajurí entre insolentes e aleivosos indígenas e curadores nascidos da marginalidade.

Não poderia ser diferente. Quando se junta amarguras, decepções e revoltas, há a solidariedade. Não que seja fácil. Foi uma construção no apaziguamento de humores entre as dissidências e os discursos até a negociação com o sistema burocrático institucional. É uma alegria ver que *Dja Guata Porã* hoje seja refletida em artistas indígenas premiados e uma aparição de constelações novas no céu Artsy.

É preciso estar atento ao troncho *caminhar bem - caminhar junto*, que é a tradução de *Dja Guata Porã* para construir um novo horizonte, na arte ou na História.

QUANDO O FAZER JUNTO ENCONTRA O DJA GUATA  
PORÃ

Janaina Melo

Este relato parte da pergunta que me foi sugerida como disparadora: “o que o processo curatorial da exposição *Dja Guata Porã – Rio de Janeiro indígena* aprendeu com os processos de formação desenvolvidos na Escola do Olhar?”.

Por isso, como relato de uma experiência vivida, ele é uma escrita constituída por memórias atravessadas pelos afetos de quem o escreve, atenta não eminentemente à cronologia dos acontecimentos, mas, principalmente, à maneira como se deram as relações entre as pessoas que conviveram e que colaboraram entre si a partir dos processos que tiveram lugar na Escola do Olhar – o braço do Museu de Arte do Rio que é responsável pela elaboração e pelo desenvolvimento de suas políticas educacionais.

Para refletir sobre esse percurso, é importante contar que, antes mesmo de elaborar seus programas estruturadores de diálogos com professores, com vizinhos, com o público de estudantes e com outros públicos, o que fundamentou a experiência da Escola do Olhar foi *se colocar em relação*: assumir de partida um lugar que não era isento de intencionalidades e subjetividades, mas atravessado de contradições, de narrativas em disputa e de camadas históricas.

O que nós (a equipe que, desde 2012, estava construindo os programas da Escola) queríamos era elaborar um espaço de criação educativa que estivesse diretamente presente no calor das experiências, dos gestos e das narrativas que se formam no espaço-tempo vivido pelos grupos que se relacionam com o Museu de Arte do Rio e sua Escola do Olhar. Por isso, já três ou dois anos antes de *Dja Guata Porã*, nos dedicamos a refletir acerca das relações entre museu e escola por meio da exposição *Há escolas que são gaiolas e há escolas que são asas*<sup>3</sup>, tensionando noções como “aprendizado”, “troca de saberes”, “ensino”, “lugares”, “diálogos x monólogos”, “autoridade x partilha”.

Por sua vez, *Dja Guata Porã* aprofundou essa divisa naquilo em que, para além da rica pluralidade de parcerias entre os participantes, implicou numa oportunidade para todos nós: uma

3

A exposição, cocurada por Janaina Melo e Paulo Herkenhoff, esteve em cartaz entre 2014 e 2015. Mais informações disponíveis no site do museu: <<http://museudeartedorio.org.br/programacao/ha-escolas-que-sao-gaiolas-e-ha-escolas-que-sao-asas/>>.

virada epistemológica sobre o quanto um museu pode ser mais do que uma disponibilização de objetos informados pela expertise. Ao contrário da tradição dos “discursos especializados” (como o da própria etnografia), o processo da exposição manteve-se aberto para enunciados instaurados por seus próprios autores, agentes de narrativas *outras* se comparadas àquelas com as quais um museu – rotineira e institucionalmente – lida. Nessa direção, o processo curatorial logo constatou a redundância de se solicitar empréstimos de objetos que viessem a ilustrar esse ou aquele argumento, substituindo essa canônica lógica de representação por um processo de instauração de auto representações que, por sua vez, não foi unívoco, mas formado a partir da disponibilidade recíproca.

Voltando ao momento de criação da Escola do Olhar, aqui compartilho a memória de termos tido a oportunidade de, juntos – educadores e públicos –, estabelecer ambientes favoráveis para a construção de ideias de *comuns*. Estávamos interessados nas relações do museu com os indivíduos e suas implicações como o corpo social da cidade do Rio de Janeiro: buscávamos interesses, preocupações e urgências que pudessem, ainda que de modo contingente e contraditório, ser pensados como *comuns* à diversidade dos sujeitos implicados no museu.

Mais atentos àquilo que o museu poderia aprender com esses públicos do que, por exemplo, interessados em “ensiná-los sobre arte”, investíamos na construção de uma Escola que queria estar em permanente estado de errância, evitando nomear ou atribuir sentidos deterministas às práticas constantemente em processo de criação. Numa certa medida, nos permitíamos permanecer num espaço/estado de *não saber* que fosse aberto o suficiente para não ficar suscetível à preocupação antecipatória da organização metodológica (isto é, estática) de aprendizagens.

Tratava-se de um método anti-protocolar na medida em que não priorizava a esquematização, a nomeação ou “aplicação” do que tínhamos pela frente a partir de categorias cristalizadas, preferindo continuamente fomentar *espaço-tempos de colaboração* para que os processos deflagrados na Escola atentassem para aquilo que indivíduos e coletividades pudessem fazer e aprender juntos. Em outras palavras, nosso método foi *praticar o que não se sabe* ou o que, até então, *não sabíamos*.

Esse tipo de exercício nos manteve em estado de constante fricção, reinvenção e dúvida: uma atenção para frestas que

contribuísem para a criação – toda e qualquer criação —, desafiando as canônicas e excludentes hierarquias entre saberes, falas e formas de conviver, de criticar e de atuar nos ambientes e na própria institucionalidade do Museu. Nesse sentido, a Escola do Olhar se estabeleceu menos como escola (no sentido mais comum do termo, o de ensino formal) e mais como um espaço-tempo de usos e práticas colaborativas horizontais.

Criar esse tipo de ambiente requer uma escuta dedicada e uma articulação continuada. Atuar a partir do *não saber* exige um esforço pactuado entre todos, sujeitos sensibilizados por imprevistas oportunidades. Como corpo de educadoras e educadores da Escola, essa percepção nos permitiu criar as bases dos programas e dos processos de mediação do MAR. Vivenciamos a articulação de comunidades de aprendizagens – fossem elas com os públicos, com os educadores e funcionários do Museu, ou com os moradores da região portuária da cidade do Rio de Janeiro, onde o MAR está localizado. Desde o início da Escola do Olhar, esses pontos de inflexão propiciaram (re) imaginarmos o museu como rede de relações processuais abertas à criação. As operações resultantes desses gestos organizaram princípios conceituais para a Escola, revisitados constantemente para reconstruir dinâmicas de participação e de transcrição conjuntas – montando-as e desmontando-as à luz das especificidades trazidas com as oportunidades.

Lembro-me que um dos primeiros gestos e intencionalidades do processo curatorial que resultou em *Dja Guata Porã* se organizou na Escola do Olhar. Sala 2.2, no segundo andar de seu prédio. Recebemos, numa roda de cadeiras coloridas, mais de 30 pessoas indígenas e não-indígenas: todas reunidas para conversar sobre o que poderia ser a exposição. E foi justamente na organização dessas conversas que Sandra Benites, uma das curadoras da mostra, trouxe o termo *dja guata porã*: expressão que, a princípio, intitularia o ciclo de encontros que contribuiria para que o projeto da exposição germinasse.

Sandra nos contava que “*Dja Guata* significa caminhar juntos e caminhar bem; seria um conjunto ou coletivo de caminhar bem, *dja guata* seria um caminhar coletivo independente de ser indígena ou não. É uma conversa em diálogo (...), conversa grande com participação de muitas pessoas”. Chamar as conversas de *caminhada* envolvia uma ideia de corpos em movimento – portanto, sem lugar fixo e em constante ação – e trazia uma perspectiva de comunidade que fora sempre buscada por nós.

Até então, no MAR, nós não utilizávamos a expressão *caminhada coletiva*, ainda que partíssemos sempre da pergunta “o que podemos fazer juntos?”, reverberando-a de modo singular e perspectiva própria. Assim, *transformamos em princípio uma pergunta específica* cujas camadas revelam a materialidade e a subjetividade de seus contextos (isto é, a partir de onde são formuladas). A pergunta “o que fazer juntos?” fora elaborada pelo Senhor Brasil (aposentado da estiva e frequentador da região portuária, onde trabalhou por mais de 40 anos), que costumava participar de todas as programações da Escola, além de visitar com certa regularidade as exposições, costumadamente acompanhado por seus filhos, netos e amigos.

Em 2013, o Senhor Brasil nos fez essa pergunta durante um seminário no auditório da Escola do Olhar e, desde então, ela passou a orientar nossas iniciativas e nosso entendimento de um “fazer com” junto aos mais diversos públicos (comunidade escolar, comunidade local, comunidade de participantes das oficinas e de processos de formação, comunidades de públicos em visitas e ações educativas, entre outros). A intersecção da pergunta “o que podemos fazer juntos?” com a expressão *dja guata porã* constituíram os disparadores do espaço-tempo do *não saber* presente na Escola do Olhar e, a partir da coletividade instaurada por meio dos processos curatoriais, desaguou na exposição.

Sandra Benites nos lembra que não existe diálogo sem conflito. Estabelecer um diálogo a partir do que não se sabe sem desconsiderar a dimensão do embate e das disputas nos permite afetar e ser afetado. Ao fazê-lo, imaginamos um museu com uma escola que atuem *em relação*, constituindo suas práticas e suas possibilidades de ação a partir do inacabamento dos processos e da imprevisibilidade das oportunidades: convergindo, assim, para o desejo de instaurar projetos sempre atentos ao por vir.

UM CAMINHO DE CUIDADOS E O CUIDADO COMO  
CAMINHO

Niara do Sol

Eu sou Niara do Sol, uma mulher indígena em contexto urbano que, ao longo desses meus 72 anos, tenho trilhado um caminho de muito cuidado, seja com os outros seres humanos, seja com a natureza.

Antes de falar sobre minha história e das narrativas que hoje estou contando através de meu trabalho, é importante falar da educação que tive em minha casa. Logo muito novinha, já sabia da missão que teria com o mundo: a de espalhar conhecimentos e cuidados através das ervas e de tratamentos espirituais com símbolos nativos.

Tenho uma família que surgiu das etnias Fulni-ô e Kariri Xocó. Com meus pais e familiares, aprendi como as coisas do mundo estavam conectadas e qual é o meu lugar no meio disso tudo. Comecei muito cedo a trabalhar cuidando dos que precisavam e me transformando na mulher que sou hoje – lembro muito bem de quando comecei esses trabalhos, por volta dos nove anos de idade.

Outro ponto importante é sobre como vejo o mundo. Com a criação que tive, cedo entendi que o nosso corpo estava ligado à natureza e que essas duas partes se alimentavam. Cuidar de um sem cuidar do outro só trazia desequilíbrio, e isso também acabou sendo algo em que acredito e que tento transmitir em meus projetos, atividades e na ONG Índios em Movimento. Mas, para melhor contar meu trajeto, gostaria de compartilhar uma história.

Alguns anos atrás, me mudei para o Rio de Janeiro para trabalhar, fazendo minhas massagens com ervas e dando aulas de Heiki e símbolos nativos no Bairro do Humaitá. Nesse meio tempo, criei também a ONG Índios em Movimento como forma de mostrar a cultura e os conhecimentos indígenas com a terra. Através desta ONG, desde 1997 venho realizando eventos de educação e atividades de cultivo e culturas indígenas em escolas e espaços culturais. Até aquele momento, eu já havia trabalhado em muitos lugares do Brasil e feito eventos por alguns países, mas sentia que faltava alguma coisa.

Com o tempo, percebi que me faltava terra pra plantar. Aí, qual foi a minha surpresa? Certo dia, uma das minhas alunas me levou para fazer um trabalho num restaurante no bairro de Humaitá e, lá, fiz uma horta e, ao mesmo tempo, fazia massagens nas pessoas

que iam almoçar no local. As massagens eram feitas antes do almoço e com isso cuidavam do corpo, da alimentação e da natureza.

O trabalho no Humaitá durou um ano e meio e foi uma grande experiência para mim. Com o fim do projeto, fiquei triste com o fato de não ter mais espaço nem para plantar, nem para incentivar o cultivo com outras pessoas. Depois disso, consegui plantar no sítio de uma amiga e, mais tarde, tive novamente a oportunidade de criar e de cuidar de uma horta.

Com o movimento indígena, comecei a plantar e a fazer uma horta medicinal na Aldeia Maracanã, situada próximo ao famoso estádio de futebol. Fiz parte da criação do movimento de luta indígena da Aldeia Maracanã e foi nesse espaço que criei uma horta que rapidamente cresceu, com uma variedade bastante grande de plantas, contando com a colaboração de outros indígenas – a exemplo de Pacari, que sempre que me via na horta e ia pegar na enxada. Após a desocupação da Aldeia Maracanã em 2013, novamente fui para longe, para o município de Miguel Pereira. Lá também eu tinha uma horta, tanto na casa em que fui morar como em alguns outros lugares, como nas escolas nas quais eu ajudava a fazer uma hortinha de plantinhas como hortelã, manjerição e outras ervas.

Sendo assim, eu estava sempre feliz pois tinha onde plantar e tinha também muitas pessoas para poder estar explicando os usos medicinais ou para a alimentação das plantas que estavam sendo cultivadas naqueles espaços.

Após nosso despejo da Aldeia Maracanã, havia sido prometido a nós, indígenas, um bloco no Condomínio Zé Ketí, o Bloco 15, que hoje é chamado de Aldeia Vertical. Tive que vir morar aqui, onde sigo até hoje. Logo quando cheguei, quis começar a fazer uma horta no condomínio, mas fui proibida. Com o tempo morando aqui, fui apresentada a um senhor conhecido como Caboclo, que me apresentou aos moradores da região vizinha ao condomínio, o Morro do São Carlos. Por meio da Prefeitura do Rio de Janeiro, fui assim introduzida aos trabalhos do projeto Hortas Cariocas, o qual até hoje mantém uma horta comunitária situada neste Morro.

Mas, diferentemente da alegria que sentia antes, dessa vez eu não sentia que a horta estava da forma que eu queria, pois as dificuldades eram muitas para se fazer o que eu gostaria – desde o plantio até as aulas e oficinas de cultivo que gostaria de fazer naquele espaço. Queria fazer uma grande escola de cultivo e de saberes da natureza, mas ali percebi que não seria possível.

Em 2016, uma grande surpresa me veio. Nesse ano, comecei a criar cada vez mais contato com o Museu de Arte do Rio, que na época estava organizando uma exposição sobre o Rio de Janeiro Indígena. Essa exposição foi feita com vários indígenas do bloco 15 (onde moramos), incluindo meu amigo e parceiro de atividades, Dauá Puri, assim como outros indígenas de etnias diversas do Rio e do Brasil.

Eu participei de muitas das reuniões iniciais. Através dessas conversas, criei um contato maravilhoso tanto com Clarissa Diniz, do Museu de Arte do Rio, quanto com Pablo Lafuente. Com o decorrer das reuniões para organizar os temas, os espaços e o que seria apresentado, surgiu a grande ideia de uma das partes da exposição ser uma horta no Museu. Esse convite me deixou muito feliz!

Comecei o trabalho nessa horta que fazia parte da exposição chamada Dja Guata Porã, e lá realizava também várias atividades e oficinas de cultivo com crianças nos finais de semana. Assim permaneci no Museu durante um ano, mesmo com a perseguição do Prefeito e com outras dificuldades que aconteceram. Consegui ter mais de 190 canteiros na Praça Mauá, bem em frente à entrada do MAR.

Quando fizemos o encerramento da exposição e, com ela, também da horta, fiquei procurando um local para onde levá-la. Por sugestão de várias pessoas, trouxe a horta aqui para Estácio, para o meu condomínio, para bem atrás do prédio onde eu resido. Ao mesmo tempo, levei alguns canteiros para Clínica da Família que fica na praça situada aqui, entre o Condomínio Zé Ketí e o Condomínio Ismael Silva.

Hoje temos outras três filhas dessa horta-mãe: uma em Maricá, uma numa praça em Marechal Hermes (que é tocada por meu aluno Rafael Scovino) e a mais recente na Clínica da Família Medalhista Olímpico Ricardo Lucarelli Souza, que fica ao lado do condomínio no qual resido. Por sua vez, nossa horta aqui do Estácio é bem grande: na última catalogação feita por outra aluna, já tínhamos mais de 39 variedades de plantas – árvores frutíferas, urucum, moringa, jenipapo, dentre muitas outras. E o número deve ter aumentado bastante no decorrer do último ano.

Junto aos cuidados da horta, realizamos também um trabalho com as crianças e com os demais moradores, pensando tanto no patrimônio natural como em formas de melhorar a saúde e a alimentação com os produtos da horta. Neste momento da pandemia, fomos obrigados a dar uma pequena parada nas atividades de ensino de cultivo (oficinas e eventos similares), mas temos mantido a

horta como espaço de acolhimento e de cuidado para todos. Mesmo à distância, eu e os colaboradores da ONG Índios em Movimento continuamos a dar atenção às crianças e às suas necessidades: conversamos com elas acerca da pandemia e sobre formas de se proteger, a exemplo de algumas receitas com ervas da horta que podem fortalecer a imunidade nesse período delicado. Hoje, temos um grupo de quase 37 crianças que fazem parte dos projetos da Horta Comunitária. Muito interessadas, falam com orgulho que fazem parte da horta. Da “horta da minha tia Niara do Sol”.

O trabalho na horta Dja Guata Porã é contínuo, mas muito gostoso. Lembro que, antes da pandemia, eu adorava ver as crianças falando sobre a horta com os adultos e explicando para que servia cada plantinha, falando das coisas que a tia os ensinou, como é que se colhe e o que se faz com elas... E assim vamos tocando esse trabalho, dando continuidade ao belo trabalho que fizemos no MAR. Ao relembrar essa colaboração com o Museu, lembro das muitas palestras que fiz. Teve dia que teve 800 pessoas visitando a horta e isso é muito gratificante.

No momento, estamos ampliando a horta da Clínica da Família com ervas que ajudam tanto os médicos, quanto os pacientes que lá estão sendo atendidos. Em um momento como esse, é necessário juntar todas as formas de conhecimento que temos: tanto as aprendidas pelos médicos, quanto as aprendidas com os ancestrais e com a natureza. A horta da Clínica tem sido um espaço onde esses conhecimentos se cruzam e se ajudam.

Por saber da importância de cuidar do outro ao mesmo tempo em que cuido da natureza, tenho oferecido também um suporte emocional à equipe da Clínica, cuidando dos médicos através de massagens semanais. É bonito ver as trocas que estamos semeando... Aos poucos, temos mais médicos visitando a horta para ver como ela é feita, cuidada, usada.

E, assim, já temos uma variedade de mudas plantadas na Clínica: chia, Ora-pro-nóbis, romã, laranja seleta, hortelã, moringa, gervão Roxo, noni. O desejo é plantar ainda mais! Queremos uma horta que seja uma bela farmácia natural para todos da Clínica da Família; queremos que esse espaço público de atendimento hospitalar cuide ainda melhor da saúde dos moradores do bairro. Até porque, com médicos que se interessam também pelas plantas, fica bem mais fácil desenvolver um trabalho mais forte e eficiente durante a pandemia e, assim, seguirmos trilhando o caminho do cuidado.



A VOLTA DO PURI

Dauá Silva

Um povo dado como extinto no período de 1900 começa a reaparecer no ano 2000 em Minas Gerais, nas Serras do Brigadeiro. Originário do Sudeste, com território de movimentação entre as serras dos estados do Rio de Janeiro, de Minas Gerais, do Espírito Santo e de São Paulo, através da agroecologia, o povo Puri reafirma sua identidade indígena e traz os conhecimentos ancestrais em suas técnicas de manejo e de cultura.

Como membro do movimento indígena do Rio de Janeiro desde 2005, no qual participei de várias ações culturais através do grupo Índios em Movimento (dentre elas, o apoio à ocupação do Sambaqui de Camboinhas e da Aldeia Maracanã), escutei os sinais de Nhaueira e fui em busca dos parentes em Minas Gerais, coletando histórias e cantos Puri. Como dizem nas serras, as sementes não morrem. O povo Puri, apagado, esquecido e invisível diante da lógica dominadora do colonialismo eurocêntrico, das ações Bandeirantes e eclesiásticas, manteve-se vivo. Como sementes em dormência, rebrotamos da terra que ajudamos a cultivar. Espalhando pelos campos e pelas cidades os cantos em língua Puri, despertamos o interesse de vários outros Puri por sua identidade originária, que animamos em variados encontros na Troca de Saberes da Universidade Federal de Viçosa (UFV), deflagrando o processo do Movimento de Ressurgência Puri. No Rio de Janeiro e arredores, indígenas multi-étnicos passam a participar de encontros no Parque Lage, em escolas e em universidades, disseminando a sabedoria Puri. Consolidamos nossa presença e existência. Comprovamos que não fomos extintos através do estudo da língua Puri e da produção do primeiro livro bilíngue Puri-português, *Alkeh Poteh*, de minha autoria: um esforço literário fruto de estudos e da dedicação em traduzir as manifestações verdadeiras dos anseios ancestrais de dar voz ao Povo. Participando das ações do Fórum A Voz dos Povos (Secretaria de Direitos Humanos do Estado do Rio de Janeiro) na luta por políticas públicas, nós, indígenas, conseguimos eleger o Conselho Estadual dos Direitos Indígenas – CEDIND, um marco em nossa caminhada. Seguimos organizando palestras nas universidades da região Sudeste, visando dar visibilidade à etnia originária desse território.

Foi nesse contexto que, em 2016, recebemos a visita da equipe de curadores do Museu da Arte do Rio, que estavam em

pesquisa para organizarem a exposição Dja Guata Porã – Rio de Janeiro indígena. Assim que chegaram à nuara Puri da Aldeia Vertical (o prédio onde moram diversos indígenas, no bairro do Estácio, no Rio de Janeiro), entraram no ambiente nativo. Pude mostrar nossas criações, estudos, histórias e essa nossa identidade da terra. Muitos desconheciam a existência desse povo e assim foi feito o convite para nossa participação na exposição. Particpei de duas comissões de organização dos Puri e integrei também o grupo que representou a participação da Associação Indígena Aldeia Maracanã (AIAM). Gostei das dinâmicas de organização do projeto, onde pela primeira vez na história do Brasil, meu povo Puri pode ter voz e protagonismo, como povo do Sudeste, na produção de seu espaço de representação. Nossa proposta procurou dar ênfase à língua Puri e às histórias das pessoas, com suas memórias e artefatos recriados para a mostra, bem como gravuras e textos de registros dos viajantes do século XVIII, trazidos pelo Império. Produzimos vídeos e um CD de músicas em língua Puri, que ficaram em exibição durante toda exposição. Também editamos entrevistas sobre o Movimento de Ressurgência Puri e criamos um tapete contador de histórias, no qual encenamos a história Puri, desde a invasão até a atualidade. Além do núcleo dedicado aos Puri, participamos do corredor sonoro onde aconteceram as falas e as vozes de várias etnias, criando um clima de ambientação para se chegar à exposição. Ao longo da exposição, fiz contação de histórias dentro da galeria a partir do livro *Alkeh Poteh*.

De uma identidade invisibilizada, excluída e massacrada, o Puri volta a falar e a contar suas histórias, recriando sua cultura e sua língua, reafirmando que os povos indígenas conseguem sobreviver e viver mesmo em tempos de tempestade, de queimadas, de exaustão do solo com mineração e de produção agro para exportação.

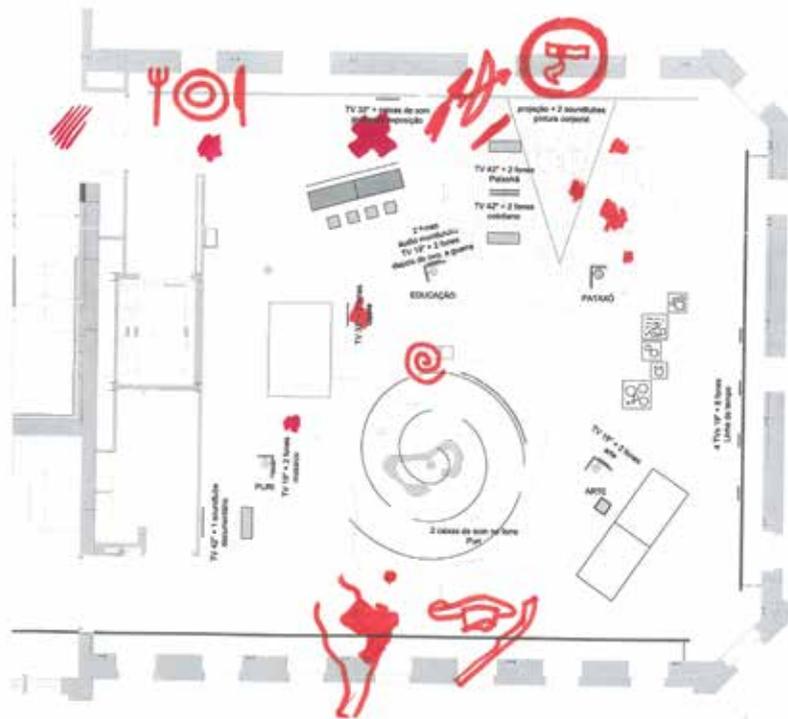
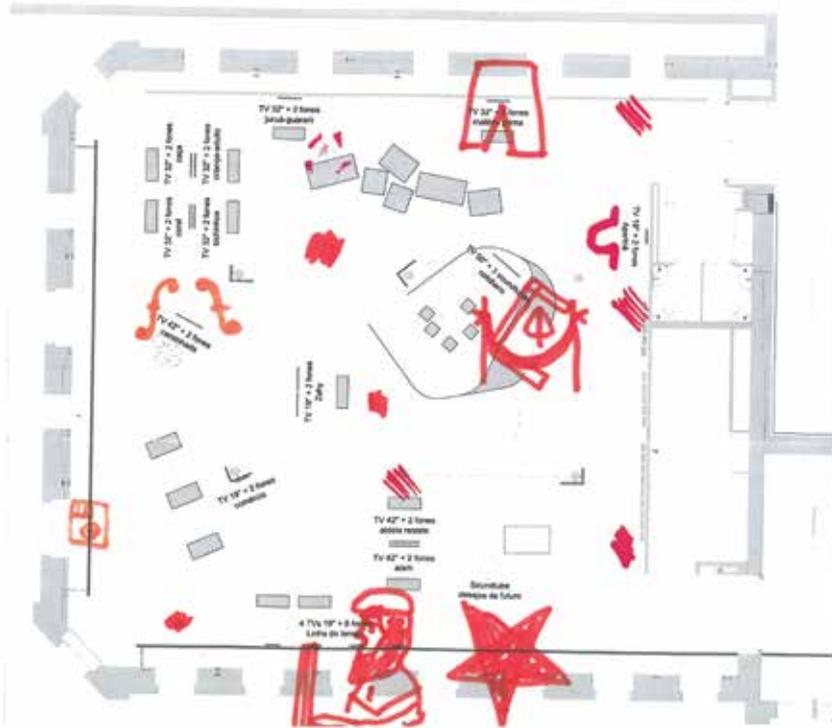
*Ho puky ah lekah tschore!*



"Ó, ESSE AÍ QUE APARECEU NÃO É ÍNDIO. ÍNDIO NÃO É GORDO."

MAPA DO ABSURDO:  
LEMBRANÇAS DO CHÃO COMO LUGAR

rodrigo ferreira



chegar em casa em 2021 tem sido sinônimo de levar o corpo a uma série de cuidados com a limpeza e a desinfecção de tudo que trazemos da rua. às vezes, por tanto repetir e automatizar tais gestos, me esqueço do que já fiz e busco retomar a atenção. num dia desses de chegada, não me lembrava onde havia colocado as chaves que tinha usado minutos antes. danei a andar e a procurar, demorei uns bons minutos até me deparar com as chaves no chão, ao lado da porta da sala. por algum motivo coloquei ali naturalmente – talvez o chão tenha chamado a presença delas e meu corpo obedeceu. cansado da busca, saiu de minha boca a seguinte frase: “oxe, tenho que lembrar que chão também é lugar”.

"POR QUE ESSES ÍNDIOS ESTÃO USANDO ROUPA?"

a partir daqui falarei a respeito disso, da relação com o chão que piso.

trabalhei durante alguns anos de minha vida no Museu de Arte do Rio (MAR); num primeiro período como monitor, diretamente dentro das exposições e atento aos espaços e obras; num segundo momento, mais longo, como educador, tendo, além daquelas, outras atribuições e práticas de criação.

costumo brincar com amigos educadores que “educadores não podem ver um chão que já querem sentar”. essa ocupação do chão a gente aprende na escola, no quintal, na rua, brincando, e foi algo que aprendi a continuar na prática enquanto educador.

"NÃO PODE  
PINTAR  
O ROSTO  
COM BATOM.  
TEM QUE  
SER URUCUM."

quando a gente é criança, a gente já está naturalmente mais perto dele, e evocar algo com o chão para percebê-lo como espaço a ser ocupado pode abrir inúmeros caminhos para vários corpos dentro de um museu – principalmente pensando que ainda persiste um forte imaginário de que tudo e qualquer coisa dentro destes lugares é intocável, inclusive as paredes. mas a gente toca o chão o tempo todo.

eu lembro de sentar em roda no chão da escola, lembro também das vezes que o toquei quando caí, da época que tinha um pouco mais de terra do que cimento no quintal de minha avó, do chão escorregadio em dia de chuva na cidade, das feiras que já exploram o chão há tanto tempo (hoje chamadas *shopping-chão*) e também que levei um tombo no primeiro museu que entrei na vida... o chão conta sobre a gente, sobre o lugar que ocupamos,

queremos e lutamos para manter raízes. chão é espaço de partilha. para olhar o chão de outras maneiras, salto para 2017; lembro que durante um período de 30 dias utilizei a planta baixa impressa da exposição *Dja Guata Porã – Rio de Janeiro Indígena* para uma proposta à equipe de educadores que atuavam diretamente no pavilhão de exposições do MAR.

"OLHA

a proposta surgiu após alguns meses convivendo com a **AQUELE LÁ,** exposição, afetada pelas reações que alguns visitantes verbalizaram **AQUELE** no espaço – discursos de ódio, narrativas hegemônicas etnocidas que **ÍNDIO LÁ** afirmam estereótipos primitivistas contra povos indígenas. nesse **TAMBÉM** período, propus a coleta dessas falas que preenchiam os cotidianos, **É GAY."** pois havia a certeza que elas viriam a se repetir. quando nós, educadores, as ouvíamos, ditas aos ventos, o que costumava ocorrer, ou diretamente a um de nós, a planta estava disponível para que fôssemos até ela para desenhar um borrão vermelho (com forma específica caso quiséssemos, ou apenas uma mancha), demarcando o local da exposição onde havia ocorrido a fala. no verso da planta as frases eram anotadas.

"NESTA EXPOSIÇÃO NÃO TEM NENHUM ÍNDIO?"

a partir daí surgiu o *Mapa do Absurdo*, nome proposto pelo educador Guilherme Dias para a atividade-dispositivo que viria a ser construída por mãos e bocas de muitas pessoas. a primeira realização e concretização do *Mapa* foi em conjunto com o educador Diego Xavier, passando justamente por uma ocupação do chão – havia o desejo de transpor o *Mapa* para o espaço com a presença dos borrões espalhados pelo piso das salas.

além das manchas, realizamos outra abordagem da mesma atividade por meio de cartões. o cartão era um convite ao acaso para analisar, lendo em voz, ao menos uma das frases que haviam sido coletadas, tornando-se um gesto de convocação ao reconhecimento das bases racistas e etnocidas dos discursos construídos historicamente e fortalecidos em sociedade.

num segundo momento, no contexto do *VI Curso de Formação de Mediadores do Museu de Arte do Rio*, junto a Georges Marques, o *Mapa* se tornou um tabuleiro de grandes dimensões. aqui a abordagem e o debate foram construídos com pessoas em processo de formação, imersos no terreno da educação e convocadas a pensar em estratégias de enfrentamento com os públicos a partir das frases dos cartões. cada dupla de participantes recebia uma mancha e um cartão para caminhar pelo *Mapa* em forma de tabuleiro, devendo imaginar o local onde tal fala aconteceu, conectando-a às bases

"MAS ESSE ÍNDIO É MUITO MODERNO. ELE ESTÁ ATÉ TOCANDO VIOLINO."

conceituais e históricas trazidas pela própria exposição – produzindo, através de um debate, modos de desarticular tais discursos absurdos.

o Mapa do Absurdo surge das andadas e caminhos coletivos nos tempos de pavilhão de exposições<sup>4</sup> do MAR. Jandir Jr. e **"ELES NÃO ACEITAM EVOLUIR, CARA"** Vargas, também educadores, sempre topavam caminhadas quando estávamos no mesmo andar de exposição. muitas vezes as voltas eram acompanhadas de objetos encontrados no chão, sendo levados pelos nossos pés para circular pelo espaço.

num determinado momento, Jandir começa a coletar estes objetos e propõe à equipe de educadores que também os coletem – cliques de papel, ingressos do museu, palitos de dente, fiapos de roupa, chaves, etc –, criando *Mimaxarabu*<sup>5</sup>, atividade-dispositivo que propõe uma produção coletiva imaginária do povo que circula pelo museu (os visitantes). organizados sobre um tecido<sup>6</sup> estendido no chão, esses objetos eram levados ao público para que fossem fabulados como elementos arqueológicos de um tempo recente, ficcionalizando narrativas de origem e a respeito desse povo.

trago o Mapa do Absurdo e a *Mimaxarabu* na intenção de sublinhar as reflexões críticas e os movimentos que essas atividades-dispositivos geraram nas construções identitárias trazidas pelos públicos do MAR. para além disso, me interessa aflorar, neste caminhar final de palavras, o que esses processos têm em comum: a realização de ações pensadas primeiramente para o grupo de educadores do museu, antes mesmo de tornarem-se dispositivos e chegarem aos seus visitantes. é de fundamental importância dizer que nós, trabalhadores que pisamos diariamente no chão desses lugares, e consequentemente o transformamos, somos também um de seus públicos.

o *Mapa* é estratégia de escuta para trazer educadores a uma criação coletiva, de fortalecimento de práticas dialógicas entre nós e para-com os visitantes, como também o é *Mimaxarabu*, quando Jandir nos mobiliza, mesmo que de maneira indireta, a produzir atenção sob o chão de todos os dias.

4

"Pavilhão de exposições" refere-se ao espaço arquitetônico que o Museu de Arte do Rio dedica à realização de seu programa curatorial.

5

"Mimaxarabu", termo do povo Huni Kuin tomado de empréstimo para nomear a atividade, teria como tradução aproximada a ideia de "produção material coletiva".

6

This cotton textile was part of the Art Station in the exhibition *Dja Guata Porã - Indigenous Rio de Janeiro* and was available to be related/used in educational contexts which, during the exhibition, discussed intercultural conventions about 'art,' 'creation,' 'identity.'

"A EXPOSIÇÃO DO ÍNDIO EM BOTAFOGO É MELHOR QUE ESTA PORQUE LÁ PODEMOS COMPRAR O QUE OS ÍNDIOS FAZEM."

vejo, assim, com os passos dados e com os que ainda virão, como é essencial retomar a atenção ao chão que pisamos, ao que existe e passa a existir nele, pelo que habitamos e pelo que nos habita.

"PARA MIM NÃO FAZ SENTIDO EXISTIR EXPOSIÇÃO PRA FALAR DE ÍNDIO. TEM TANTA CIVILIZAÇÃO QUE DEIXOU DE EXISTIR! ELES DEVIAM ACEITAR QUE NÃO EXISTEM MAIS..."

"MAS SE  
TIVESSEM QUE  
DEVOLVER  
TERIAM QUE  
DEVOLVER  
O BRASIL  
INTEIRO, NÉ?"

"GRUPO,  
VAMOS OLHAR  
PARA LÁ, O  
PROFESSOR  
VAI EXPLICAR  
A PINTURA  
RUPESTRE  
PRA GENTE."  
(SOBRE A  
OBRA RIO  
PARAUPEBAS,  
DE 2013)

## SONHAR É UMA ARTE

Miguel Verá Mirim

Há 20 anos eu faço arte talhando em madeira. Eu comecei com 15 anos. Agora já estou com quase quarenta [risadas]. Na minha experiência, foi meu pai, que já é falecido, quem me ensinou a fazer bichinhos talhados na madeira e cestaria tecida em palha. Uma coisa que eu acho importante é gostar de animais, em primeiro lugar vem o gostar de animais. Aqueles que eu vi no mato, de perto. Pois eu vi onça. Filhote, né!? Eu vi quati, pois os mais antigos criavam filhote de quati. É daí que vem a minha inspiração para fazer bichinhos talhados na madeira.

Fotografia e tecnologias novas foi um pouco complicado, mas eu aprendi também. Mas isso aconteceu depois. No ano de 2008, vieram umas pessoas do Canadá e ofereceram uma formação em fotografia para umas cinco ou seis aldeias no Rio de Janeiro. Naquele primeiro contato com esse aprendizado, eu comecei a tirar fotos da casa de reza e depois de paisagens. Esses eram meus focos iniciais. De lá para cá, eu comecei a conhecer outras tecnologias e tirar outros tipos de fotos na aldeia. Então eu comecei a aprender a mexer com câmeras.

Essa primeira experiência foi diferente do trabalho na exposição *Dja Guata Porã*, que foi uma experiência mais em conjunto. Aqui não era mais a minha ideia e sim a da comunidade. Não é nada complicado, só é algo mais coletivo, com ideias de várias pessoas. O trabalho na exposição foi assim, bem coletivo. Primeiro houve uma



reunião numa aldeia em Parati – RJ, onde fui como representante da minha aldeia. Na volta de lá, fizemos uma reunião em nossa aldeia e eu contei como era a proposta. Então tivemos tempo para pensar e voltamos a nos reunir com todas as famílias. Aí pensamos que era uma coisa boa trabalhar na aldeia para mostrar para um público. Mesmo sabendo que era uma tarefa de muita responsabilidade, nós aceitamos. Achamos muito importante que muitas pessoas viram as fotos das pessoas da aldeia na exposição. Nos preocupamos em fazer essa ponte e mostrar para os não-indígenas a nossa cultura.

Para mim, trabalhar na exposição com o pessoal do Museu não foi fácil porque eu tinha que falar muito em português. Normalmente eu falo um pouco em português e mais em Guarani Mbya, a minha língua, e com isso aprendi um pouco mais a conversar. Vivi muitas experiências, pois andei muito com alguns não-indígenas e eles se interessaram por como é ser indígena, como se vive na aldeia. Porque os não-indígenas e os indígenas têm conhecimentos equivalentes, mas diferentes. Cada um tem a sua história. Em alguma medida, vivemos uma mesma história, só que contada de modos diferentes.

E eu aprendi que ao trabalhar junto com os não-indígenas, aprendo sobre o seu ponto de vista e isso ajuda a compreender sua perspectiva. Ao mesmo tempo, é muito importante ver como o nosso pensamento impacta as ideias dos não-indígenas. Isso foi uma experiência boa para mim, pois eu aprendi que às vezes no diálogo entre a nossa compreensão e a dos brancos, algumas posições parecem ser o contrário. O que ocorre aqui é parecido com o que acontece numa tradução. Às vezes, quando traduzimos algo do português para o Guarani, a fala sai ao contrário. Algo parecido com o que acontece com uma tradução do inglês para o português.

Isso aconteceu no passado, com o que os não-indígenas contam como sendo a história do Brasil. A gente tentava entender: como foi o “descobrimento” do Brasil? Como aconteceu? E a gente tem o hábito de ir e perguntar para os nossos mais velhos. E eles contam para a gente que nós não morávamos em um lugar apenas. Em todo canto do Brasil existia uma comunidade de indígenas diferentes.

Eu tirei essas fotos para a exposição *Dja Guata Porã* em três dias. Primeiro eu conversei com as pessoas da aldeia para combinar um dia e horário, para elas se prepararem e não serem pegadas desprevenidas, perdendo seu tempo. Era pouco tempo que eu tinha para tirar as fotos e para escolhermos as que enviaríamos para a

exposição. A pessoa que foi fotografada escolhia qual foto ela preferia que fosse para a exposição. Uma das fotos decidimos que iríamos fazer uma comida tradicional. Assim fizemos peixe com *rova* (farofa de milho) para mostrar nas fotos. Então demorou um tempo, até ficar pronto. Tive que pescar o peixe, depois eu cheguei em casa, houve o tempo de preparo do peixe. Minha sogra, Iracema, foi quem fez a comida. Foi demorado, foi um processo. Mas foi rápido também. No fim das contas, acabamos não utilizando essas fotos na exposição pois escolhemos outra sequência.

Tem as fotos das pinturas também. A gente pinta o rosto com jenipapo. Nós ralamos o jenipapo. Depois colocamos ele ralado num tecido com um pouco de água e torcemos, tirando um líquido, um suco forte do bagaço. Depois ralamos carvão e misturamos nesse suco concentrado de jenipapo, deixando descansar por uns 15 ou 20 minutos. Aí depois a gente pode utilizar. É aí que começa a pintura! No corpo, na pele! Nós plantamos jenipapo em nossa aldeia, mas ainda não deu. Naquele tempo conseguimos jenipapo na cidade, em comércios do bairro aqui em Maricá – Rio de Janeiro.

Nós, Guarani, fazemos artes iguais. Diferentes, mas parecidas. E para a exposição *Dja Guata Porã* nós fizemos artes diferentes, com intenções diferentes, especificamente para a exposição. Numa das reuniões com outros parentes, durante a pesquisa, o nosso pensamento sobre isso era o mesmo pensamento, pois tinham parentes de Paraty e conversamos entre vários artistas. Nós pensamos que queríamos mostrar nosso jeito guarani, nosso D’ja Guata Porã. Nós fizemos o melhor que pudemos para entender os não-indígenas, para fazer o público entender mais ou menos como nós indígenas somos. Para aprenderem que não é só você fazer a arte. Pois as artes são diferentes. Cada bichinho que eu faço, de madeira, é diferente. Cada arte que nossos parentes fazem, Guajajara, Guarani Kaiowa e outros, são diferentes. E como eles são de vários lugares diferentes, quiseram transmitir, mostrar a sua realidade, como estão vivendo as suas lutas. Ainda que todos nós, povos indígenas, tenhamos lutas, outros parentes nossos, de outros povos, mostram realidades diferentes da nossa Guarani Mbya. E assim cada manifestação nossa é diferente umas das outras.

Nesse processo da exposição *Dja Guata Porã* eu aprendi que a nossa forma de se manifestar, a nossa arte, era a fotografia. E outros parentes de outros lugares do Rio de Janeiro fizeram diferente. A nossa preocupação era em mostrar nossa arte. Por isso houve

conversas com várias pessoas sobre nossas lutas pelos direitos indígenas. Pelos direitos dos povos indígenas que vivem perto ou nas cidades. Essas conversas eram para se conseguir uma solução. Por isso a gente teve força para fazer a exposição no Museu de Arte do Rio – MAR. Não foi fácil conseguir aquele espaço. E isso foi uma vitória para nós, poder mostrar o nosso trabalho. Fazer a arte e mostrar. Pensar como vai ser, pois eu penso de um jeito e cada artista indígena pensa de outro jeito. Assim, cada aldeia que expôs algo foi uma grande conquista para os povos indígenas no Rio de Janeiro.

Tudo o que vamos fazer com imagem é muito importante para nós. O que vamos fazer fora da aldeia com nossas imagens é importante para nós. A nossa imagem é como o *exara'u*, ou sonho. O que acontece quando você sonha alguma coisa? O seu espírito sai do seu corpo e viaja, vai longe e pode passar perigos. Com a fotografia é a mesma coisa. Quando eu perguntei para os mais velhos aqui na aldeia se podia colocar algumas fotos na exposição, eles me disseram que a imagem que a gente usa, todo mundo vai ver, e a imagem vai muito longe e você não sabe até onde ela pode chegar.

Numa exposição vão muitas pessoas que tiram foto e levam uma foto da sua foto para vários lugares diferentes. Não é só pela foto, mas pela imagem da gente, que pode ser levada para onde não sabemos. Então, quando perguntei aos mais velhos se a gente poderia utilizar fotos nossas numa exposição, responderam: “é, pode ser e pode não ser uma boa ideia. Se você quiser, pode fazer. Não é bom e pode ser bom também, depende de em que você vai utilizar a fotografia”. Com essa situação eu aprendi com os mais velhos que quando se tira foto das crianças pode não ser bom para o espírito delas e pode não ser bom para adultos também. Embora as crianças tenham o espírito mais frágil. Quando você tira foto, ela pode ir longe e cair em mãos erradas que podem utilizá-la para coisas erradas como ganhar dinheiro ou fazer outros tipos de coisas erradas. Por isso os mais velhos me disseram que devemos ter cuidado para não estar fazendo muitos trabalhos de fotografia. Isso eu também aprendi com eles no processo para a exposição *Dja Guata Porã*.

Eu também fiz uma residência na Escola do Olhar, no Museu de Arte do Rio. E durante três meses eu estive duas vezes por semana realizando atividades em parceria com pessoas do MAR. Eu conversava com o público e tinha mediação de educadore(a)s entre eu e o público. Lembro de um dia me perguntarem como se fazia arte com cordas. Eu respondi que sim, dá para fazer. Tínhamos alguns

pedaços de corda e eles eram curtos e coloridos, cada um de uma cor. E cada pessoa tinha uma corda. Então a imagem da corda que não é suficiente para fazer algo propicia que as pessoas se ajudem, unindo as cordas pequenas que cada uma tem. Além disso, eu pensei que a diversidade de cores na troca de cordas entre as pessoas, ou na junção de mais de uma corda, era muito boa! E as diferentes cores circulando pelas diferentes pessoas, umas sendo unidas a outras. E outras ainda, apenas sendo trocadas entre as pessoas. As pessoas entram e escolhem participar, escolhem uma corda e entram. Começam a trocar as cordas. Conforme as pessoas chegavam, a ideia lhes era apresentada por nós e elas topavam participar. A troca, a circulação de cordas de cores diferentes entre pessoas diferentes significou, para mim, que ali não havia preconceito. As cordas de várias cores iam se juntando e misturando e trocando de posição, todas interagindo num mesmo movimento, num mesmo espaço. Isso aconteceu quando eu fiz residência.

Outra vez fizemos de panos, tecidos também. De um tecido quadrado dobrávamos do jeito que queríamos. Aí aprendi que cada pessoa dobrava diferente. Ali você podia ver que as pessoas pensam diferente. Umas pensam em dobras em triângulo, outras pensam em dobras em quadrado. Isso nos convoca a ter de lidar, a aceitar a opinião dos outros. Porque a gente não pode achar que só nós sabemos. Só eu sei. As pessoas agem assim, como se algumas pessoas soubessem mais que outras. Às vezes isso não funciona. A gente sempre precisa de outra pessoa para complementar o nosso conhecimento. Isso eu aprendi.

O público nas atividades na Escola do Olhar era muito variado. Às vezes tinha crianças de 10 a 12 anos. Às vezes eram somente adultos. Às vezes eram duas pessoas conversando comigo, fazendo perguntas. E com cada idade eu falava de um jeito diferente, pois mais jovens ou crianças precisam que expliquemos direitinho. Eles querem saber mais. O público adolescente perguntava coisas mais simples, como, por exemplo, como vivo na aldeia. Eu respondia contando como é o nosso jeito. Tinha também um público de pesquisadore(a)s que têm mais interesse no conhecimento dos nossos antigos. Então, a experiência depende do público. Temos que avaliar o público. E esse também foi um aprendizado muito bom que eu vivi.

ALGUMAS PERSPECTIVAS SOBRE A ARTE NA VISÃO  
GUARANI

Sandra Benites

A minha relação com a arte começou em 2016, quando me convidaram para participar como cocuradora da exposição *Dja Guata Porã - Rio de Janeiro indígena* junto a três outros curadores: Clarissa Diniz, José Bessa e Pablo Lafuente. O processo de trabalho teve a forma de encontro, conversa, partilha de experiência... o que me permitiu elaborar a minha contribuição. Eu não sabia nada sobre o que o ocidente entende como arte. Sabia como a sociedade ocidental entende a arte indígena, porque havia entrado em contato com algumas coisas. Mas eu não tinha uma ideia clara do que era a “arte” para os indígenas. A partir do convite e das discussões que deram forma à exposição, comecei a observar melhor como os *juruá* pensam a sua relação com a arte e como nós, indígenas, lidamos com o que os *juruá* chamam de arte.

As práticas que os *juruá* chamam “arte” estão hoje presentes nas aldeias Guarani, mas as suas dinâmicas estão sempre associadas à maneira de ser Guarani. Os Guarani costumam se adaptar às coisas, e não respondem com muito estranhamento ao que vem de fora. Atuam de modo que o que chega fortaleça seu modo de ser Guarani, e, por isso, qualquer prática se pensa desde esse modo de ser.

Nós, os Guarani, aprendemos escutando, observando, praticando, acompanhando os mais velhos, sejam *kyringue*, os anciãos, ou nossos pais, avós, tios. A criança precisa escutar, ouvir e observar através da experimentação, desde pequena. Pratica pouco a pouco, de acordo com a idade. Assim aprendemos e alcançamos *arandu*, o saber, o conhecimento, que é transmitido em diversos lugares e momentos. Para aprender o nosso modo de fazer arte, é necessário conviver com outros no trabalho de *kokue* ou cultivo, no campo. Assim aprendemos a caçar, a pescar, a construir objetos sagrados ou presentes. Também aprendemos com pessoas diferentes. A nossa maneira de transmitir saberes e ensiná-los é especial para nós. Está conectada ao modo de ser Guarani, ao nosso modo de educar as crianças, com uma pedagogia baseada na oralidade. Temos processos próprios de ensinar e aprender; são pouco conhecidos pelos não indígenas, e muitas vezes sofremos discriminação e preconceitos devido à falta de conhecimento por parte dos colonizadores.

Na relação entre o coletivo e o indivíduo, é fundamental desenvolver a escuta, *oendu*. Como Guarani, pensamos que todos somos educadores, com capacidade de nos ensinarmos uns aos outros direta ou indiretamente. O bem estar de todos depende da individualidade, e por isso é importante compreender e reconhecer tanto a individualidade como a coletividade. Não saber escutar resultará sempre em conflitos, enfrentamentos e violência.

A educação Guarani é uma educação de qualidade, e se não praticamos os nossos costumes e os nossos ritos de passagem, não existirá o *teko porã rã*, o bem estar futuro.

Os adultos e os jovens nos levantamos bem cedo; somente as crianças podem acordar mais tarde. Começamos o dia tomando chimarrão, fazendo a nossa primeira comida sentados em torno do fogo e conversando sobre os nossos sonhos. Os mais velhos sempre nos dão conselhos e tarefas, e nos ensinam constantemente.

E assim continuamos.

Durante o dia cumprimos com nossos afazeres e, ao entardecer, nos preparamos para ir à casa de reza, *opy*, o lugar mais importante da aldeia, onde acontecem os encontros de conversação e de saber. É necessário agradecer a Nhandecy Eté e a Nhanderu Eté por mais um dia de vida e saúde. É necessário também pedir conselhos, rezar, cantar e escutar *aywu porã*, as nossas palavras boas. A noite é o momento em que as crianças estão com seus pais e mães, ao redor do fogo, e ali lhes ensinamos e contamos histórias, até que durmam.

O coletivo respeita a individualidade, e por isso há coisas que são realizadas pelo grupo e outras que são individuais, para que cada qual possa expressar sua criatividade e habilidade. A produção de arte depende da criatividade de cada pessoa. Cada indivíduo produz o objeto em associação com a história de Nhanderu Eté e Nhandecy Eté: sua visão de mundo, ou como surgiu o mundo para nós.

A pessoa que produz uma obra de arte, por exemplo, um objeto esculpido em madeira para outra pessoa ou para que as crianças brinquem, demonstra habilidade e criatividade, independente de o objeto ser ou não sagrado. O fato de um objeto ser sagrado dependerá da pessoa que o recebe, para que contexto foi pensado e por quem foi realizado.

A produção de arte está inspirada na cosmologia Guarani.

A palavra Guarani para a arte é *tembiapo*, o resultado do trabalho de alguém. Por isso tenho o costume de dizer que a arte em si é criatividade individual, fazer objetos como cestos, animais

de madeira, colares de sementes, arco e flecha, cerâmica, *akã regua* ou faixa para a cabeça, pintura corporal, dança e canto... são saberes referentes ao conhecimento coletivo, transformados em objetos através da mão de obra individual.

As atividades desenvolvidas pelas comunidades são atividades que beneficiam o coletivo. Todos estão convidados a participar das atividades da *tekoha* ou aldeia, sempre de acordo com suas capacidades. As crianças participam dos trabalhos em grupo, plantando e cultivando plantações, ou aprendendo a cortar lenha durante os rituais de passagem. Sempre trabalham com os anciãos, que são responsáveis pela transmissão de conhecimentos. Os anciãos lhes ensinam como fazer as coisas e os jovens começam a praticar tais saberes, fazendo coisas e, ao mesmo tempo, escutando as histórias de vida dos mais velhos, escutando conselhos sobre diferentes assuntos, aprendendo, por exemplo, como tratar as mulheres.

Os ensinamentos dos anciãos sempre começam com histórias da origem do mundo, narrando os mitos sagrados, as narrativas tradicionais. Os conselhos e os conhecimentos são transmitidos dessa forma, mas são aprendidos praticando e trabalhando. A ideia de transformação constante está baseada na origem ancestral.



*Dja Guata Porã* foi uma exposição que conseguimos desenvolver conjuntamente, indígenas e *juruá*, mesmo tendo visões diferentes, graças à escuta e ao diálogo entre as comunidades e as equipes do museu. Foi a minha primeira experiência como curadora, ou, para usar uma palavra com a qual me sinto mais confortável, como mediadora entre indígenas, a equipe do projeto e a instituição. Foi um processo diferente, harmonioso, que carecia de escuta e diálogo entre todos que estavam envolvidos, direta ou indiretamente. Uma das coisas que pude constatar é que a forma como a exposição aconteceu foi uma produção coletiva, tanto por parte dos indígenas como da equipe de não indígenas. Foi uma produção em processo, diferente da maneira como geralmente se realizam exposições com objetos antigos em museus. Quando iniciamos o projeto, o fizemos por meio de um processo que nos ajudasse a pensar o que iríamos tratar e mostrar, e os desafios que poderíamos encontrar pelo caminho para materializar esses pensamentos. Aqui foi fundamental o registro feito pelos *juruá* da memória indígena e os modos indígenas de contar histórias, refletidos na grande serpente desenhada pelo artista indígena Denilson Baniwa. Nessas negociações, foi fundamental ter sensibilidade para permitir que o outro seguisse sendo o outro, e não abraçá-lo só porque pensa da mesma forma. Porque isso significaria continuar com a colonização. É preciso equilibrar os pensamentos, incluindo sempre a todos, e aceitando o sentimento de estranhamento que pode surgir. Um estranhamento que é fundamental para entender e incluir as diferentes maneiras de pensar.

CRÉDITOS DA EXPOSIÇÃOCURADORES

Clarissa Diniz, José Ribamar Bessa, Pablo Lafuente, Sandra Benites

ASSISTÊNCIA CURATORIAL

Julia Baker

PESQUISA

Ana Paula da Silva, Ignácio Gomeza Gómez, Leandro Guedes, Mariane Vieira

PROJETO EXPOGRÁFICO

Cristina Gouvêa and Marcus Vinicius Santos

IDENTIDADE VISUAL

Priscila Gonzaga and Denilson Baniwa

NÚCLEO GUARANI

*Tekoa* (aldeia) *Ka'aguy hovy porã*: Adriano Karai Mirim, Amarildo Karai Mirim Y'apoá, Iracema Nunes; Joventina Kerexu, Juliana Yvarete, Luciana Parapoty, Miguel Verá-Mirim, Ramon Karay, Seu Pedro de Oliveira

*Tekoa Sapukai*: Domingos Benites, Algemiro da Silva, Maurílio dos Santos, Valdir da Silva, Alzira Benites, Aldo da Silva, João da Silva, Ildo Benites, Délcio Benites, Ricardo Souza, Isaias Aquiles, Pedro Aquiles, Gonçalves da Silva, Nicanor Aquiles

*Tekoa Dje'y*: João Mendonça Martins Filho, Teófila Mendonça Martins, Maura da Silva, Márcia Mendonça, Demécio Martins, Vilma Mendonça Martins, Wellington Werá da Silva Martins, Nina da Silva,

Eliza da Silva Martins, Gabriel da Silva Martins, Sônia Mendonça Martins, Pablo Natalício de Souza, Sheila Mendonça Martins, Jorge Mendonça Martins, Maxsuel Martins Rodrigues, Yara Cunha Karai Mendonça de Souza, Adrian Awa Tupã Mendonça, Ronni Martins de Souza, Roni Awa Tupã Guyrapa Mendonça de Souza

*Tekoa Ara Ovy*: Jovane Karai Tataendy, Felix Karai, Guilherme Kanno, Angélica Silva

*Tekoa Itaxim*: Alexandre Kuaray, Romário Mariano, Ivanildes Pereira da Silva, Ricardo Mariano da Costa, Alberto Alvares, Ana Lúcia Ferraz, Catarina Gonçalves, Diogo Campos, Frederico Lemos, Letícia Para'i, Luiz Guilherme Guerreiro, Daiane da Cunha Barbosa

NÚCLEO PATAXÓ

Aldeia Iriri Kãñã Pataxi Uy Tanara | Apohinã Pataxó, Awiri Pataxó, Puhuy Pataxó, Aridawê Pataxó, Raoni Pataxó, Terená Pataxó, Caila Pataxó, Açucena Pataxó, Nawã Pataxó, Xohã Pataxó, Kaxú Pataxó, Muriá Pataxó, Atekay Pataxó, Akuã Pataxó, Itohã Pataxó, Leonardo Pataxó, Maiana Pataxó, Mairi Pataxó, Tamikuã Pataxó, Mikai Pataxó, Yasmin Pataxó, Tapurumã Pataxó, Anaiá Pataxó, Anauá Pataxó, Suellen Pataxó, Jabis Pataxó, Kaluanan Pataxó, Kanauã Pataxó, Awa Tupã Werá, Stefanni Guarani, Anari Pataxó, Bianca Arruda, Luiz Mayerhofer

NÚCLEO CONTEXTO URBANO

Afonso Apurinã, André Miguéis, Arassari Pataxó, Associação Indígena Aldeia Maracanã (Aiam), Carlos Tukano, Centro de Etnoconhecimento Sociocultural e Ambiental Cauieré (Cesac), Centro de Referência da Cultura dos Povos Indígenas da Aldeia Maracanã (CRCPAM), Cordelia de Mello Mourão, Dauá Silva, Davi David Bert Joris D, Dinho Moreira, Eduardo Kblô, Elvira Sateré Mawé, Garapira Pataxó, Geoffrey Michael, George Magaraia, Guilherme Fernandez, João Araió/Olho de dentro, Latuff Cartoons, Leandro Pagliaro, Leila Holanda, Mariana Villas-Bôas, Marize Vieira, MUTA arquitetura (Domitila Almenteiro, Fernanda Petrus, Fernando Minto, Pablo De Las Cuevas e Thomas Burtscher), Nádia Maria C B Meirelles, Niara do Sol, Pedro Prado, Raquel Couto, Sallisa Rosa, Sergio Oliveira, Tamur Amara, Thales Leite, Thiago Dezan, Vângri Kaingáng, Yusef Kalume, Zahy Guajajara, Fernando Tupinambá, Pita, Picuai, Mayra Guajajara, Maynumi Guajajara, Afonso Apurinã, Ana Maria Kariri, Camaiurá Pataxó, Carlos Tukano, Damião Carvalho Tikuna, Dauá Puri, Funatxo Fulniô, Idjarrure Kadiwéu, Iketika Fulniô, José Guajajara, Maynumi Guajajara, Núdia Fulniô, Pakari Pataxó, Sandra Benites Guarani, Sandro Xucuru, Tcharry Guajajara, Tmei Asurini, Txfadia Fulniô, Uáli Kamayurá, Vangri Guajajara, Xokléu Fulniô

NÚCLEO PURI

Adalberto Junior Frito, Aline Rochedo Pachamama Puri, Apoena Puri, Carmel Puri, Carmelita Puri, Dauá Puri, Declar Sodrê, Felismar Manoel, Jurandir Puri, Marcelo Lemos, Marcos Poena Puri, Maria Luisa (Quilombola Anamastê), Muta arquitetura (Domitila Almenteiro, Fernanda Petrus, Fernando Minto, Pablo De Las Cuevas e Thomas Burtscher), Nenen Lupm, Opetahra Puri, Pepe's Studio, Rosanea, Solange Opehtara, Zélia Ponã Puri

ESTAÇÃO NATUREZA

Niara do Sol

ESTAÇÃO COMÉRCIO

Josué Carvalho

ESTAÇÃO ARTE

Ailton Krenak, Anari Pataxó, Daiara Tukano, Denilson Baniwa, Edson Kayapó, Iba Huni Kuin, Joana Moncau, Josué Carvalho, Rosângela de Tugny, Sandra Benites, Varin Mema Marubo, Zahy Guajajara

ESTAÇÃO EDUCAÇÃO

Anari Braz, Luiz Guilherme Guerreiro, Aldeia Iriri Kãñã Pataxi Uy Tanara | Awiri Pataxó, Puhuy Pataxó, Aridawê Pataxó, Raoni Pataxó, Terená Pataxó, Caila Pataxó, Açucena Pataxó, Nawã Pataxó, Xohã Pataxó, Kaxú Pataxó, Muriá Pataxó, Atekay Pataxó, Akuã Pataxó, Itohã Pataxó, Maiana Pataxó, Mairi Pataxó, Tamikuã Pataxó, Mikai Pataxó, Yasmin Pataxó, Tapurumã Pataxó, Anaiá

Pataxó, Anauá Pataxó, Suellen Pataxó, Jabis Pataxó, Kaluanan Pataxó, Kanauã Pataxó, Awa Tupã Werá, Stefanni

ESTAÇÃO MULHERES

Eliane Potiguara, Niara do Sol, Sandra Benites, Socorro Borges, Varin Marubo

ESTAÇÃO LÍNGUAS

Rodrigo Marçal, Rádio Yandê (Denilson Baniwa, Anápuaká Muniz Tupinambá Hã-hã-hãe. Renata Machado Tupinambá)

LINHA DO TEMPO

Aaron Guajajara, Adelson Santos, Ailton Krenak, An Baccaert, Angelo Agostini, Antonio Cruz, Antonio Firmino Monteiro, Antônio Lúcio, Bruce Albert, Carlos Gradm, Carol Potiguara, Charles Bicalho, Claudia Andujar, Cláudio Kewe, Cristiano Navarro, Curt Nmuendaju, Darcy Ribeiro, Davi Yanomami, Edson Medeiros Ixã Kaxinawá, Escola Yawará, Fábio Nascimento, Feliciano Lana, Feliciano Yaba, Franz Keller, Gerôncio Sehe, Gert-Peter Bruch, Gilberto Butowsky, Hans Staden, Harald Schultz, Heinz Forthmann, Iba Huni Kuin, Isael Maxakali, Jean de Léry, Jean-Baptiste Debret, João Pacheco de Oliveira, João Roberto Ripper, João Sant'Anna, Johann Moritz Rugendas, José Louro, José Maria, Karina Puri, Leandro Joaquim, Leolinda Daltró, Leonilson, Luiz Lana, Luiz Thomaz Reis, Marc Ferrez, Marcelo Camargo, Midia Ninja, Milton Guran, Molixa de

Tavora, Nicola Mu, Norman Lewis, Orlando Brito, Orlando Farias, Paulo Sampaio, Poma de Ayala, Protasio Nene, Rafael de Castro y Ordóñez, Rogério Carneiro, Romildo Gurgel, Sonia Silva Lorenz, Teresinha Rocha, Theodor de Bry, Toledo Piza, Vincent Carelli, Zelito Vianna

COLEÇÕES

Acervo Câmara dos Deputados, Acervo CIMI - Conselho Indigenista Missionário, Acervo Estadão, Acervo Fundação Cultural de Blumenau / AHJFS - Coleção Indígenas, Acervo Jornal do Brasil, Acervo Mídia Ninja, ADIRP/ Câmara dos Deputados, Agência Brasil, Arquivo Histórico do exército, Arquivo Histórico Regional de Passo Fundo AHR, Arquivo Nacional, Arquivo Público do Ceará, Biblioteca Nacional, Carta Capital, Comissão Pró-Índio do Acre, Egydio Schwade, Embráfilme, G1, Hemeroteca Indígena, IBGE, Instituto de Arqueologia Brasileira (IAB), Instituto Socioambiental (ISA), Mapoteca do Itamaraty, Museu do Índio, Museu Histórico Nacional, Museu Imperial de Petrópolis, Museu Castro Maya, Pajé Filmes, Palácio Pedro Ernesto, Projeto Leonilson, Spensy Pmentel, UOL

Eu, Nilce, engajada na prática da agricultura agroecológica, trago aqui a memória do nosso mutirão comunitário. Quando fazemos nossos mutirões no quilombo, é um momento de celebração da vida, da bonança, da fartura de alimentos. Temos como princípio a ajuda mútua. Isso também é uma forma de nos ajudarmos em nossas dificuldades.

A própria chegada do meu tataravô a esta região se deu na forma de ajuda mútua, com ele, familiares e amigos abrindo picadas mata adentro, com o objetivo de se esconder e produzir alimentos, após todo o processo escravocrata em que viveram meus ancestrais.

Até hoje, quando encontramos pelo caminho uma família em início de formação, ou alguma família em situação de risco ou doente, ou mesmo só pela festividade, essas são as razões para realizar um mutirão. Pode ser um mutirão para construção de uma casa ou de uma cerca, para fazer uma roça, uma limpeza de pasto ou mesmo a construção de uma mangueira para porcos. Um mutirão independe de tamanho e do montante de serviços a serem feitos. Não importa se termina ou não. Para nós pode ser um mutirão pequeno, que chamamos de "picheca" ou "reunida", termos usados para diferenciar essa experiência da ideia de labuta, labor, trabalho pesado.

Quem organiza o mutirão chama as pessoas. Cada um traz a sua ferramenta. Algumas mulheres e alguns homens têm a função de preparar alimentos, enquanto outros homens, mulheres e crianças têm a função de executar a tarefa do dia do mutirão, que pode ser a preparação de um roçado, um plantio, uma carpida ou colheita de arroz, de feijão, de milho. Quando se trata de um trabalho mais pesado, mulheres e crianças levam água aos sedentos e até mesmo uma dose de pinga, que é natural nesses mutirões. O dono do mutirão fornece a alimentação para o dia de serviço e ao final promove um baile com sanfoneiro ou, na falta deste, com aparelho de som. Oferece comida e bebida durante a festa, que vai noite adentro, chegando até as 8 horas da manhã, quando é servido café da manhã ou até almoço.

Eu me lembro de mutirões de grande expressão, onde o trabalho implica um grande esforço de todos. Eram mutirões que não tinham nunca menos de cem pessoas, o que exigia muito cuidado por parte de todos, tanto no armazenamento como no preparo dos

alimentos. Ou seja, num mutirão há trabalho para todos, basta entrar no espírito dele. As pessoas não têm um horário certo para comparecer no serviço. Elas chegam, se alimentam fartamente com mandioca cozida ou frita, bolinho de chuva e pão, batata doce e polenta, virado de feijão, isso tudo na casa ou então numa tapera no meio da roça. Quem chega mais tarde, sempre tem uma recepção coletiva dos que já se encontram em serviço. Na hora do almoço todos se alimentam, na roça ou em casa. De qualquer forma, o mutirão costuma ir só até a hora do almoço. A comida é à base de muita verdura, mandioca, farofa de miúdos de frangos e carne de porco. Para cada mutirão grande sempre se mata um porco ou mais de um. Além disso, serve-se muita carne de galinha caipira e muito suco de limão rosa.

Depois do almoço costuma acontecer uma confraternização, animados por viola, sanfona, pandeiro, triângulo ou qualquer equipamento que produza um som semelhante, como colher, pratos, tambor, lata. A animação é regada a caipirinha para quem gosta e café. Contam-se muitos causos e se faz resgate de memórias dos antepassados, com todos os presentes participando, e assim vão se refazendo as memórias e identidades de um povo. Fazem-se muitas piadas e disputas de brincadeiras como argola, laços, queda de braços, truco. As famílias que vieram de longe ficam para o final da festa, que, como eu já disse, termina com um bailão caipira que vara toda a noite.

Então, para nós quilombolas, manter essa tradição do mutirão tem sido uma honra e um meio para não perdermos o conceito comunitário de ajuda mútua, seja na dificuldade ou na celebração. A interação da juventude, dos idosos, das crianças e das mulheres é que dá o tom dessa ação, na qual se constrói o respeito, o conceito de cuidado do próximo, a vontade de querer repassar conhecimento.

Uma das vantagens de se fazer um mutirão comunitário é que, quando socializamos saberes e práticas, estamos perenizando isso no imaginário principalmente das crianças, que sempre irão valorizar suas raízes, suas ancestralidades. Tenho claro para mim que, quando se faz um mutirão, estamos celebrando vidas e resgatando memórias, pois durante e após o almoço há muitos causos e história de vida compartilhada. Assim, um mutirão para nós não é só trabalho. O seu significado é muito maior.

Nos últimos anos essa atividade está mais fraca, mas ainda assim resistimos. Enfrentamos muitas restrições ambientais e dificuldades de licenciamento, porque utilizamos o sistema de coivara, que implica em usar fogo para queimar a vegetação rasteira e, com



as cinzas, fertilizar o solo. Nós temos plena consciência de que o uso do fogo de forma irresponsável tem trazido consequências danosas para o meio ambiente, mas nós sempre tivemos na nossa cultura o manejo do fogo, que envolve os nossos rituais de passagem, de proteção, de cuidado e de segurança alimentar. Para quem não vive essa realidade é difícil entender por que é importante para nós manter a tradição do fogo. Essa tradição não se reduz ao plantio do alimento, ela envolve também um saber ancestral que diz muito sobre a saúde do alimento, a saúde do corpo, a saúde da alma. Quando defendemos o manejo da coivara, que se dá na pequena escala, da agricultura familiar, a gente está dizendo que existe algo muito além de plantar e colher. Para nós alimento é vida e vida é alimento. É assim que a gente cuida do nosso território.

Hoje, na pandemia, eu diria que o mutirão quilombola se fez presente no momento da organização das comunidades para busca da vacina contra a COVID 19. Fizemos uma força tarefa com diferentes organizações e movimentos sociais como EAACONE - Equipe de Articulação e Assessoria às Comunidades Negras do Vale do Ribeira, ISA - Instituto Socioambiental, CONAQ - Coordenação Nacional de Articulação, Assessoria e Organização de Comunidades Negras Rurais Quilombolas, da qual eu faço parte, Ministério Público estadual e federal, Defensoria Pública estadual e federal, e pleiteamos no Supremo Tribunal Federal uma atenção especial aos povos indígenas e quilombolas, junto com a APIB - Articulação dos Povos Indígenas do Brasil. Aqui no estado de São Paulo pleiteamos junto ao governo a imunização de todo o território quilombola, já que havia uma construção sendo feita no nível nacional. Conseguimos garantir a vacina para todas as comunidades, mas o processo de vacinação ainda não foi concluído. Aqui no Quilombo Ribeirão Grande Terra Seca, que é a minha comunidade, estamos todos imunizados. A gente se organizou para que todos pudessem vir, receber a vacina e voltar para casa sem aglomerar, seguindo os protocolos de saúde.

Mas muitos quilombolas estão passando por necessidades básicas, pois foram desapropriados de seus territórios, porque o governo não restituiu esses territórios a quem a eles pertence, ou porque esses territórios foram ocupados por grandes empreendimentos imobiliários, por parques, por fazendas de latifúndio e mesmo unidades de conservação, nas quais não cabemos. Tudo isso coloca as comunidades tradicionais em condições de extrema pobreza. Aqui no Vale do Ribeira, o governo de São Paulo está desenvolvendo um

projeto chamado "Vale do futuro", que nós não temos a menor ideia do que realmente significa e quem de fato será beneficiário. A meu ver, o governo está aproveitando o momento de fragilidade das comunidades com a pandemia para aprovar projetos de mineração de barragens, sucateamento das estruturas públicas e privatizações. E mesmo sob essa ameaça constante e com a nossa questão fundiária não resolvida, seguimos nos ajudando. Temos ajudado com o alimento que podemos doar, organizando cestas e entregando para quem não tem terra para plantar.

Meu nome é Jonas, tenho 17 anos e sou filho da Nilce. Lembro que os mutirões eram combinados em datas bem antecipadas, tipo um mês, dois meses antes. Sempre iam muitas pessoas nos mutirões, 50 a 80 pessoas, e todos trabalhavam, independentemente da idade ou da força. Crianças e idosos sempre estavam no meio. As crianças iam porém só para aprender a vivenciar um mutirão e, quando queriam ajudar, carregavam as garrafas de água, pois as pessoas mais velhas estavam fazendo os serviços pesados e ficariam mais cansados por andarem atrás de água. Sempre antes de irem para o local do serviço tinha um

café da manhã bem reforçado. Faziam café e comiam pão com carne moída ou com salsicha quando não queriam comer comida, pois sempre faziam comida também, para poder passar mais tempo no serviço e assim sair um serviço bem feito. No meio disso tudo não podia faltar pinga e história boa. Sempre tinha muita brincadeira e tinha pessoas que até dormiam nos lugares. Bebiam pinga à noite e trabalhavam no outro dia de manhã, não afetava em nada. De tarde todos descansavam, para ir no baile da noite. É assim que lembro do nosso mutirão na atualidade.

A Lanchonete<>Lanchonete (L<>L), iniciada por Thelma Vilas Boas, é, fundamentalmente, das crianças da Pequena África, bairro Gamboa, no centro do Rio de Janeiro, e de tudo que implica as suas existências. Ela foi criada e segue sendo inventada com, por e para as crianças. O espaço está em atividade desde 2016 e foi legalmente constituído como uma Associação Cultural sem fins lucrativos em 2019. Atualmente, a Associação fica alocada em um galpão de 240m<sup>2</sup>, de onde busca desenvolver circunstâncias que promovam justiça e bem-estar para as crianças da região e seus familiares. Esse projeto visa

a contribuir para a ressignificação da Pequena África, um território historicamente submetido à violência do racismo e da pobreza. A sua missão fundamental é promover a conquista do direito à uma vida digna, com infâncias atendidas na fome, saúde, educação, moradia, lazer e liberdade, e reorganizar o nosso entendimento do mundo, vislumbrando novos paradigmas - inclusive no campo ampliado da arte. Para conhecer e apoiar o nosso rolê, ver <#.lanchonetelanchonete.com>. Para acompanhar o nosso cotidiano, seguir @lanchonete.lanchonete

O projeto Moradia comum foi uma chamada aberta para se inventar outros modos de habitação de interesse social, no tempo da pandemia. Ele foi guiado pela noção de que moradia não se resume a quatro paredes. Para habitar, também é necessário um conjunto de redes institucionais de cuidado, que raramente estão disponíveis em territórios em conflito. Numa recusa do design espacial do lar isolado, mobilizamos participantes a criar arranjos espaciais para moradias coletivas de mulheres com filhos, vivendo em situação de extrema pobreza e sem o amparo de políticas públicas de habitação. Para além de reunir recursos, buscamos pensar formas de reciprocidade e compartilhamento que reduzam custos de vida, ao mesmo tempo em que facilitam o cuidado consigo e com as crianças.

A primeira etapa do projeto compreendeu um programa de formação nos eixos Letramento literário (com Fabíola Fortes Holdan), Panificação (com Nina Ramos e Sandro do Nascimento<sup>1</sup>), Saúde Mental (com Flavia Oliveira e psis da Casa da Árvore<sup>2</sup>) e a Escola Por Vir (com Thelma Vilas Boas e educadores populares da Lanchonete<>Lanchonete). Dez mulheres pretas, mães solo, foram contempladas com uma bolsa mensal, no valor de R\$ 720, para partici-



par do programa duas vezes por semana: Raimunda, Eli, Roseli, Ivanilda, Tita, Nadia, Marta, Fabiana, Robertha e Sandra<sup>3</sup>. Ao longo desse processo, seus filhos e as outras crianças da Escola Por Vir brincaram com casinhas de papelão doadas por uma avó, Alice Migliorin. Refletindo a experiência e a imaginação doméstica e urbana das crianças, esse pequeno conjunto habitacional de brinquedo, que reproduz fachadas típicas de bairros populares brasileiros, foi montado e remontado, ganhou cozinhas, vasos de plantas, cachorros, animais da floresta, quartos compartilhados e se tornou vila, reproduzindo dinâmicas de ocupação espontânea e afetiva do território.

1  
2  
3

Ver <<https://www.instagram.com/boulanguerua/>>.

Ver <<https://www.instagram.com/ongcasadaarvore/>>.

Ver <<https://www.lanchonetelanchonete.com/nosso-coletivo>>.



# A cultura em obras. Vila Itororó: a construção pública (de um lugar)

Atuei como curador do projeto Vila Itororó Canteiro Aberto. Compartilho a autoria do projeto com a equipe de ativação cultural formada por Fábio Zuker, Graziela Kunsch, Helena Ramos, Francesca Tedeschi, Peroba Capoeira e muitas outras pessoas que passaram pelo canteiro. O projeto foi realizado dentro do Instituto Pedra, liderado por Luiz Fernando de Almeida, que me convidou em 2014 para pensar em como abrir esse canteiro.

Para saber mais sobre o projeto Vila Itororó Canteiro Aberto e sobre a história da Vila Itororó, convido a navegar pelo site [vilaitororo.org.br](http://vilaitororo.org.br) onde é possível encontrar arquivos fotográficos, livros, vídeos, obras e registros de todas as atividades realizadas entre 2015 e 2018.

Dedico esse texto a Cida, Denis, Emanuel, Monique, Priscila e a todas as pessoas que encontramos através deste projeto e que morreram antes da hora, por serem pobres apenas, enquanto nós estávamos trabalhando lá, em uma tentativa de devolver, pelo menos simbolicamente, a Vila para eles.

"Por que não cabemos dentro deste projeto?"

Antônia Cândido, em depoimento documentado na obra *Excertos da Vila Itororó*, Graziela Kunsch, 2006-em curso



UM CONVITE

No final de 2014, fui convidado para desenvolver um projeto de educação patrimonial no canteiro de restauro da Vila Itororó, conjunto arquitetônico centenário e arruinado de cerca de 10.000 m<sup>2</sup>, que ocupa o miolo de um quarteirão no centro da cidade de São Paulo. Este lugar sempre foi um lugar de moradia e lazer. Mas, uma vez tombado, em nome do "interesse público", os moradores - pessoas pobres e de classe média baixa - foram expulsos e realojados pela prefeitura para então estabelecer ali um centro cultural público. A prefeitura contratou um escritório de arquitetura para captar recursos, finalizar os projetos executivos e efetuar o restauro do local. Este escritório foi quem me convidou. Eu tinha:

- Um orçamento de 500.000 reais;
- Um contrato de um ano;
- Um artigo do arquiteto Sérgio Ferro ("Sobre a anormalidade como norma", *Móbile #1*, 2014, CAU/SP), sobre a importância de abrir os canteiros;
- A confiança do escritório de arquitetura;
- Um galpão de 800m<sup>2</sup> anexo ao canteiro (compartilhado com arquitetos e a empreiteira).

Não havia nenhum controle sobre o futuro para além deste um ano.

O FUTURO NÃO EXISTE

Todo projeto existe e cresce dentro de um contexto ao qual tenta responder.

São Paulo é curiosa: ela muda constantemente para não mudar jamais. Caetano Veloso musicalizou a surpresa que Claude Lévi-Strauss relatou ao conhecer a cidade pela primeira vez – “aqui tudo parece que era ainda construção e já é ruína” (*Tristes Tropiques*, 1955). Meio século depois, a cidade continua cheia de prédios novos já arruinados e de milhares de canteiros inacabados. Anúncios são feitos - a construção de um hospital, de um centro cultural, de uma nova linha de metrô - mas raramente colocados em prática. É como se o futuro fosse uma promessa nunca cumprida em nome da qual se apaga o passado e se destrói o presente, servindo ao interesse de poucos.

As duas primeiras perguntas dos visitantes de um canteiro de obra são sempre as mesmas - O que vai ser? Quando vai ficar pronto? São indagações legítimas, mas como respondê-las? Quem tem a autoridade necessária para responder a tais demandas? Quem

controla o futuro? Poder-se-ia respondê-las com outras perguntas - Quando São Paulo vai ficar pronta? Desde quando esperamos os lugares ficarem prontos para usá-los? É preciso substituir "efeitos de anúncios" para o que podemos chamar de "efeitos de enunciação". Em outros termos, ao invés de prometer algo distante e abstrato (seja publicando projetos arquitetônicos na revista ou pintando os tapumes das obras com imagens do que está por vir), é necessário colocar em prática, e no presente, um pensamento concreto. Devemos encontrar formas de intervir no presente. Pois, de uma certa maneira, os lugares estão sempre prontos, no sentido que já são algo e estão aqui, mesmo que apenas em potência.

COMO HABITAR A CULTURA?

Precisávamos entender como nos mover no convite inicial, testar a elasticidade das coisas, definir o que era fixo e o que era variável. Começamos por abrir o galpão, propondo manter um espaço único, ou, pelo menos, com divisões mínimas. Mantivemos um banheiro e salas pequenas e deixamos o resto livre para usos a serem descobertos.

Em seguida, era necessário repensar o que seria "educação patrimonial". Será que a melhor forma de fazer educação patrimonial não é justamente convidando as pessoas a usarem o espaço para assim participar da formação de um pensamento coletivo sobre a dimensão pública desse patrimônio? O público deixaria de ser alvo para ser ativo. Foi preciso redefinir todos os termos do convite inicial, no caso, as palavras que compunham o horizonte do projeto: "centro", "cultural" e "público". Por que a "cultura" precisa de "centros"? Quem é esse "público" abstrato? Como já dizia em 1977 um singelo vídeo encontrado na internet sobre a Vila Itororó: o que é mais público, "um local que hoje é moradia de pessoas de baixo poder aquisitivo e que aqui gozam de certa comodidade" ou "um simples passeio de fim de semana para moradores de outros bairros" (trabalho para a Faculdade de Arquitetura Brás Cubas, Ivana de Carvalho Lemos, 1977, Super 8)? Por fim, o que entendemos por "cultura"? A noção de "cultura" extrapola as práticas artísticas para abraçar as formas como organizamos as nossas vidas, no tempo e no espaço. Neste sentido, qual é o espaço que a moradia deva ter espaços na cultura e nos seus centros especializados?

Todas essas perguntas podem ser resumidas na formulação do que eu chamaria de um problema curatorial: o que significa

fazer um centro cultural público em um lugar de moradia? Ou, para melhor dizer, como habitar o conceito e o espaço da cultura?

#### UM EXPERIMENTO DE CENTRO CULTURAL

“Está aberto!” Eis um enunciado que pode ser colocado em prática. É um gesto simples com complexas consequências. Simples, pois basta levantar a cortina de ferro do galpão, colocar uma mesa no meio do espaço, sentar-se atrás dela e, como uma espécie de curador de plantão, esperar e observar. Mas de consequências complexas, pois é preciso então definir horários de funcionamento, divulgar que o espaço está aberto, definir como se entra nele, entender quais são os riscos envolvidos, lidar com a violência urbana cotidiana, entre muitas outras coisas. Essa simples complexidade, porém, é o ponto de partida que coloca tudo em movimento: de um projeto fixo (no sentido arquitetônico de uma projeção de futuro atualizado) passamos a ter um lugar porvir (no sentido de um devir, ou seja, futuros que existem, em potência, no presente). O canteiro de obra se torna então um centro cultural temporário, ou melhor, um experimento de centro cultural, dinâmico e instável, sempre ameaçado na sua existência, mas existindo pelo menos. Em um espaço como este, o processo está no centro do projeto. O objetivo não é programar o galpão (organizar oficinas, exposições, temporadas teatrais ou outras atividades), mas entender que a abertura do galpão é o próprio projeto curatorial.

Vale ressaltar que quando escrevemos "experimento de centro cultural", não estamos dizendo que o espaço tinha que ter uma programação experimental. O “experimento” não se refere ao tipo de "cultura" fomentada, mas à realização de uma experiência em escala real de 1:1. Mesmo que não fosse possível a Vila Itororó funcionar na sua integralidade, devido aos trabalhos de restauro, podíamos no galpão (e a cada novo espaço usado) testar a sua existência. Da mesma forma, quando dizemos que o “processo está no centro do projeto”, não entendemos a palavra "processo" (o que está acontecendo, o que está sendo feito) como antagônica à palavra "resultado" (a obra pronta, o espaço acabado). Na verdade, trata-se de uma mudança de olhar para o mesmo objeto. Queríamos olhar para o espaço e para os processos que o atravessam de uma outra forma. É como se mudássemos o foco da nossa lente. Em outras palavras, olhar para o processo não é desprezar o resultado, mas entender que o resultado é também uma construção temporária, ou melhor, um equilíbrio frágil de um



processo estabilizado em um dado momento. Equilíbrio que está sempre sujeito a se mover para encontrar outro equilíbrio.

Imaginem um museu com seus horários de funcionamento, seu *hall* de entrada amplo e aberto, sua bilheteria fincada no fundo do *hall*, as catracas que dão acesso ao espaço propriamente museal com o devido controle de ar, as salas com portas grandes o suficiente para entrarem obras de arte volumosas, as faixas no chão na frente das pinturas para garantir o distanciamento adequado dos corpos, a presença de vigias em cada sala para assegurar o cumprimento das regras do espaço, os elevadores de carga nos fundos para facilitar a montagem de exposições temporárias. Imaginem que tudo isso é na verdade uma resposta - um equilíbrio (bastante sólido, no caso) - a certas expectativas do público, a rituais específicos do que se entende como a fruição adequada da cultura, a um certo tipo de produção artística objetual que demanda controle de temperatura e humidade, a um interesse desinteressado dos visitantes que esperam apenas sair com uma boa lembrança, um foto (sem *flash*), um cartão postal ou o catálogo do que acabaram de ver. Esse exercício de imaginação acabou de mudar o seu foco. Ao invés de olhar para o que o lugar é (um museu), você conseguiu ver o que ele faz (para os corpos e as obras) e como ele faz o que ele faz (por meio do espaço, das suas regras, das suas equipes). Você percebeu o processo que se encontra cristalizado no espaço.

Em um experimento de centro cultural, os processos ainda não são tão cristalizados. Tudo é muito mais maleável. Como receber o público? O que entendemos por público? Quais são os horários de funcionamento? Quais comportamentos são considerados adequados? Quais rituais precisam ser seguidos? Precisa falar baixo? Quais espaços devem ser fechados ou protegidos? Quais espaços são perigosos e demandam protocolos específicos de segurança (autorização prévia, acompanhamento, uso do capacete etc.)? Qual é o papel da equipe técnica? Que tipo de atividades podem acontecer? Em um experimento de centro cultural, tudo está em potencial... a não ser, talvez, o que o curador do espaço tem na sua cabeça e que limite sua capacidade de imaginação.

#### ESCUTAR O ESPAÇO

Olhe ao seu redor. Veja se há algum objeto no chão que chama a sua atenção. Pegue-o. Segure-o. Olhe para ele. Cheire-o. Tente sentir a sua textura. Veja o que ele carrega de materiais diversos, de

usos passados, de quem já o segurou nas mãos. Escute-o e fale por ele. Seja seu porta-voz. O que ele tem pra dizer pra outras pessoas ouvirem? Pro mundo? Como ele quer ser usado? Não como você quer usá-lo, mas como ele quer ser usado? Ele pede para ser jogado pra longe? Pra ser guardado com cuidado? Agora, sente no pátio central da Vila Itororó e faça a mesma coisa. Ela não cabe na sua mão, mas tente enxergá-la como um todo, seja sensível aos seus cheiros, às suas texturas, ao que ela carrega de materiais diversos, de usos passados, de memórias afetivas de quem já morou e brincou aqui. Escute-a. Tente abstrair seus conhecimentos prévios - seus pré-conceitos. Escute e fale por ela. Seja o porta-voz dela. O que ela lhe pede para dizer às outras pessoas? O que ela lhe pede para cuidar? De um grafite na parede? Um adorno? Ou da ausência de um adorno? De uma construção antiga ou recente? O que ela lhe pede para retirar? Uma parede? Uma escada? Um cheiro? Quais usos lhe pede para reforçar ou criar? Uma memória encravada em algum canto? Quais corpos convoca para estarem presentes? Quem é você neste lugar? Um convidado ou um intruso? Onde o sol bate mais forte? Onde está mais fresco? Quais espaços são mais íntimos e quais são mais expostos? Onde é bom de se sentar para escutar o barulho distante da cidade? Onde dá vontade de correr? De se esconder? De se deitar? De cavar no chão?

Convidamos os arquitetos e toda equipe da Vila Itororó para fazer esse exercício de humildade perante o espaço. O exercício foi ministrado pelo permacultor Peter Webb como forma de sistematizar uma prática de escuta do espaço que estávamos propondo. Ele ajuda a colocar os conhecimentos técnicos de lado, ou melhor, de entender que existem vários conhecimentos técnicos e que todos eles se traduzem dentro de uma percepção do espaço que é eminentemente subjetiva, ou seja, política. Esse exercício de empatia com o espaço, objeto agora sem sujeito, para representá-lo, é uma forma de abrir brechas nas certezas dos especialistas.

#### O PATRIMÔNIO EM DISPUTA

Não basta olhar para escutar. É preciso ir além. Porta-vozes sempre correm o risco de confundir suas vozes com as vozes de quem eles representam, deixando suas próprias projeções falarem mais alto do que o que eles deveriam ouvir - um jovem pai vai enxergar uma creche; um curador, um museu; um esportista; uma academia; etc. Por isso, é bom também mergulhar mais fundo nas camadas do espaço visto como um palimpsesto. Devemos olhar para

o passado evitando a ilusão retrospectiva que nos leva a crer que o nosso presente é sempre a única consequência possível do passado. O passado já foi um presente com todos os seus potenciais em aberto. É importante olhar para o passado como algo não resolvido. No caso específico da Vila Itororó, mergulhar na sua história é mergulhar na complexa história paulista da moradia - popular e de aluguel, em particular. É uma história, ainda em disputa, que não cabe neste texto. Mas é importante resgatar o papel das controvérsias para melhor entendimento do lugar onde nos encontramos.

Desde que a Vila foi decretada de utilidade pública e se tornou objeto do interesse patrimonial, virou também um campo em disputa. A maneira como ela deveria ser preservada e, portanto, como deveria continuar existindo, passou a dividir moradores, proprietários, arquitetos, vizinhos, poder público, especuladores imobiliários e órgãos de patrimônio. Com o passar do tempo, os argumentos ganharam formas, forças, pesos, nomes e também porta-vozes. Se a qualidade patrimonial de um lugar é o valor que as pessoas dão a ele - o que a "Carta de Veneza" (documento escrito em 1964 considerado fundamental no campo do patrimônio até hoje) chama de "significação cultural" -, então todos os interessados podem contribuir para a definição do objeto, e portanto, para a elaboração, e resolução, da controvérsia.

No caso da Vila Itororó, aconteceu algo estranho. Seu reconhecimento passou pela retirada dos moradores que lhe conferiam parte do seu valor cultural. Essa fetichização do patrimônio operou um exercício de autodestruição, como se o próprio desejo destruísse o objeto desejado. Perguntamo-nos então: o que simbolicamente mantém a Vila em pé hoje? Quem decide o que deve ser mantido ou destruído em uma construção eclética e que tanto mudou ao longo do tempo? Que ato político está por trás da escolha técnica de uma camada de tempo e não de uma outra? Quais camadas devem ser preservadas, resgatadas, reformadas e reinstaladas? As mais recentes? As construções originais já desaparecidas? As hortas anteriores às construções? Como essas escolhas influenciam (incentivando ou proibindo) os usos do espaço



no presente? Quais acréscimos representam excrescências e quais contam histórias fundamentais? Assim como o criador da Vila Itororó foi adaptando-a até a sua morte, os demais moradores também o fizeram. Onde ele teria construído uma laje, eles fizeram um puxadinho. Cada onda de moradores deixou a sua marca arquitetônica. O puxadinho encravado nas colunas do palacete é então um elemento "a mais" que precisa ser retirado ou é fruto de um contínuo crescimento que sempre caracterizou a Vila? Se tirarmos o puxadinho, não corremos o risco de interromper a história da Vila em um ponto distante, ameaçando a leitura do conjunto? Invertendo a perspectiva, talvez o puxadinho seja justamente o que mantém a Vila em pé.

#### POR ESPAÇO VAGOS

Para escutar, é importante falar baixo. Em termos espaciais, isso significa que não é preciso intervir de maneira definitiva para potencializar os espaços. Essa ideia direcionou parte do trabalho, tanto no galpão quanto no resto da Vila Itororó.

No caso da Vila, apesar de diversos desentendimentos entre a equipe curatorial e os arquitetos, uma conquista conjunta foi a preservação dos espaços internos às casas, evitando assim que os cômodos fossem adaptados aos usos futuros. Reconhecendo que os usos podem mudar com o tempo, os arquitetos resolveram manter a escala original dos cômodos (por exemplo, sem quebrar paredes internas como era previsto pelo projeto anterior que recebemos da Prefeitura e que visava criar uma biblioteca e outros espaços deste tipo na antiga Vila), deixando os usos por vir se adaptarem aos espaços restaurados, entendendo inclusive que a moradia continuava sendo a possibilidade mais óbvia de uso.

Da mesma forma, a adequação do galpão foi feita para garantir usos mais abrangentes. O coletivo franco-alemão Constructlab foi convidado para desenvolver a base arquitetônica que garantisse que o espaço pudesse ser mantido livre, porém útil. Foi um momento seminal para levantar os usos possíveis para além do que se espera de um centro cultural. Os verbos "contemplar", "visitar", "admirar", "fruir", que costumam ser usados para descrever o que se pode fazer em um espaço de arte, deixaram lugar para outros verbos como "imaginar", "brincar", "dormir", "namorar", "ler", "debater" ou "comer". Construíram-se então estantes, bancos, cadeiras, um balanço, um escorregador, um bar, uma parede de escalar, um bicicletário, um arquivo, uma chapelaria e um espaço de assembleia no coração do



galpão. Cada uma dessas funções possíveis era traduzida em um módulo arquitetônico - construções mínimas e móveis que podiam ser reconfiguradas de muitas formas com um simples transpaleta, elemento corriqueiro em qualquer canteiro de obras. Os módulos funcionaram como disparadores, voltados tanto para usos cotidianos e espontâneos (um espaço aprazível no bairro, a ser usufruído de modo indiscriminado) como para o conjunto de atividades a serem organizadas: conversas, visitas, oficinas, pesquisas e publicações.

O que buscamos era garantir um programa vago. Usamos a palavra "programa" no sentido em que os arquitetos costumam usá-la para listar os usos de um espaço (por exemplo, o programa padrão de uma casa para uma família pequena é de ter dois quartos, um banheiro, uma ampla cozinha e uma lavanderia); e "vago" no sentido de que queríamos apenas apontar para possíveis usos, mas deixando os usuários definirem os seus usos a partir - ou em fricção com - o que ali oferecemos. Desta forma, um banco podia virar uma pista de skate; um vazio no centro do espaço, um salão de dança;

uma parede, um gol de futebol; e assim em diante. Uma possível referência talvez seja a Marquise do Parque Ibirapuera de Oscar Niemeyer. Bastou traçar um longo caminho de cimento no meio de um parque, com uma cobertura de concreto, para que brotassem inúmeros usos possíveis. Não há nada mais vago do que esta marquise infinita em termos de programa arquitetônico. Niemeyer não teria antecipado a maioria dos usos que ali acontecem. Faça sol ou faça chuva, eis o espaço mais democrático e diverso do Parque Ibirapuera. Ao invés de focar nos espaços construídos - nos "cheios" -, nossa atenção vai para os espaços livres - os "vazios" - e seus potenciais.

O resultado funcionou à medida que o lugar se tornou convidativo e conseguiu tirar algumas das barreiras simbólicas que costumam estar presentes, porém invisíveis, nas portas de entrada dos centros culturais. Ora os transeuntes entravam perguntando se era uma loja e se os banquinhos estavam à venda (e lojas podem ser surpreendentemente menos intimidadoras do que centros culturais), ora perguntavam o que era aquilo mesmo e entravam em conversas com os curadores de plantão sentados ali na frente do galpão. Em todo caso, as pessoas passaram a usar cada vez mais o espaço e a reconhecê-lo como seu.

### SOBRE OS USOS ESPONTÂNEOS

Quem decide o que acontece em um espaço cultural costuma ser o curador do mesmo. Pelo menos, assim ele gostaria que fosse. Pois felizmente, os usos dos espaços sempre escapam aos que tentam modelá-los. Existem alguns exemplos felizes deste tipo de situação. O Centro Cultural São Paulo é habitado por dançarinos que vêm ensaiar novos passos de *break dance* e *k-pop* no meio dos espaços de circulação. Da mesma maneira, a nave central do Centquatre-Paris costuma ficar lotada de pessoas dançando, lendo ou apenas descansando. No caso da Vila Itororó, queríamos inverter a perspectiva tradicional e dar aos usos sugeridos pelos usuários o poder de moldar o espaço aos poucos. Pensamos que isso seria a única forma de extrapolar os limites de imaginação da própria equipe curatorial. A formação do público deixa de ser uma construção, ou uma educação (conforme duplo sentido da palavra "formação"), do mesmo e passa a ser uma escuta e um acompanhamento do que emerge no espaço. Não há mais um público-alvo, mas uma lenta formação coletiva onde o público é resultado.

Isso não significa que deixamos de convidar alguns grupos específicos que costumam se sentir menos autorizados a poderem ter suas propostas ouvidas. Foi o caso, em particular, dos ex-moradores da Vila Itororó. Assim que o canteiro abriu, pedimos para eles visitarem a Vila. Eles nos levaram para conhecer o que até recentemente tinham sido suas casas. Mesmo realojados em habitações sociais próximas, a violência sofrida por eles era ainda vivaz para a maioria. Um pequeno grupo estava ainda brigando na justiça para ter o usucapião reconhecido e, dando uma volta inesperada na linearidade do tempo, a Vila Itororó passou a ser o local das suas reuniões para discutir essa reparação histórica.

Quando abrimos o galpão, as pessoas vinham timidamente sentar-se num banco, depois conversavam com a equipe, então traziam amigas e amigos e por fim acabavam estudando, ensaiando, descansando ou almoçando no espaço. Chamamos isso de "usos espontâneos", para reforçar a ideia de que eles não eram exatamente induzidos pela equipe técnica. Ao contrário, esses usos conduziam o trabalho da equipe. Cabia-nos acompanhar e adaptar o espaço - colocando, por exemplo, espelhos por trás dos módulos do ConstructLab para dar melhores condições aos ensaios dos dançarinos, ou disponibilizando armários para pessoas em situação de rua guardarem seus pertences durante o dia, ou ainda multiplicando mesas



para estudantes. Além das adequações espaciais, era necessário também definir acordos de convivência. Usamos a palavra "acordos" em clara oposição à palavra "regra". Enquanto as regras servem para atender demandas gerais e organizar uma massa indiscriminada, acordos surgem das práticas específicas e da necessária convivência de grupos radicalmente diferentes entre si. Regras regulam espaços públicos. Acordos cuidam de espaços comuns. Esboçamos assim, na prática, a transformação do que era previsto para ser um "centro cultural público" em um "espaço do comum" (mas voltaremos a este ponto mais adiante).

Vale frisar que todas as atividades não estavam necessariamente bem-vindas na Vila. Nunca se tratou de um projeto populista onde iríamos atender a todas as demandas numa espécie de vale-tudo (que acabaria inclusive reproduzindo as relações de poder que preexistem ao canteiro, onde os que podem falar mais alto têm mais espaço). Ao contrário, tratava-se de um exercício de construção, necessariamente lento, delicado e orgânico, de um espaço verdadeiramente democrático. Não prestávamos um serviço à população (no sentido de atender demandas), mas trabalhávamos para que o espaço fosse útil. Aos visitantes que queriam saber o que o espaço ia ser, sempre respondíamos com uma pergunta: "como o espaço pode ser útil para vocês?" O uso da palavra "útil" faz referência ao trabalho de artistas e pensadores como Tania Bruguera, ou Stephen Wright. Não limita o que se entende por cultura a algo meramente instrumental (esse entendimento tem mais a ver com a ideia da "instrumentalização" da cultura, e não da sua "utilidade"). Pensar a utilidade da arte e dos espaços de cultura é uma maneira prática de deixar mais borrada a distinção entre os profissionais da arte e o público visitante, entre a cultura e as outras esferas da vida. Traz à tona as forças imaginativas e os poderes disruptivos da cultura, da arte e das suas diversas manifestações e as mantém mais perto do corpo e da imanência do cotidiano.

A equipe técnica que cuidava deste trabalho acabou se autodenominando de equipe da "ativação cultural", se distinguindo, desta forma, da equipe de arquitetura. Essa ativação cultural contribuía de forma complementar aos levantamentos, às pesquisas em arquivos e aos desenhos arquitetônicos. Apontava para novos usos

possíveis e ensaiava um modelo de gestão da Vila. Realizamos uma consulta pública no seu sentido mais profundo. Não por meio de um debate aberto e sim graças a um experimento realizado em escala real. Não apenas encontramos usos inesperados, mas também descobrimos histórias da Vila Itororó. Por exemplo, foi depois de grupos de circo usarem a Vila para ensaiar, que descobrimos a importância que o circo sempre teve na história da Vila. Era como se os usos à casa voltassem. Para além do momento presente, os usos espontâneos desenhavam então um novo programa possível para as casas sendo reformadas. Por que não dedicar uma casa ao circo? Como incluir as demandas das pessoas em situações de rua - da necessidade de guardar seus pertences durante o dia à instalação de um sistema democrático de acesso à água (com banheiros públicos de qualidade, chuveiros e chafarizes)? Quais outras práticas que surgiam no galpão clamavam por mais espaço no bairro e na cidade?

Esse foco nos usos espontâneos acabou criando pequenas mudanças na maneira como a equipe de ativação cultural passou a entender o seu trabalho. Ao invés de mediar a relação do público com o conteúdo oferecido pelo espaço, como costuma ser em qualquer centro cultural, passamos a mediar as relações entre os grupos que usavam o espaço. Os acordos, publicados no *site* do projeto, são a manifestação mais concreta deste trabalho de mediação horizontal:

- ① *As ações devem acontecer nos horários de abertura e nos espaços determinados pela equipe de ativação cultural (não é possível reservar uma área no galpão);*
- ② *Não podem ter natureza ou fins comerciais, publicitários ou partidários;*
- ③ *Cada indivíduo/grupo deve respeitar os demais indivíduos/grupos que usam o espaço, aí incluídos trabalhadores permanentes do canteiro;*
- ④ *Não são acolhidas feiras, exposições ou apresentações diversas como parte dos usos espontâneos. São priorizados processos e ensaios, não resultados, por se tratar de um canteiro de obras onde tudo – incluindo a própria noção de cultura – está em construção;*
- ⑤ *Os acordos coletivos podem ser revistos e repensados pelo público junto à equipe de ativação cultural e novos acordos podem ser criados, a partir de inspirações, necessidades e problemas que surgirem dos próprios usos.*

O último acordo garantia que essa construção era dinâmica e que, mesmo que a equipe de ativação cultural fosse a guardiã dos mesmos, ela não tinha o monopólio da sua formulação.

Dança de rua, dança de salão, ioga, defesa pessoal para mulheres, capoeira, ensaios de circo, ensaios de teatro, grupos de estudo, artes marciais, esgrima medieval, dança cigana, *skate* e muitas outras atividades passaram a compor o dia a dia da vila. Vale destacar talvez duas atividades que demandaram dois tipos de acompanhamentos - radicalmente diferentes - por parte da equipe de ativação cultural. Por um lado, a equipe se retraía para permitir o brincar livre, que consistia em manter o espaço suficientemente aberto, porém com objetos esparsos, para que as crianças do entorno pudessem inventar suas próprias brincadeiras e ressignificar os espaços sem a condução de nenhum adulto. Por outro lado, a realização da festa junina pelos ex-moradores da Vila demandava o envolvimento integral da equipe da Vila para ser reativada. Seguimos as orientações deles para recriar um evento que tinha sido uma presença obrigatória na história da Vila ao longo de décadas. Nos anos 2000, na ameaça do despejo, a festa junina já tinha se transformado em um ato de resistência. A festa que então voltou a acontecer no canteiro era uma ocasião festiva de manter a luta viva - pois quem luta, sabe do lugar central que a festa tem em toda greve, paralisação ou todo ato político. Na ocasião, os ex-moradores também podiam arrecadar fundos para eles ou para o grupo organizador, que ia crescer, incluindo vizinhos e interessados. Em uma cidade eminentemente segregada, a festa junina da Vila Itororó era um alento. A equipe de ativação cultural sempre teve a consciência crítica do que a condição da possibilidade do seu trabalho tinha sido o despejo dos moradores. Essa substituição de uns por outros é inseparável de muitas outras violências: a moradia deixando lugar a um entendimento excludente da cultura; a população de maioria negra, para a equipe majoritariamente branca; pessoas pobres ou de classe média baixa, para pessoas de classe média e média alta. Porém, não enxergávamos isso como uma mancha primordial que impedisse qualquer tipo de trabalho. Ao contrário, era o ponto de partida e de chegada do projeto. O intuito era nós tornarmos aos poucos intermediários dispensáveis, ou seja, criar as condições de possibilidade para a nossa saída e a volta, não necessariamente dos moradores anteriores, mas sim de um entendimento de que a moradia popular tem um papel estrutural neste conjunto histórico - e assim deve ser mantida.

### A ESPESSURA DO PRESENTE

Um ano passa rápido. Um dos desafios deste projeto era criar alguns pontos de não-retorno, ou, sendo menos ambicioso, amarras sólidas. Com o passar dos meses, a Vila Itororó, que estava fechada e reduzida ao silêncio desde a saída de seus moradores, voltou a ter voz e a poder ser ouvida. Por intermédio dos seus agora muitos porta-vozes, deixou de ser apenas um objeto da política patrimonial para se tornar um sujeito, um agente ativo na discussão sobre o seu destino. O público em formação tornou-se um agente central nesse processo.

Além disso, diversas parcerias foram estabelecidas para criar alianças com pessoas jurídicas que impedissem um novo esvaziamento do local na próxima troca de gestão, como costuma acontecer no Brasil onde políticas de governo se sobrepõem sistematicamente a qualquer política de estado. Diferente de muitos outros lugares no mundo, em particular na Europa, onde a participação do poder público é a garantia que projetos possam existir para além dos caprichos de curto prazo dos interesses privados; no Brasil, a esfera pública é objeto constante de disputas (privadas), até nas suas escalas mais baixas - o que os americanos chamam de *spoil system*. A mudança de um prefeito pode levar à mudança da equipe técnica de dezenas de casas de cultura. Por isso, assim que entramos no projeto fomos criar parcerias, entendidas como amarrações, ou nós, para consolidar o projeto. Foi assim com a Secretária de Inovação e Tecnologia que passou a usar parte do espaço, mesmo que este era de responsabilidade da Secretaria de Cultura, forçando, desta forma, uma conversa interna entre os órgãos públicos. Se, porventura, a Secretária de Cultura quisesse fechar a Vila, teria que arcar com o ônus de uma disputa com uma outra secretária municipal. Da mesma forma, uma das casas centrais do conjunto arquitetônico foi cedida ao Goethe Institut, que firmou um contrato com a Prefeitura cujo prazo ultrapassava a gestão do então prefeito no cargo para garantir que, em caso de troca no comando da cidade, uma negociação delicada teria que ser feita entre a Prefeitura e um instituto de relevância internacional com representação diplomática no país.

Uma outra estratégia foi o comissionamento de obras de arte para habitar o espaço. A ideia era montar uma espécie de exposição, nem temporária, nem permanente, mas estrutural, onde as obras ajudassem no entendimento do local, reforçando certos usos e a presença do público em espaços avançados do canteiro. Essas obras tinham ainda outra função. Queríamos desfazer a ideia que a



arte gentrificadora. A arte pode ser instrumentalizada em processos de gentrificação, sem dúvida nenhuma, mas existe toda uma produção artística que vai na contramão da gentrificação. Alguns dos artistas convidados inclusive trabalhavam neste sentido. Assim como o mobiliário do ConstructLab foi um passo fundamental para abrir o espaço para uma diversidade maior de usuários, as pinturas realizadas por Mônica Nador e o Jamac (Jardim Miriam Arte Clube) permitiram criar uma nova iconografia da Vila junto aos ex-moradores e aos vizinhos, e voltar a estreitar laços de confiança com quem tinha uma relação ao mesmo tempo de afeto com o local e de desconfiança com os projetos da Prefeitura.

Com o mesmo intuito Panapanã, projeto de Carla Zaccagnini, convidava o público para ir ao pátio central da Vila Itororó, descobrindo um jardim de atração de borboletas plantado em canteiros móveis. A ideia surgiu não apenas porque ali havia borboletas (*panapanã* sendo o nome dado aos coletivos de borboletas) antes de os tratores entrarem, mas também porque o inseto se tornava uma metáfora da transformação radical pela qual o espaço tinha passado, transformação cujo resultado pode ser bonito para quem olha de longe, mas cujo processo é de uma violência extrema. *Panapanã* funciona junto a um audioguia que conta as muitas

histórias de transformação, algumas próximas e outras mais distantes, da Vila Itororó.

*Excertos da Vila Itororó*, realizado por Graziela Kunsch, foi o projeto menos palpável no espaço, mas o mais palpável no tempo. É um arquivo audiovisual *on-line* que funciona como uma incisão cirúrgica na história recente da Vila, trazendo à tona a voz dos vencidos. Podemos chamá-lo de "testemunho", no sentido geológico da palavra (uma amostra coletada através de um furo de sondagem no chão para identificar as diversas camadas do tempo e como elas se relacionam entre si e com o presente). Antes de trabalhar no projeto, Graziela tinha filmado e participado da luta dos moradores contra o despejo. O *site* acompanha, portanto, mais de dez anos de história da Vila. Nele as pessoas envelhecem, mudam de posição e de papel. É uma anatomia do poder que mostra como a Vila Itororó é um documento histórico da violência estatal.

Simetricamente, no espaço (e não no tempo), o coletivo Raumlabor, convidado conjuntamente pelo Goethe Institut, fez um dos projetos mais ousados de diálogo com o processo de restauro material. O espaço chamado de "Goethe na Vila" consistiu em reformar uma das casas mais inacessíveis do canteiro. Uma vez restaurada, passou a acolher práticas diversas conforme os seus residentes (convidados por meio de uma chamada pilotada pelo Goethe Institut) iam se sucedendo - práticas que se mostraram bastante diversas de fato: da preparação de um carnaval mirim à realização de um estúdio de *hip hop*, passando por uma escola de capoeira ou uma oficina de conserto de eletrodomésticos. Este projeto, realizado pela equipe de ativação cultural com os arquitetos, mostrou que a própria reforma poderia também seguir outros caminhos, diferentes da reconstrução de um original sonhado e que jamais existiu como tal - que acabou infelizmente caracterizando parte do restauro da Vila. Raumlabor manteve as marcas do tempo, antecipando usos diversos, ao mesmo tempo em que tornava habitável uma das casas. Todas as intervenções eram reversíveis (portas de metal, escada de concreto, estúdio de madeira), mas bastante úteis no presente, e relativamente baratas de construir. Se, para a equipe de ativação cultural, isso era uma outra forma de reformar o conjunto, para a equipe dos arquitetos não passava de uma intervenção temporária. Hoje, entretanto, vemos casas reformadas de forma mais definitiva, porém sem usos, e não podemos deixar de lembrar de um espaço com uma reforma certamente frágil, porém onde passaram milhares de pessoas.



UM PROGRAMA COMUM

No início deste texto, não avisei que, além do espaço, da verba, do tempo e de diversas referências, recebemos também um projeto que indicava o que a Prefeitura já imaginava como programa de uso futuro para a Vila Itororó restaurada. Segundo esse documento, a Vila Itororó deveria se transformar em um centro de memória de bairro com uma exposição que contasse a história da Vila, um restaurante italiano (já que o bairro é considerado um bairro de imigrante italianos), um piano bar, uma brinquedoteca, uma biblioteca, um espaço cênico, uma grande praça central, um espelho d'água, lojas diversas e algumas residências artísticas. Esse projeto tinha sido elaborado por especialistas de portas fechadas. Ele estava na base conceitual que deu corpo ao interesse público que permitiu a desapropriação da Vila Itororó. Curiosa noção de público essa que pode ser elaborada sem consultas públicas.

O projeto que desenvolvemos na Vila foi, aos poucos, desconstruindo esse projeto herdado, mostrando que o seu programa dizia mais sobre quem o concebeu do que apontava para uma reflexão profunda sobre o que é a Vila e, portanto, o que ela poderia ser. Até os levantamentos arquitetônicos eram falhos e a equipe de arquitetura teve que refazê-los (já que os arquitetos anteriores nem tiveram acesso ao espaço por falta de contato com os então moradores). A própria história da Vila Itororó sobre a qual o programa de uso se baseava, era muito superficial e com diversos equívocos (umas das primeiras ações que fizemos foi realizar uma nova pesquisa histórica do conjunto). Os usos espontâneos, as pesquisas em arquivos municipais e estatais, o descobrimento de novos arquivos sobre a Vila, os testemunhos de diversas pessoas e as obras de arte estruturais, tudo isso afinava o nosso entendimento de como este espaço poderia funcionar. Um novo programa para a Vila estava sendo desenhado coletivamente, substituindo um projeto dito “público” - abstrato e distante -, por um programa “comum” - concreto e próximo das necessidades e demandas do espaço.

Foi assim que substituímos a ideia de um restaurante por uma cozinha comunitária. Trocamos as lojas pela ativação da marcenaria da obra, que deixou de ser usada exclusivamente para os trabalhos de restauro e passou a ser usada pelo público em oficinas pontuais. No lugar de um jardim para passeio, surgiu uma rica agrofloresta com frutas, legumes e árvores nativas (que os trabalhos de restauros infelizmente desmantelaram em uma das muitas discussões

internas entre a equipe de ativação cultural e os arquitetos da Vila). Ao invés de visitas guiadas tradicionais, as visitas ao canteiro incentivavam as pessoas a participarem do processo de discussão sobre a Vila. O espelho d'água deixou lugar ao projeto de reativação da antiga piscina do local, alimentada pela nascente que dá nome à Vila - a palavra "Itororó" tendo sua origem nas palavras guarani "i" [água] e "tororo" [barulhenta ou em grande quantidade]. Esse último foi o único ponto que não chegamos a implementar e pode ser reinventado.

O que era comercial (lojas, restaurante) ou representava algum tipo de serviço (visitas), se tornava comunitário (cozinha, marcenaria). O que era estático (jardim, espelho d'água) podia ser de uso e manejo coletivo (agrofloresta, piscina natural). Alguns usos espontâneos se tornavam oficinas (ioga, circo), mas sempre com cuidado para não substituir as mobilizações coletivas por atividades pilotadas por uma equipe técnica, mesmo que bem intencionada. As formas de escuta do território foram se multiplicando, se consolidando e se afinando também, como foi o caso com a criação de uma Clínica Pública de Psicanálise (por Daniel Guimarães e Graziela Kunsch), que propunha atendimentos individuais e gratuitos pelos espaços da Vila. A programação foi inventando formatos originais como o "Cinema sem fio", proposto pelo curador adjunto Fábio Zuker: a nossa equipe sugeriu o primeiro filme e, depois, cabia ao público sugerir novos títulos para as próximas sessões e apresentá-los.

A vida na Vila extrapolava em muito a capacidade de gestão da equipe de ativação cultural, mas, por meio dos acordos e das diversas parcerias, se traduzia menos por uma perda total de controle e muito mais por uma descentralização do poder na gestão da Vila. Junto à gerente do projeto, Helena Ramos, montamos um modelo econômico que permitia manter essa rica vida cultural sem necessariamente onerar os cofres públicos: a própria ideia de trazer moradia social para dentro da Vila poderia, por exemplo, baratear o sistema de segurança - pois a Vila passaria a ser uma rua qualquer (e não um espaço fechado e vigiado de noite); a possibilidade de articular atividades existentes ao invés de programar tudo de cima pra baixo; a construção de espaços temporários que atendiam demandas pontuais. Bastaria administrar, sem domesticar, tudo que ali brotava. O programa comum apontava para uma instituição do comum.

...E AGORA?

É difícil escrever sobre um projeto que já foi, mas

continua sendo. Pensei em escrever esse texto no presente, mas, à imagem da Vila Itororó, um lugar onde o tempo deixa de ser linear para dar a volta nele mesmo, me perdi na concordância dos tempos. Gostaria então de concluir tentando fazer um balanço deste projeto. Olhando a Vila hoje, entendo que o projeto foi mudando bastante, como era de se esperar, mas não por isso este projeto foi um fracasso.

Para entender se o projeto Vila Itororó Canteiro Aberto funcionou ou não, seria preciso estabelecer alguns critérios de julgamento. Quais seriam esses critérios: se ainda está aberto? Se as ações se mantiveram? Se a Vila voltou a ter moradores? Nós entramos no projeto sabendo que não tínhamos controle sobre o futuro, mas, ao longo do projeto, fomos criando as condições para o projeto existir para além de um ano. Levando isso em conta desde o início, tentamos trabalhar a partir de um leque de possibilidades futuras que ajudavam a balizar as situações desejáveis.

Por um lado, o que seria para nós "o melhor dos melhores cenários": manter e ampliar o trabalho iniciado; inaugurar as casas restauradas considerando as possibilidades que surgiram do programa comum e dos usos espontâneos (clínica, cozinha, marcenaria, circo, espaços para a vizinhança, infraestrutura para pessoas em situação de rua, entre outros); comissionar novas obras estruturais e fazer a manutenção regular das obras existentes; ativar a piscina e seguir com obras de restauro preservando as marcas e camadas da história; renovar as parcerias e fazer novas; e, por fim, trazer moradia social e outras formas de viver de aluguel, individual ou coletivamente para dentro da Vila. No oposto, podemos também imaginar "o pior dos melhores cenários". Nesta situação a Prefeitura não conseguiria identificar onde a Vila se encaixaria nos modelos existentes de gestão e normalizaria a sua gestão, a enquadrando em formatos vigentes (porém disfuncional); nomeando um gestor sem recursos e sem a estabilidade necessária para desenvolver o seu trabalho; reforçando uma programação de oficinas, ofuscando e domesticando os usos espontâneos; substituindo o foco no processo para um foco no espetáculo aumentando artificialmente o público visitante, sem adensar o entendimento do local, nem fortalecer o papel da Vila na cena cultural; enchendo os espaços (com objetos e atividades) para não ter que lidar com o potencial e o inesperado, mas apenas com o possível e o previsível; deixando as obras estruturais periclitarem; abandonando a identidade visual do espaço, tornando a sinalização ilegível; deixando de renovar parcerias; deixando de conversar com

a Secretária de Habitação (como o tinha feito com a de Inovação e Tecnologia); congelando o processo de abertura das casas consideradas prontas por simples falta de ferramentas administrativas - e imaginação, deixando elas se degradarem novamente.

Em minha leitura, obviamente pautada pelo que fizemos, a Vila se encontra em algum lugar no meio do caminho e com perspectivas ainda inesperadas. De certa forma, está dentro do leque almejado - entre o que seria para nós "o pior dos melhores" e "o melhor dos melhores". O projeto que herdamos foi desconstruído (mesmo que ele possa sempre voltar, de forma inesperada) e o projeto que desenhamos continua funcionando parcialmente, em particular os pujantes usos espontâneos. Desta forma, a Vila, que nem deveria ter sido aberta antes de as obras de restauro ficarem prontas (e, como esperado, nunca ficaram prontas), continua cumprindo uma função social com a participação ativa da Prefeitura. Um entendimento expandido da noção de cultura ainda pauta o local e, mesmo que tenha se perdido, em parte, a possibilidade de ensaiar novas políticas públicas, a Vila está aqui, aberta e em disputa, e este texto é um desdobramento de um experimento que, esperamos, pode inspirar outros mundo afora.



# Utilidade pública para quem? + O canteiro como projeto + Centro cultural habitado

100

Demorei bastante tempo para começar e terminar a redação deste texto. Só consegui no momento em que deixei o projeto Vila Itororó Canteiro Aberto, onde trabalhei, entre março de 2015 e abril de 2017, como responsável pela formação de público. Tentei colocar no papel o que elaborei e por vezes repeti, oralmente, nos últimos dois anos. O texto é dividido em três partes, baseadas nas

três seções editoriais originalmente imaginadas para um livro sobre o canteiro, jamais publicado (1. *A Vila Itororó como agente/o passado da Vila Itororó*; 2. *Espessura do presente*; 3. *A cidade possível*). As três partes também refletem os papéis que assumi na Vila Itororó, ao longo de dez anos: vídeo-ativista ou jornalista independente, educadora e artista.

Apropriando-me de uma passagem do psicanalista Enrique Pichon-Rivière, meu texto será necessariamente autobiográfico, na medida em que o esquema de referência de um autor não se estrutura apenas como uma organização conceitual, mas se sustenta em experiências vividas e vínculos construídos. É a minha pequena contribuição ao contexto e também uma despedida.<sup>1</sup>

1 Texto originalmente escrito em 2017. Hoje, 2021, muita coisa mudou nesse contexto. Mas escolho não atualizar as informações para que a janela utópica que vivemos ali possa se fazer presente e inspirar outras pessoas e experiências.

# Graziela Kunsch<sup>101</sup>

## 1. UTILIDADE PÚBLICA PARA QUEM?

*A função fundamental do desenho de arquitetura hoje é possibilitar a forma mercadoria do objeto arquitetônico.* Sérgio Ferro, “O canteiro e o desenho” (1976)

Em janeiro de 2006, li uma coluna de Mônica Bergamo, no jornal *Folha de S. Paulo*, que anunciava que a Vila Itororó, localizada em São Paulo, no bairro central da Bela Vista, seria transformada em um “polo de turismo cultural”, ou “uma espécie de centro cultural”, pela Secretaria Municipal de Cultura. A ideia seria, através de parceria público-privada, converter as casas da Vila em “restaurantes, galerias de arte e até residência temporária para artistas estrangeiros”. O projeto retomava e atualizava, aproximadamente trinta anos depois, o plano dos arquitetos Décio Tozzi e Benedito Lima de Toledo, entre outros, para a Vila Itororó. O texto mencionava que a área havia se tornado um cortiço, onde viviam dezenas de famílias, e que a prefeitura teria prometido que as famílias seriam realojadas em lugares próximos.<sup>2</sup>

Eu nunca havia estado presencialmente na Vila, mas, um ano antes, acompanhei o processo de estudantes de cinema da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como assistente de uma disciplina de documentário, que haviam feito seu trabalho na Vila. Eu tinha noção de quem eram as pessoas que habitavam a área e desconfieei que aquela história estivesse mal contada. Não seria simples aquelas famílias permanecerem na Bela Vista.

Como membro do Centro de Mídia Independente (CMI), fui até a rua Martiniano de Carvalho apurar o fato. Vi a Vila lá de cima e criei coragem para descer a longa escada. Comecei a conversar com as pessoas que encontrei. Costumava dizer que toquei as campainhas de suas casas ou que bati em suas portas, mas na verdade isso não foi necessário. Havia gente pelo pátio, portas e janelas abertas, e uma pessoa foi me apresentando à outra. Todas me contaram a mesma história: nunca tinham ouvido falar de um polo cultural e nada sabiam sobre o destino de suas moradias. Cada família havia somente conversado com duas assistentes sociais, que disseram que tudo ali havia sido tombado e que todas as famílias teriam que ir embora. Mas que a prefeitura ofereceria como ajuda um “vale-coxinha” – expressão usada para um cheque-despejo no valor de 5 mil reais –, para cada família “retornar para sua cidade de origem”.

Imaginem a violência que foi para a Dona Tercina, então há 63 anos na Vila, ouvir isso. Mesmo que algumas famílias tivessem vindo do Nordeste para São Paulo (era esse o preconceito implicado na frase

2 Matéria publicada em 20/01/2006. Disponível em <[folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2001200608.htm](http://folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2001200608.htm)>.

“retornar para a sua cidade de origem”), haviam escolhido ou encontrado esta cidade e a Vila como sua morada. E estavam ali havia mais de cinco, dez, vinte, trinta, ou quarenta anos. Toda a população que conheci na faixa de vinte anos de idade tinha nascido e crescido na Vila e estudado nas escolas públicas da região. As famílias pagaram aluguel até 1997, ano em que a Fundação Leonor de Barros Camargo, que deteve a propriedade da Vila Itororó por mais de vinte anos, deixou de enviar boletos de cobrança aos moradores. Esse gesto e também a falta de reformas, tão necessárias, demonstravam abandono dos imóveis por parte da proprietária. Dona Lourdes ainda guardava os comprovantes de todos boletos pagos, por quase três décadas, e me dizia que não queria o dinheiro da prefeitura: “Dinheiro a gente gasta. Eu quero moradia para morar”.

No momento em que o então prefeito José Serra decretou como área de utilidade pública toda a quadra onde está inserida a Vila, no dia 23 de janeiro de 2006, as famílias que ali habitavam deveriam ter sido reconhecidas como as reais proprietárias das casas, pela lei de usucapião. *Usucapião* provém do latim e significa “adquirir pelo uso”. É o direito de domínio que uma pessoa adquire sobre um bem móvel ou imóvel, pelo fato de haver utilizado esse bem por determinado período de tempo, continuamente. Na legislação de política urbana contida no Estatuto da Cidade, o tempo de prescrição aquisitiva é de cinco anos. Entre o abandono da Vila pela última proprietária em 1997 e o decreto de utilidade pública de 2006, as moradoras e os moradores usaram (habitaram) a Vila Itororó por aproximadamente nove anos.

Percebendo o absurdo da proposta feita oralmente pelas assistentes sociais, as famílias começaram a conversar umas com as outras e, assim, a se organizar. O primeiro gesto da resistência foi a recusa em fazerem novas reuniões individuais na Secretaria Municipal de Habitação, exigindo que uma comissão de moradores fosse ouvida. Quando essa reunião finalmente aconteceu, eu pude registrá-la em vídeo do início ao fim, com a câmera posicionada na mesa, na extremidade oposta à Elisabete França, que era a superintendente de Habitação Popular daquela gestão.

Nosso enfrentamento foi evidente. Ela dizia que a prefeitura não despejava ninguém, que proprietários é que faziam pedidos de reintegração de posse, esquecendo-se de que, no caso da Vila Itororó, o interesse na desapropriação era da Secretaria Municipal de Cultura. Os moradores perguntaram sobre o projeto de centro cultural e todas as respostas foram evasivas. De concreto, somente uma nova proposta para que as famílias deixassem a Vila: cartas de crédito entre 20 e 40 mil reais, para comprarem um imóvel nesse valor. Esse subsídio exigia que as famílias tivessem renda média de cinco salários mínimos – e somente 5 entre as 71

famílias<sup>3</sup> (estariam dispostas a aceitá-lo – e seria impossível encontrarem um imóvel nesse valor na região da Bela Vista, servida de muitas linhas de ônibus, estações de metrô, escolas, creches, hospitais, espaços culturais e oportunidades de trabalho.

A resistência precisava continuar e se tornar mais forte. Propus que fosse feito um apelo a arquitetos e urbanistas, dado que o que estava em disputa ali era um projeto arquitetônico, ou um projeto de cidade. Era preciso levar a versão dos moradores para uma esfera mais pública, em contraposição ao total apagamento das famílias promovido pela prefeitura e pela imprensa.

Em poucos dias aconteceria o lançamento de um livro de Sergio Ferro na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, na sede da rua Maranhão, e imaginei que a situação seria propícia para encontrarmos arquitetos de esquerda, que pudessem se solidarizar com as famílias da Vila. Contei a um grupo de moradoras um pouco da crítica de Sergio Ferro, em meio ao coletivo Arquitetura Nova, à produção de arquitetura no Brasil e me dispus a escrever um texto contando o que estava se passando na Vila. Aprovado o texto, fizemos diversas cópias e fomos até a FAU Maranhão eu, munida com a câmera de vídeo; Cida Santana, então com 51 anos e vivendo na Vila fazia mais de trinta; e Giovanna Cândido, então com 14 anos, nascida na Vila. O “Pedido de solidariedade a arquitetos e urbanistas” foi largamente distribuído e as duas puderam falar da situação da Vila Itororó com pessoas como Ermínia Maricato e Nabil Bonduki, que haviam defendido a permanência das famílias na Vila no início dos anos 1980

3 O número de 71 famílias foi apurado no levantamento das condições de habitabilidade dos moradores da Vila Itororó feito pelo o grupo de pesquisa Vida Associada junto ao escritório modelo MoSaIco, ambos da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Presbiteriana Mackenzie, em 2006. Esse estudo analisou o número de cômodos e de pessoas por unidade habitacional e as condições das edificações no âmbito da estabilidade estrutural, das modificações construtivas e das condições de conforto e saneamento ambiental. Identificaram que, naquele ano, a Vila Itororó abrigava 71 famílias e aproximadamente 250 pessoas. Destas famílias, 33 encontravam-se em condições adequadas de habitabilidade e 27 em condições precárias. As 11 famílias restantes não foram classificadas. (Vide material apresentado pelo arquiteto Felipe Moreira no canteiro aberto, no início do *workshop* “A cultura da moradia na Vila Itororó”, em agosto de 2015, que envolveu 60 estudantes de arquitetura e arquitetos e teve a coordenação de Aline Fidalgo, Lizete Rubano, Lucas Fehr e do próprio Felipe. As fichas de levantamento são um material precioso e muito útil para rebater críticas como as do então secretário da Cultura, Carlos Augusto Calil, que sempre se referia ao caso extremo de um homem que vivia em um buraco de parede para falar das más condições de habitabilidade na Vila, como se todos moradores partilhassem da mesma condição. Muitas casas que aparecem no levantamento como precárias são casas de dois a quatro cômodos, no entanto com instalações sanitárias inadequadas).

(contra o projeto de Décio Tozzi), e também com arquitetos e urbanistas mais jovens, como Beatriz Kara José, cuja pesquisa era sobre o papel da cultura em processos de gentrificação, e Renato Cymbalista, para quem preservar patrimônio na Vila Itororó seria preservar seu uso residencial.

Todos esses arquitetos e urbanistas concordaram em ser filmados enquanto conversavam com Cida e Giovanna e seus depoimentos, publicados no CMI, foram úteis no processo de luta. Mas quem mais prontamente atendeu ao apelo das moradoras foi Nadia Somekh. Como diretora da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Presbiteriana Mackenzie, Nadia ofereceu convidar Décio Tozzi para apresentar o projeto de polo cultural na faculdade e, juntas, com a colaboração de integrantes do Fórum Centro Vivo, organizamos um debate com a presença dele, José Eduardo Lefevre como representante da Secretaria de Cultura, Antonia Cândido como representante dos moradores e Nabil Bonduki como defensor de moradia nas áreas centrais e vereador. Essa noite foi histórica. Nadia introduziu o debate defendendo a importância da construção social de projetos arquitetônicos e renunciou que aquele encontro seria exemplar do papel do arquiteto. Décio Tozzi começou a apresentar seu projeto e, aos poucos, a sala de aula do Mackenzie foi sendo tomada por famílias da Vila Itororó, que chegaram atrasadas ao debate por terem ido até lá em grupo, caminhando. Quando Décio terminou de apresentar seus desenhos – desenhos habitados apenas por garçons e jovens turistas – foi a vez de Antonia falar. Ela perguntou por que ela não cabia naquele projeto e, sem que eu conseguisse enquadrar o que se passou com a minha câmera, tão rápida foi toda a situação, Décio se retirou do ambiente. Ele esbravejou que tinha ido até lá para mostrar seu projeto a estudantes de arquitetura, não para moradores.

O debate teve contribuições fundamentais de Lizete Rubano (“Não havia diferença nenhuma entre mostrar projeto para estudantes e mostrar projeto para a população”), Nabil Bonduki (“Um projeto da prefeitura precisa ser resultado de um processo público de discussão”) e Aline Fidalgo (que defendeu a realização de um concurso público de um novo projeto), entre outros, e a resistência teve muitas novas frentes de ação e colaboradores a partir dali, passando pela fundação da AMAVila – Associação de Moradores e Amigos da Vila Itororó<sup>4</sup>.

4 O registro em vídeo desses e de outros depoimentos, assim como de outros momentos do processo de resistência, podem ser vistos na obra-arquivo de minha autoria *Excertos da Vila Itororó* [vilaitororo.naocaber.org]. “Excertos”, no vocabulário proposto por mim, são vídeos formados por um único plano cada e também peças de um processo maior, carentes de articulação. Além de ter recuperado os registros de 2006, sigo filmando no contexto e o arquivo segue crescendo. Hoje, mais de uma década depois, é possível identificar uma série de transformações e algumas permanências – na própria

Mas escolho encerrar esta primeira parte de meu texto com o gesto do arquiteto porque ele diz muito sobre todo o processo de tombamento da Vila Itororó. Quem determina o que é patrimônio? Quem determina o que é utilidade pública? Utilidade pública para quem? Como escrevi na minha primeira reportagem sobre a Vila Itororó, o povo não tem poder de decisão algum sobre o que é *utilidade pública* ou *interesse público*; quem define o conteúdo dessas duas expressões é o mercado, que por sua vez domina o Estado.

## 2. O CANTEIRO COMO PROJETO

*Por “esquerda”, entendo uma oposição radical ao capitalismo. Mas essa oposição nada tem a ganhar com previsões arrogantes e irrealistas sobre o fim próximo do capitalismo. A radicalidade se dá no presente.* T. J. Clark, “Por uma esquerda sem futuro” (2012)

Um tempo depois da fundação da AMAVila – Associação de Moradores e Amigos da Vila Itororó, eu senti que a minha presença não era mais essencial naquele contexto. Havia ali uma organização coletiva e diferentes grupos apoiando as moradoras e os moradores e eu precisava cuidar da minha vida pessoal. Afastei-me da luta e do cotidiano da Vila e, já distante, uma lembrança que ficou sempre muito forte para mim foi o dia em que filmei a Cida em sua cozinha. Registrei Cida limpando frangos, por aproximadamente dezesseis minutos. Eu observava cada detalhe da cozinha – a louça arrumada no corredor, o pano bordado sobre o filtro de água, a cortina feita à mão debaixo da pia, coadores e conchas pendurados e alinhados, o porta-papel toalha com pinturas de vaquinhas – e só conseguia pensar que, um dia, um artista como eu estaria no lugar da Cida, fazendo uma residência “artística” naquela casa. A Vila Itororó tornada centro cultural seria um lugar onde eu jamais iria querer estar.

A retirada de quase todas as famílias se deu no segundo semestre de 2011, durante a gestão do prefeito Gilberto Kassab. A família de Antonia permaneceu morando na Vila e foi retirada dali em fevereiro de 2013, com força policial, logo no início da gestão de Fernando

Vila Itororó, nas vidas de quem morou ali e nos papéis de quem, de diferentes maneiras, atuou no contexto. Segundo o curador Benjamin Seroussi, no texto que apresenta o site, “os excertos são incompletos por definição; não primam pela qualidade técnica; e mostram o que está sendo filmado tanto quanto apontam para aquilo que não cabe no quadro da imagem. O arquivo escreve uma história a contrapelo, uma história contra-hegemônica, na luta contra o apagamento das histórias das pessoas que viveram na Vila Itororó – incorporando inclusive as próprias sessões de apresentação e discussão dos excertos com os moradores e em outras situações públicas”.

Haddad. Graças aos quase seis anos de resistência (e sete no caso de Antonia), as famílias conquistaram o direito de permanecer no Centro, em três prédios CDHU verticais. Das famílias, 53 foram viver bem perto da Vila, na rua Conde de São Joaquim; 36 foram viver a aproximadamente vinte minutos de caminhada, na rua São Vicente; e 16 foram para o Bom Retiro, considerado Centro expandido.<sup>5</sup>

Os apartamentos foram subsidiados: um terço foi pago pela prefeitura, outro terço pelo governo do estado e a terceira parte é paga pelas famílias, em taxas mensais de aproximadamente 200 reais, durante 25 anos. Após anos de insegurança com os riscos de despejo iminente, o abandono proposital pelo poder público (que não recolhia lixo nem colocava iluminação pública no pátio, apesar de ser uma via pública), presença policial constante e o estado de deterioração de muitas casas, o acordo foi considerado uma vitória por muitas famílias. Mas as pessoas que não queriam deixar suas casas não puderam escolher ficar. Mesmo com todas as dificuldades mencionadas, a Vila ainda era um lugar muito bom para se morar: havia casas em boas condições, casas grandes, vida coletiva, pátio para crianças brincarem, chão para plantar, animais sendo criados soltos... Uma ação de usucapião foi iniciada pela assessoria jurídica SAJU-USP em 2008 e segue em andamento, estando o dinheiro da desapropriação bloqueado em juízo (se os últimos moradores da Vila tiverem reconhecido o direito de propriedade, receberão o dinheiro da desapropriação no lugar da Fundação Leonor de Barros Camargo).

Em dezembro de 2014, o curador Benjamin Seroussi anunciou, em post público de Facebook, que assumiria a curadoria do projeto da Vila Itororó. Estranhei muito ler essa informação, pois havia trabalhado pouco antes com Benjamin, na 31ª *Bienal de São Paulo*, e sabia do seu posicionamento crítico. Entreguei um DVD com os vídeos que eu havia feito na Vila para ele e pedi uma conversa. Ele me contou que foi envolvido no projeto por Luiz Fernando de Almeida, diretor-presidente do Instituto Pedra e arquiteto coordenador das obras de restauração da Vila Itororó. Luiz Fernando tinha o desejo de abrir o canteiro para

5 O número total de famílias acompanhadas pela assessoria jurídica SAJU-USP no processo de desapropriação foi de aproximadamente 60, mas, além das famílias que viveram muitos anos na Vila, entraram na conta final do CDHU pessoas que ocuparam móveis abandonados na área e no quarteirão. Além disso, algumas famílias da Vila atendidas foram distribuídas em mais de uma unidade de habitação social. Por exemplo, a família de Antonia vivia em uma casa da Vila, mas foi contemplada com três unidades habitacionais, uma para ela e as outras duas para as famílias recém-constituídas de suas filhas. (Colaboração de Otávio Constantino, que foi membro do SAJU, em conversa por e-mail com a autora, e de Edivaldo Santos, ex-morador e síndico de um dos três prédios desde a mudança).

visitação, de realizar uma “obra sem tapumes”, e convidou Benjamin para dar concretude a essa ideia. Conforme ele expôs o que estavam imaginando, senti a responsabilidade de colaborar nesse processo.

Baseado em sua experiência anterior na Casa do Povo, o curador propôs a instalação, em pleno canteiro, de um centro cultural temporário. No lugar de fazer uma obra de restauro durante anos de portas fechadas, para ao final desse processo inaugurar um centro cultural pronto, definido por poucas pessoas – definido por um prefeito, um secretário da Cultura e um pequeno grupo de arquitetos –, o projeto Vila Itororó Canteiro Aberto consiste na construção coletiva de um centro cultural, no presente. Não necessariamente o centro cultural do futuro, o que a Vila Itororó ainda virá a ser. Pois isso ainda dependerá das pessoas do poder. Mas a construção de um centro cultural hoje, no presente.

Há dois sentidos implicados na abertura do canteiro de obras. O primeiro, compartilhar – e debater publicamente – o processo de restauro, de modo que as discussões não fiquem restritas aos órgãos do patrimônio. Para dar o exemplo de uma mudança de projeto que ocorreu a partir da participação do público, conto o caso da longa escada que corta o pátio da Vila, desde a entrada da rua Martiniano de Carvalho (a mesma escada a que me referi na primeira parte deste texto). O projeto arquitetônico dos anos 1970 e atualizado em 2006 previa a retirada dessa escada e a construção, no lugar dela, de uma escada supostamente mais inteligente e mais bonita.

A nova escada aproveitaria a inclinação do talude desde a Martiniano e desceria em forma de ziguezague, sendo construída com tijolos iguais aos que já se encontram pelo talude. Com esse gesto, o pátio supostamente ganharia mais área de espaço público. Ocorre que toda vez que um ex-morador ou frequentador do centro cultural temporário via a maquete de 2006, exposta no escritório do canteiro, a primeira coisa que perguntava era: “Onde está a escada?”. A escada era uma forma de a pessoa se localizar na própria maquete, e também uma característica visual muito marcante da Vila. Por ter frequentado a Vila, argumentei com os arquitetos que aquela escada não tirava espaço público do pátio. A própria escada era espaço público. Ali as pessoas sentavam para descansar, conversar e até mesmo para assistir a uma peça de teatro que acontecesse no pátio, como uma arquibancada. Quando o sol está forte, a escada faz sombra. Se chove, protege da chuva. Finalmente, conforme a pesquisa histórica sobre a Vila avançou, descobrimos um terceiro argumento a favor da preservação da escada: na primeira década de existência da Vila, Francisco de Castro, seu fundador e único que ali viveu como proprietário, estacionava seu automóvel

em uma garagem na Martiniano e entrava em sua casa por uma das passarelas, no topo da edificação. A população inquilina entrava na Vila por baixo, pela entrada do rio, hoje rua Maestro Cardim/avenida 23 de Maio. Então essa escada representou uma democratização ao acesso da Vila. Esses argumentos debatidos e elaborados no canteiro levaram a uma revisão do projeto, e hoje a escada será mantida. O desenho original já não orienta toda a produção: o canteiro muda o desenho.

O segundo sentido de abertura do canteiro, e para mim o mais potente, não se refere à materialidade das edificações (o que demolir, o que preservar), mas ao seu programa de usos. É a possibilidade de experimentarmos e debatermos potenciais usos futuros da Vila. Ou admitir que sobre o futuro nada sabemos, e que temos que encarar a Vila Itororó como ela é hoje, na espessura do presente. Já não é possível reverter a retirada dos moradores, pois a política habitacional do CDHU veta que famílias beneficiadas sejam novamente atendidas. (Teria que haver muita vontade política lá em cima e muita luta aqui embaixo). Mas ainda é possível impedir que a Vila Itororó se torne um patrimônio sem memória alguma. E que seja um centro cultural diferente dos centros culturais existentes e *público de verdade*: usado e feito, na vida cotidiana, pela população, aí incluídos os ex-moradores.

Para que os usos do centro cultural temporário sejam diversos, abrangentes e mesmo surpreendentes, a proposta curatorial mais significativa para o espaço foi pensar o galpão de entrada no canteiro<sup>6</sup> como uma grande praça coberta, aberta a usos espontâneos pelo público. Um pouco como ocorre na marquise do Parque do Ibirapuera e nas áreas comuns do Centro Cultural São Paulo. Mas a simples existência de um espaço livre – especialmente se até bem pouco tempo esse espaço era uma concessionária de automóveis, e localizado bem no meio de duas outras concessionárias –, não é suficiente para que pessoas comecem a se apropriar dele. Precisávamos estimular essa atuação pelo público e fomos nós mesmos os primeiros usuários do espaço. O escritório de trabalho da equipe de ativação cultural, durante o ano 2015 inteiro, foram as mesas na área da frente do galpão, convivendo com barulho

6 Aqui é importante deixar claro que o canteiro de obras da Vila Itororó compreende tanto a área do pátio e dos edifícios da Vila, onde acontece o restauro propriamente dito, como também esse galpão, com entrada pela rua Pedrosa, 238. O galpão, também da década de 20, nunca foi parte da Vila Itororó, mas foi desapropriado, entre outras razões, para criar um quarto acesso à Vila, que já possuía acesso às três outras ruas da quadra onde está localizada. O galpão fica na parte alta do terreno e também é canteiro porque ali estão os escritórios da obra, a oficina de restauro de ornamentos do casarão, a marcenaria da obra, o almoxarifado, o vestiário e a cozinha dos trabalhadores.



e poluição que vinham da rua. Ali recebíamos pessoas que entravam no canteiro tentando entender que espaço era aquele, e estimulávamos que essas pessoas conhecessem a história da Vila Itororó e que participassem da construção desse centro cultural, ainda indefinido. Que participassem pelo uso.

#### AUTOFORMAÇÃO DE PÚBLICO

Junto dos primeiros usuários fui responsável por redigir um conjunto de regras para usos espontâneos, o que pode parecer uma contradição (uma ação espontânea ser de alguma maneira ordenada). Essas regras podem ser questionadas, mas existem para fomentar uma atuação pelo público e tentar garantir a vida coletiva – que diferentes pessoas e ações possam conviver, sem que um grupo ou uso espontâneo se sobreponha aos demais:

- ⓪ *As ações devem acontecer nos horários de abertura e nos espaços determinados pela equipe de ativação cultural (não é possível reservar uma área no galpão);*
- ⓪ *Não podem ter natureza ou fins comerciais, publicitários ou partidários;*
- ⓪ *Cada indivíduo/grupo deve respeitar os demais indivíduos/grupos que usam o espaço, aí incluídos trabalhadores permanentes do canteiro (por exemplo, não são permitidos comportamentos racistas, machistas, homofóbicos, transfóbicos, xenófobos, de intolerância religiosa etc. // É possível realizar atividade com aparelho ou instrumento sonoro desde que o volume de som não atrapalhe outros usos em curso);*
- ⓪ *Não são acolhidas feiras, exposições ou apresentações diversas como parte dos usos espontâneos. São priorizados processos e ensaios, não resultados, por se tratar de um canteiro de obras onde tudo – incluindo a própria noção de cultura – está em construção;*
- ⓪ *As regras coletivas podem ser revistas e repensadas pelo público junto à equipe de ativação cultural e novas regras podem ser criadas, a partir de inspirações, necessidades e problemas que surgirem dos próprios usos.*

Foram muitos os usos espontâneos até aqui: ensaios de diversos grupos de circo, teatro, música e dança; grupo de estudos do acordeon; uso de bancos para descansar/dormir; uso da cozinha para cozinhar e comer; uso das mesas para estudar; piqueniques; comemorações de aniversário; encontros de mães e bebês, em que bebês brincam e as mães trocam experiências sobre a maternidade/se ajudam mutuamente; encontro de doulas; rodas de samba; brincadeiras diversas; partidas improvisadas de futebol; skate; massagem; bordado; pintura; xilogravura; tarô; esgrima; assembleias de estudantes secundaristas

em luta; reunião do MTST - Movimento dos Trabalhadores Sem-Teto; e assembleias de ex-moradores da Vila Itororó, entre outros.

Pessoas em situação de rua que há anos vivem nas ruas Pedroso e Maestro Cardim, além de participarem das atividades regulares do espaço e poderem ali transitar com seus cachorros, usam as pias dos banheiros para tomar banho – apontando para a necessidade de um dia a Vila Itororó ter chuveiros públicos –, e já usaram o banheiro para namorar, levantando a necessidade de existirem motéis públicos na cidade. Esses usos por moradores de rua podem ser comuns em outros centros culturais de acesso gratuito, mas no canteiro da Vila Itororó ações cotidianas aparentemente banais ou mesmo criminalizadas, se levadas a sério, têm o potencial de alimentar e transformar o projeto (e alargar a própria noção de cultura, de centro cultural).

Na mesma linha dos usos espontâneos, há um forte estímulo à brincadeira livre no canteiro – atividades não dirigidas e, no caso das crianças, sem a mediação de adultos (que podem ficar por perto, observando). No galpão existem estruturas de madeira como escorregador, balanço e paredinha de escalada para crianças brincarem, construídas durante oficina com o coletivo Constructlab, mas há, também, muito espaço livre, cantinhos, bolas e tecidos. Não há ali um chão especial para se brincar, mas somente o entendimento do galpão – cujas portas ficam totalmente abertas – como uma extensão da rua. Se hoje já não são comuns brincadeiras de rua em São Paulo, no pátio da Vila Itororó essa cultura foi cultivada até 2011 e é importante que não se perca; que seja compreendida e preservada como patrimônio imaterial.

Nas visitas ao pátio de casas, o público é estimulado a imaginar, debater e tomar parte nas discussões sobre o patrimônio. Um desafio de quem conduz a visita é escutar ativamente as ideias de todos os presentes sobre o passado, o presente e o futuro da Vila Itororó e mediar um debate que sustente conflitos de forma produtiva. “Escutar ativamente” significa escutar não somente posições próximas das nossas, mas escutar o que ainda não conhecemos, ou não controlamos, ou até mesmo condenamos. A construção de um espaço público democrático implica reconhecermos nossas distâncias e diferenças para, a partir delas, fazer algo junto.

O programa Cinema sem fio, concebido pelo curador adjunto Fábio Zuker, é outra estratégia de constituição de público do canteiro aberto. O primeiro filme do programa, *Esse amor que nos consome*, de Allan Ribeiro, foi escolhido pela nossa equipe por aproximar moradia, resistência e cultura e todos os filmes seguintes escolhidos pelo público presente nas sessões, a partir do filme visto e debatido coletivamente. A

pessoa que sugere o filme mais votado fica responsável por comparecer na próxima sessão e apresentar um fio entre o filme anterior e o filme a ser exibido, garantindo uma continuidade não somente do programa mas do público (que, afinal, escolhe o filme que tem interesse em ver).<sup>7</sup>

O autodenominado Coletivo Riacho<sup>8</sup> é um coletivo do bairro, de caráter intergeracional – reúne crianças, jovens, adultos e idosos – que agrega vizinhos da Vila Itororó que já eram frequentadores assíduos do canteiro, ex-moradores da Vila Itororó, artistas de diferentes áreas, professores, estudantes e membros de associações de cultura, educação e assistência social com atuação na Bela Vista/no Bixiga de diferentes raças e classes sociais. Em 2016, o coletivo se reunia quinzenalmente, no primeiro e no terceiro sábado de cada mês, sendo no primeiro sábado com a minha presença e no terceiro sozinhos. No início, a ideia era o grupo definir o uso de 30 mil reais da verba de programação cultural, além de debater o presente e o futuro próximo da Vila e colaborar com a divulgação do projeto no entorno. Limites da Lei Rouanet tornaram esse processo de definição do uso da verba muito difícil e frustrante (as ações precisariam ser contempladas em rubricas pré-existentes do projeto de educação patrimonial). Também havia os limites do próprio canteiro de obras: o campeonato de futebol imaginado para acontecer ao lado da piscina, onde no passado aconteceram muitos jogos de várzea, não pôde ser autorizado.

A ação mais forte do coletivo foi a festa junina de 2016. Por anos aconteceram festas juninas no pátio da Vila Itororó. Organizadas pelos então moradores e abertas a todos que desejassem participar, as festas juninas ganharam um sentido específico durante o movimento de resistência, apontando para o fato de que moradia e cultura podem conviver no mesmo espaço. Preservar essa festa, tendo ex-moradores entre os propositores, organizadores e realizadores, foi uma forma de reavivar essa luta. Não por acaso, depois da festa junina e de outras iniciativas no canteiro que tiveram participação ativa de ex-moradores, em novembro de 2016 elas e eles auto-organizaram uma assembleia no galpão, como parte dos usos espontâneos, para debater o andamento do processo de usucapião. Esta foi a primeira vez que ex-moradores fizeram uma atividade totalmente sozinhos no canteiro, sem a minha mediação. Foram quase dois anos de trabalho para que agissem com

7 As sessões do cineclubes são mensais, acontecendo toda primeira quinta-feira do mês, e seguem acontecendo. Até hoje foram exibidos e debatidos mais de vinte filmes e eu sempre torço para que, um dia, alguém cinéfilo faça o exercício de olhar a lista de filmes e tentar descobrir, na forma de análise crítica, o fio coletivo que foi pouco a pouco sendo construído: <[vilaitororo.org.br/como-habitar-a-vila/sala/cinema-sem-fio](http://vilaitororo.org.br/como-habitar-a-vila/sala/cinema-sem-fio)>.

8 Em referência ao riacho Itororó, que dá nome à Vila, hoje canalizado embaixo da avenida 23 de Maio.

autonomia no novo contexto e é o que me faz ter esperança de que seguirão exercendo seu direito à Vila Itororó.

Se diferentes ações realizadas no canteiro tornado centro cultural podem ser compreendidas como uma prática de (re)construção de autonomia, o mesmo não se pode dizer do canteiro enquanto canteiro da construção civil. O canteiro de obras da Vila Itororó é um canteiro muito diferente por estar aberto, mas também muito tradicional no sentido de ser um canteiro tocado por uma grande empreiteira. Todas as tentativas de uma formação demorada, coletiva e consistente com o conjunto de trabalhadores – por exemplo na questão de gênero, ou sobre o que a Vila poderia se tornar, ou sobre pensar e repensar o próprio modo de funcionamento do canteiro – não se efetivaram, por falta do necessário suporte pela empreiteira, que teria que permitir esses processos como parte do (horário de) trabalho.

A última ação que destaco no âmbito da formação de público é a criação de uma Clínica Pública de Psicanálise, que oferece atendimentos gratuitos a ex-moradores da Vila, outras vítimas de violência do mercado e do Estado e quem buscar o projeto. A Clínica foi imaginada como uma política de reparação e de não esquecimento da violência que se deu no contexto (a retirada forçada de moradores para a construção de um centro cultural) e também como uma das muitas experimentações do canteiro, que visam a alargar a noção de cultura e o que se espera de um centro cultural.

Para desenvolver esse projeto trabalhei com os psicanalistas Daniel Guimarães e Tales Ab'Sáber, sendo que este último já não está mais conosco, por diferenças metodológicas e políticas que emergiram da nossa relação, logo nos primeiros meses de existência da clínica. Juntos defendemos que a psicanálise deve ser um direito e que o dinheiro não é necessário para estabelecer o vínculo entre analisando e analista, apostando na criação de outra forma, não monetária, para mediar os encontros. E Tales teve uma contribuição importante, ao sugerir um plantão aberto aos sábados, para atender demais interessados (além dos ex-moradores e de outras pessoas que chegavam até nós por meio de movimentos sociais). Mas a nossa principal diferença, e trago ela para este texto porque se relaciona muito com tudo que estou elaborando, é que, para Tales, a clínica deveria se basear em um “*setting determinante*” (“*setting*” é o termo técnico para os diferentes arranjos em psicanálise). Esse *setting* determinante seria os psicanalistas se rodiziarem no plantão, de modo que a cada vez o paciente que buscasse o plantão fosse atendido por um psicanalista diferente.

Na experiência cotidiana da clínica, eu e o Daniel nos interessamos mais pela continuidade e o aprofundamento nas conversas

com um mesmo analista (o cultivo da transferência) e pelos diferentes arranjos que emergiram da relação analista-analisando - aí incluída a possibilidade de sessões únicas -, ou mesmo fora dos horários de atendimento. A Clínica não é um serviço prestado por analistas, mas uma construção mútua, aberta a transformações que surgirem pelo uso. Crianças começaram a usar a sala da clínica como lugar de leitura e de brincadeiras mais silenciosas, batizando-a como “o lugar da calma” e levando Daniel a afirmar que na Clínica Pública quem faz o setting é o povo.<sup>9</sup>



<sup>9</sup> É importante que a frase de Daniel não seja lida de maneira demagógica. “Povo”, aí, inclui as e os integrantes da Clínica Pública. As diferentes formas de a Clínica Pública existir nasceram da relação entre o grupo e as pessoas usuárias do projeto. Em uma conversa sobre testemunho junto ao coletivo Contraflê, em 2019, contei como foram as e os usuários da Clínica que ensaiaram a prática de grupo terapêutico, que se tornou uma das marcas desse trabalho. Esse e outros textos podem ser lidos na página <<https://naocaber.org/clinica-publica-de-psicanalise/>>. No auge de sua existência, a Clínica Pública realizou 390 sessões por mês, individuais e coletivas, no canteiro aberto; publicações como cartazes e o zine *Escuta mútua* <<https://naocaber.org/zine-escuta-mutua/>>; e rodas de escuta entre mulheres, em uma unidade do Sesc. Esta é a única nota que estou atualizando neste texto, em 2020.

## CLÍNICA PÚBLICA DE PSICANÁLISE

## PLANTÕES AOS SÁBADOS

Quem estiver passando por um momento difícil de vida, ou sem saber muito o que está sentindo, pode vir até aqui nas manhãs de sábado para conversar um pouco. Os atendimentos são individuais, gratuitos e têm a forma de uma conversa. A duração aproximada é de 50 minutos. São recebidas ao menos quatro pessoas por sábado, por ordem de chegada, às 10h, 11h, 12h e 13h. A partir da primeira conversa será possível agendar uma continuidade. Esta experiência pretende ampliar, para além de práticas artísticas, a noção de cultura e o que se espera de um centro cultural. O espaço abre a partir de 9h.

**Endereço:** Rua Pedrosa, 238 (ir até o fundo).

MINISTÉRIO DA CULTURA  
E PREFEITURA DE SÃO PAULO APRESENTAM

VILA ITORORÓ

CANTEIRO ABERTO

MAIS INFORMAÇÕES  
[vilaitororo.org.br](http://vilaitororo.org.br)  
[fb.com/vilaitororo](https://fb.com/vilaitororo)

Em março de 2018, a Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo cogitou fechar as portas do canteiro aberto da Vila Itororó. Em nota, o secretário disse estar "avaliando a melhor forma de utilizar o espaço da Vila Itororó, levando em consideração sua importância histórica para a cidade e o *interesse público*". Fotografar os diferentes públicos que usam o canteiro aberto com esta faixa, que diz "Nós somos o público", foi uma forma de tornar menos abstrata a noção de público, ou de dizer

"então venham conversar com a gente, pois nós somos o público do interesse público". Esta ação, somada a outras diversas ações pela permanência do canteiro aberto, mantiveram suas portas abertas e a continuidade do projeto em curso.

Execução da faixa: Laura Viana, Ingrid Laís e Graziela Kunsch, com a colaboração de Eliana Baroni, Luiza Viana, Maria Cordeiro Alves, Mônica Smões e Shirley de Barros  
Fotografias: Alexandre R. Pereira  
Apoio para realização da faixa

e das fotografias, através de doações: Adriana Guivo, Ana Carolina Santos, André Gravatá, Beatriz Tone, Biblioteca viva, Daniel Guimarães, Eduardo Costa, Elizabeth Souza, Gabriel Ferreira Zacharias, Gina Dinucci, Juliana Caffé, Júlia Rebouças, Lucas Silveira, Marcius Galan, Moacir dos Anjos, Silvana Olivieri e uma pessoa que escolheu ficar anônima.





### 3. CENTRO CULTURAL HABITADO

*Entrando pela primeira vez na então abandonada Fábrica de Tambores da Pompeia, em 1976, o que me despertou curiosidade, em vista de uma eventual recuperação para transformar o local num centro de lazer, foram aqueles galpões distribuídos racionalmente conforme os projetos ingleses do começo da industrialização europeia, nos meados do século XIX. Todavia, o que me encantou foi a elegante e precursora estrutura de concreto. Na segunda vez que lá estive, um sábado, o ambiente era outro: não mais a elegante e solitária estrutura mas um público alegre de crianças, mães, pais, anciãos passava de um pavilhão a outro. Crianças corriam, jovens jogavam futebol debaixo da chuva que caía dos telhados rachados, rindo com os chutes da bola na água. As mães preparavam o churrasquinhos e sanduíches na entrada da rua Clélia: um teatrinho de bonecos funcionava perto da mesma, cheio de crianças. Pensei: isto tudo deve continuar assim, com toda esta alegria. Voltei muitas vezes, aos sábados e aos domingos, até fixar claramente aquelas alegres cenas populares. Lina Bo Bardi, “O projeto arquitetônico” (1986)*

Será que, conforme a obra de restauro avançar, uma das casas da Vila Itororó poderá acolher a Clínica Pública de Psicanálise, que hoje funciona no galpão? Será que o trabalho na clínica não precisará mais ser voluntário, mas remunerado como política pública?<sup>10</sup> Será que o pátio voltará a ser o lugar da brincadeira livre, do futebol e das festas juninas? Haverá chuveiros públicos e privacidade para pessoas em situação de rua? Um cinema, cuja programação é debatida, criada e costurada pelo próprio público, que só se constitui como público pelo próprio processo de participação? Será o Coletivo Riacho, com engajamento de ex-moradores, responsável por uma gestão coletiva da Vila?

Eu não sei. A verdade é que a Vila Itororó ainda pode se tornar o pior centro cultural possível. Elitista, turístico, gentrificado e gentrificador<sup>11</sup>. Mas se há um sentido no processo democrático implicado no

10 As psicanalistas e os psicanalistas trabalham no projeto por um desejo político e como parte de sua formação, recebendo sempre que possível uma ajuda de custo no valor de um bilhete mensal de transporte (a ideia é que não paguem para ir trabalhar e que, com essa pequena ajuda de custo, possam não somente ir e vir da Vila Itororó nos dias de atendimento, mas se movimentar por toda a cidade durante o mês inteiro)

11 O termo “gentrificação” vem do inglês *gentrification*, que por sua vez deriva de *gentry* - “pequena nobreza”. Assim, gentrificação é o enobrecimento/a elitização de determinada região. Muitos centros culturais cumprem um papel gentrificador, pois nas áreas em que são instalados atraem um público endinheirado. Os preços de aluguéis e do comércio

canteiro aberto, é a possibilidade de se questionarem decisões tomadas no passado recente e tentar mudar o rumo dessa história.

A Vila Itororó hoje é propriedade do governo do Estado (que se responsabilizou pela desapropriação, em ação conjunta com a prefeitura) e foi cedida para a Secretaria Municipal de Cultura por 99 anos, para “fins culturais”. Diante dessa informação, a nossa equipe questionou, ecoando argumentos já formulados durante a resistência: por que as pessoas que viviam na Vila tinham que sair de lá para que a área tivesse fins culturais? O que são fins culturais? Transformar uma casa em um restaurante é um fim cultural? Morar não é cultural?

Mesmo o contraprojeto feito pelo grupo de pesquisa Vida Associada e o escritório modelo MoSaIco, ambos da FAU-Mackenzie, iniciado em 2006 e concluído em 2009, separava cultura e moradia. Diante da ameaça de despejo das famílias da Vila, esses grupos de arquitetos e estudantes de arquitetura desenvolveram um projeto em diálogo com os então moradores. Como a Secretaria de Cultura estava irredutível em seu interesse nas casas da Vila Itororó, esse contraprojeto propunha que as casas antigas fossem transformadas em centro cultural e que a área onde hoje é o galpão, prevista para virar uma praça de acesso à Vila, fosse ampliada por uma desapropriação do galpão localizado ao lado e destinada a três prédios baixos de habitação social, com diferentes tipologias residenciais, definidas com as famílias.

O plano era manter a população de moradores na área e evitar a gentrificação. Até mesmo o projeto de praça seria respeitado, dado que o térreo seria público e com uma grande passagem livre no meio dos prédios. Foi um projeto inteligente e apropriado ao contexto, que tornava possível a prefeitura criar o tal centro cultural na Vila Itororó e fazer uma grande praça onde hoje é o galpão, no entanto mantendo a população que ali habitava a poucos metros de distância. O fato de esse projeto não ter sido considerado pela prefeitura e pelos órgãos do patrimônio demonstra que o real interesse no tombamento e no restauro da Vila Itororó era afastar a população de baixa renda para longe e substituí-la por pessoas de classe média alta e rica.

O único problema que percebo no projeto é que a moradia

ao redor de grandes centros culturais tendem a crescer, tornando inviável a permanência de pessoas pobres na área (quando essas pessoas pobres já não tiverem sido expulsas para a própria instalação do centro cultural, como foi o caso na Vila). Esse termo foi usado pela primeira vez pela socióloga inglesa Ruth Glass, a partir de seus estudos sobre Londres, em 1964. A autora usou a palavra para denominar o processo de expulsão da população de baixa renda em certos bairros centrais da cidade, sua substituição por moradores da classe média e a renovação das moradias, transformando completamente a forma e o conteúdo social desses espaços urbanos.

estava novamente sendo separada da cultura (moradia na parte alta, cultura na parte de baixo do terreno), mas o esforço dos arquitetos foi propor algo que consideraram viável, executável naquela situação. Além disso, não seria possível acolher na própria Vila todas as famílias que ali viviam se uma reforma seguisse as regras de habitação social e, pior ainda, se algumas casas fossem destinadas ao centro cultural. Só cabiam 71 famílias na Vila porque algumas casas eram subdivididas, encortiçadas e em função dos diversos puxadinhos. E se morar nos novos prédios não seria o mesmo que morar nas casas, o pátio continuaria existindo como um grande quintal compartilhado, as famílias necessariamente circulariam pelo centro cultural e para muitas haveria melhora nas unidades habitacionais.

Eu trouxe o contraprojeto do Vida Associada/MoSaIco como uma referência, por sua relevância histórica e também para propor que a gente faça esse exercício hoje, diante de uma nova situação. As casas da Vila estão vazias e sendo reformadas. Ainda existe um projeto de centro cultural da prefeitura de São Paulo que, no entanto, não tem um programa de usos definido. Se nós fôssemos as/os responsáveis por definir um novo rumo ao projeto, ou mesmo um contraprojeto, que subverta certas intenções do projeto original, o que faríamos? Podemos nos recusar a fazer qualquer coisa, por toda a violência que existe na base do projeto de centro cultural. Mas podemos também tentar fazer algo, justamente pela consciência da violência que se deu ali.

#### HABITAR A CULTURA

O projeto que está na base do restauro foi aprovado com diversas ressalvas pelos órgãos de patrimônio, por seu caráter mais de estudo preliminar que de projeto, dado que uma série de levantamentos técnicos ainda precisariam ser feitos. Desde que o Instituto Pedra começou a trabalhar na restauração e a fazer esses levantamentos, o projeto vem passando por revisões. A primeira revisão fundamental foi a manutenção das tipologias residenciais de todas as casas. Apenas o casarão era tombado em todos os níveis; as outras casas teriam preservadas somente as suas fachadas e seus volumes, sendo os interiores demolidos. Os arquitetos do Instituto Pedra defenderam que os interiores fossem preservados, por seus aspectos materiais – pisos de ladrilho hidráulico, pinturas de ornamentos na forma de barrado, azulejos, esquadrias de janelas, portas, a forma como o espaço da casa era dividido – e, conseqüentemente, por seus valores imateriais (a preservação de aspectos materiais dá sustentação para que sejam preservados valores imateriais). Demolir os interiores das casas seria apagar totalmente a memória do uso da maioria das casas, como moradia.

Esse gesto foi muito inteligente porque: 1) se quiserem fazer da Vila um centro cultural tradicional, isso pode acontecer em espaços domésticos (muitos centros culturais funcionam em casas); 2) se houver luta, por exemplo por movimentos de moradia, para que a Vila seja renovada em unidades de habitação social ou se, após 99 anos, quando prescrever a cessão de uso para fins culturais, for decidido que a Vila deve voltar a ser uma vila residencial, as casas ainda guardarão sua forma doméstica; e 3) se criarmos um centro cultural que contemple a moradia como cultura, algumas casas poderão ser habitações e outras, destinadas a atividades como oficinas corporais, projetos artísticos, marcenaria aberta, clínica pública etc., caracterizando um *centro cultural habitado*.

Se, como afirmei na segunda parte deste texto, seria muito difícil as últimas pessoas que viveram na Vila voltarem a morar lá, pois a política habitacional do CDHU veta que famílias beneficiadas sejam novamente contempladas, de que outras formas elas e eles podem voltar a habitar a Vila? Como habitar a cultura? Que práticas culturais implicam presença, permanência e cultivo?

Será que ex-moradores voltarão a usar a piscina da Vila Itororó? No projeto original essa piscina seria transformada em um espelho d'água. Graças à outra revisão, será reformada como piscina. Foi a primeira piscina coletiva de São Paulo, de um clube privado, e irá se transformar em uma piscina coletiva pública. Pública para quem? Poderá ser usada por ex-moradores? Crianças e jovens das creches e escolas públicas ao redor da Vila poderão aprender a nadar ali? Pessoas em situação de rua terão livre acesso à piscina? Pacientes da clínica, como parte do tratamento? Será possível abastecer a piscina com água do rio? Haverá filtros para limpar a água? Plantas e peixes? Quem cuidará da piscina? Como se dará o aprendizado sobre a questão dos rios e da água na cidade, a partir dessa piscina?

Antes de se tornar parte do Clube Éden Liberdade, a piscina integraria o Instituto Helio Hydrotherapico Itororó, mais um projeto de Francisco de Castro na área da Vila. Conforme pesquisa realizada por Sarah Feldman e Ana Castro em jornais da época, o Helio Hydrotherapico foi descrito como um “empreendimento de indiscutível utilidade pública”<sup>12</sup> que, ao lado das moradias, aproximaria lazer, esporte, contato com a natureza e cura: “Da piscina destinada à aprendizagem de natação, o Instituto comportaria banhos a vapor, sulfurosos, perfumados, com aproveitamento das águas de propriedades terapêuticas, que seriam submetidas à análise pelo Laboratório de Analyses Chímicas do Estado. Aparelhos mecânicos de ginástica e esgrima, salão de dança

e jardins para criança também estavam previstos”<sup>13</sup>. Alguns meses depois, Castro denominou o projeto Parque Itororó sem conseguir, no entanto, uma alteração no nivelamento da rua Maestro Cardim pela prefeitura, o que inviabilizou que seu plano fosse finalizado como ele idealizou, antes de sua morte, em 1932.

Como será o paisagismo da Vila? Irá seguir a maquete do restauro, que dispõe coqueiros enfileirados nas calçadas e coloca árvores justo na área onde antigamente aconteciam jogos de futebol? Ou irá recuperar o projeto de parque e as práticas de cultivo pelos diferentes moradores ao longo do século XX, que de tudo plantaram ali, em cantos diversos?

De tudo que foi plantado, hoje só estão lá poucas árvores, um pé de manga e um abacateiro, este plantado pelo Seu Severino, há quase vinte anos. Estão também lembranças do primeiro sistema agroflorestal público de São Paulo, que insistem em brotar. A agrofloresta da Itororó nasceu durante uma longa oficina no canteiro aberto, ao longo de 2015, mas as plantas precisaram ser retiradas e/ou replantadas na Horta das Corujas, na Vila Beatriz, no início de 2016, em função de uma emergência na obra de restauro. Se a agrofloresta não está mais na Vila em sua inteireza, permanece como uma experiência vivida no canteiro e um horizonte.

Eu desejo que, um dia, diferentes partes da Vila sejam ocupadas por uma grande agrofloresta, com o rio Itororó Mirim<sup>14</sup> aberto, passando no meio dela. Diferentemente de uma horta, na qual hortaliças e outros vegetais são plantados em série, colhidos e outros novamente plantados, em uma agrofloresta diferentes plantas ficam juntas e misturadas, com uma sempre convivendo com a outra. Há plantas que precisam de muito sol e que podem fazer sombra para as que precisam de sombra, plantas que vivem poucos meses (como as hortaliças) e outras que vivem por anos (como as árvores frutíferas). Conhecendo esses tempos, é possível planejar bem o que plantar, para sempre haver colheita. A agrofloresta poderia abastecer uma cozinha comunitária, da qual participassem tanto o público de habitantes-moradores da Vila como o público de habitantes esporádicos do centro cultural. E se por um lado uma agrofloresta é autossuficiente, no sentido que uma espécie sempre irá ajudar a outra, por outro exige manejo constante. Como diz uma cartilha elaborada por Nádia Recio e Gilberto Machel – que foi o oficinheiro responsável por conduzir este processo na Vila –, o manejo é “cuidar sempre do plantio, manter a terra sempre coberta

13 Sarah Feldman e Ana Castro. *Vila Itororó: uma história em três atos*. São Paulo: Instituto Pedra, 2017.

14 Assim o grupo da oficina batizou o afluente do Itororó que cruza a Vila, em direção ao córrego canalizado na avenida 23 de Maio.



com folhas e galhos, cortar as plantas que já estão feias, proteger dos animais domésticos, remover os matinhos (capina seletiva), proteger do fogo, fazer a poda das árvores”. Com manejo, “em dez ou quinze anos é possível ter uma floresta, que demoraria cerca de oitenta anos para se formar sozinha”.<sup>45</sup>

Quem ficará responsável por plantar e cultivar a agrofloresta? Quem serão as/os habitantes da Vila Itororó? Quais serão os diferentes públicos e os diferentes níveis de engajamento dos públicos no contexto? Para contar como a nossa equipe tentou responder a essas perguntas, retomo o estímulo à atuação do público.

Entre os primeiros usuários espontâneos do canteiro estava uma dupla de circo vizinha da Vila Itororó, a Trupe Baião de 2, formada por Rachel Monteiro e Guilherme Awazu. Os dois começaram a treinar semanalmente ou quase diariamente ali e, aos poucos, foram atraindo outros grupos de circo para usar o galpão. Um dia, a Trupe apresentou um espetáculo no galpão. As regras de usos espontâneos não permitem espetáculos, mas era inevitável que apresentassem ali o trabalho que, por um longo período de tempo, havia sido ensaiado ali.

No Dia das Crianças de 2015, eles foram por nós convidados para dar uma oficina de circo para crianças, com remuneração, e, desde então, se tornaram os professores de circo oficiais do canteiro aberto, com duas aulas por semana. Quando foi formado o coletivo do bairro (Coletivo Riacho), tornaram-se membros do grupo. Em 2016, organizaram uma quadrilha de perna de pau na festa junina com a turma da oficina e, mais recentemente, com todos os demais artistas de circo

15 Cartilha elaborada junto aos Kaiowá da Terra Indígena de Panambizinho (Dourados, MS) e reproduzida na revista *Urbânia* 5, cujo PDF está disponível em <<http://naocaber.org/revista-urbania-5>> (São Paulo: Editora Pressa, 2014).

que passaram a ensaiar no galpão, formaram o Coletivo Circense do Bixiga, que já auto-organizou dois grandes festivais no canteiro aberto.<sup>46</sup> No início de 2017, levaram uma artista estadunidense de passagem pelo Brasil para dar aulas para “pernaltas” (as/os artistas da perna de pau) na Vila e, ao final de cada aula, preparavam o almoço e comiam juntos na cozinha do galpão.

A Trupe Baião de 2 poderia ter simplesmente apresentado um espetáculo no centro cultural temporário e nunca mais ter voltado, ou ter voltado para apresentar outro espetáculo. Mas, pouco a pouco, passaram a habitar o canteiro, cultivando a relação com o espaço, conosco e com o entorno imediato da Vila. Esse cultivo cotidiano é o que entendemos por construção coletiva de um centro cultural. Hoje é inevitável imaginar que uma das casas da Vila precisará ser destinada a uma programação de circo, idealmente gerida por pessoas de circo e com pessoas de circo morando na mesma casa ou em uma habitação ao lado, ou ao menos frequentando a cozinha coletiva, tomando banho na piscina-rio etc.

Para a realização de festivais, uma lona de circo poderá ser armada (ou plantada, como preferem dizer as pessoas de circo) em pleno pátio. O bonito é que, somente quando o circo já era muito forte no canteiro, descobrimos que diversas famílias circenses moraram na Vila, entre os anos 1940-80, através de um depoimento da atriz e ex-moradora Laudi Tangará Fernandes<sup>47</sup>. O artista circense Décio Tangará vivia em um *trailer*, que ficava estacionado atrás do casarão e com o qual ele viajava para se apresentar em diferentes cidades. Não consigo pensar em imagem melhor para explicitar a fusão entre moradia e cultura que já acontecia na Vila.

Nos meus dois últimos encontros com o Coletivo Riacho, antes de deixar o projeto, propus que imaginássemos grupos de trabalho para debater a ocupação da “Casa II”, prédio da Vila formado por nove apartamentos e catorze quartos, em fase final de restauro. Essa edificação será entregue no primeiro semestre de 2017 e ainda não tem um programa de usos definido. Todos os apartamentos possuem banheiro e uma pequena cozinha, sendo totalmente apropriados para moradia.

O uso experimental da Casa II poderá ser modelar para o

16 Esses festivais tiveram envolvimento da equipe de ativação cultural em sua realização, especialmente o segundo, em que Helena Ramos, produtora, teve participação fundamental. Mas insisto no termo auto-organização porque a proposição partiu do Coletivo Circense do Bixiga, que se responsabilizou por todo o processo. As/os artistas circenses nos implicaram no processo por sua iniciativa, não o contrário.

17 Este e outros depoimentos em áudio podem ser ouvidos na seção *Histórias em construção* do site do projeto Vila Itororó Canteiro Aberto <[vilaitororo.org.br/historias-em-construcao/escutar-audios](http://vilaitororo.org.br/historias-em-construcao/escutar-audios)>.

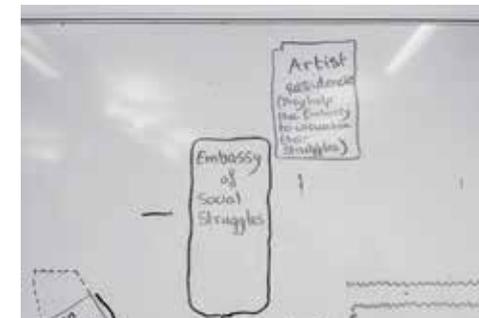
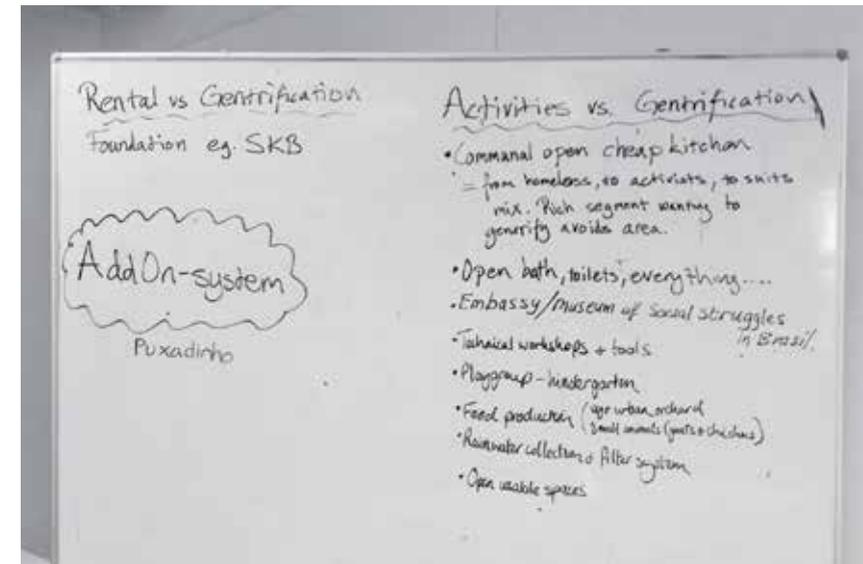
funcionamento das outras casas da Vila. Pensamos, entre outros, em um grupo formado por ex-moradores e integrantes de movimentos de moradia; um grupo de imigrantes e refugiados (aí incluídos membros da União Social dos Imigrantes Haitianos (USIH), com sede no bairro do Glicério, que já auto-organizou o Festival da Cultura do Haiti no galpão e teve integrantes como atores na peça *Cidade Vodú*, do Teatro de Narradores, que ficou quase dois meses em cartaz no pátio da Vila); um grupo de jovens da Casa 1, centro de acolhimento a jovens LGBTs expulsos de casa por suas famílias, localizada bem perto da Vila; um grupo de costureiras do Bixiga; o coletivo da Clínica Pública de Psicanálise; e o Coletivo Circense do Bixiga.

A ideia seria convidar uma pessoa para mediar cada um dos grupos, que ficaria responsável por trazer referências para embasar e alimentar a discussão. No caso do grupo de moradia popular, por exemplo, convidaríamos o arquiteto Pedro Fiori Arantes para apresentar e debater possibilidades e limites das políticas de locação social, de modo que o grupo pudesse imaginar, debater e desenhar uma proposta concreta de uso de alguns apartamentos para apresentar à prefeitura. Cada grupo poderia imaginar residências e modos de habitar desde suas necessidades e seus interesses, garantindo diversidade na ocupação.

A frustração por isso não ter podido acontecer ainda não é nova. Em 2015 organizamos várias conversas, com a presença de Aline Fidalgo, Felipe Moreira e Lizete Rubano (que no passado foram responsáveis, entre outras pessoas, pelo projeto do Vida Associada e do MoSaIco para a Vila) e do então secretário da Cultura, Nabil Bonduki<sup>18</sup>, entre outros, para imaginar habitação social integrada à cultura na quadra da Vila. Decidimos que a realização de um concurso público seria uma forma democrática e ampla de isso acontecer, mas o próprio secretário não deu prosseguimento aos nossos encaminhamentos coletivos. Existia o argumento de que qualquer projeto habitacional precisaria necessariamente ser feito em parceria com a Secretaria Municipal de Habitação e que isso seria inviável. Para chegar a ser executado ou recusado, não era importante haver justamente um projeto, ou um conjunto de estudos e propostas, a serem debatidos publicamente? Uma visão, a construção coletiva de um imaginário, para nos guiar nesta luta? Mais que isso, faltou imaginação política para se pensar habitação para além das formas existentes, através da cultura.

No final daquele ano tive a oportunidade de dar um curso

18 Não comentei isso antes, mas o mesmo Nabil que, em 2006, participou do debate em defesa da permanência dos moradores na FAU-Mackenzie, entre outras situações como reuniões na própria Vila e uma audiência pública, tornou-se o secretário da Cultura responsável por implantar o projeto de centro cultural, entre 2015-2016.



sobre “hábitats críticos” em uma universidade de Estocolmo e levei a Vila Itororó como um dos estudos de caso. Inspirados em um centro social chamado *Cyklopen*, as/os estudantes propuseram que um mezanino fosse construído nas tesouras (estruturas de madeira) do teto do galpão, que ali fossem posicionados centenas de colchões e que partes do telhado fossem transformadas em janelas, que abrissem para cima. Todo esse grande “sótão” do galpão seria uma residência temporária para imigrantes recém-chegados a São Paulo. Um espaço de dormir como esse poderia ser gerido por uma organização de imigrantes e refugiados e ser respeitado como uma proposta cultural ou artística, sem a necessidade de envolvimento da Secretaria de Habitação. No mesmo projeto, o casarão não seria transformado em um museu, mas na “Embaixada das Lutas Sociais e Políticas” e haveria chuveiros públicos em diferentes pontos da Vila.

Outro exemplo que gosto de trazer do habitar fora das políticas existentes é uma ação de uma mulher em situação de rua, Priscila, que criou um armário para guardar seus pertences no galpão, aberto para mais pessoas na mesma situação que quisessem utilizá-lo. Esse armário inventado dentro de um centro cultural da prefeitura protegia roupas, cobertores e até um colchão, que a mesma prefeitura, do lado de fora, saqueava.<sup>49</sup>

Para voltar a existir futebol na Vila precisará haver participação da Secretaria Municipal de Esportes, Lazer e Recreação? Ou é muito mais interessante imaginar um campo de futebol fora dos padrões, inspirado na própria forma como as crianças jogam futebol hoje, no galpão? Um dia eu estava filmando um desses jogos e, ainda que houvesse um retângulo imaginário em uma parte do galpão e pedaços de madeira ou pares de tênis fazendo traves dos dois lados, quando a bola foi “para fora”, atrás de duas arquibancadas, as crianças fizeram uma curva atrás dessas arquibancadas e seguiram jogando, até retornar para o suposto retângulo. Como seria um campo de futebol inspirado nesse jogo, nesse desenho feito no canteiro? Como seria adultos experimentarem essa forma?

No Sesc Fábrica da Pompeia, Lina Bo Bardi projetou as quadras esportivas com alturas abaixo das exigidas por federações de

19

Em São Paulo existe um único “bagageiro” (nome dado a armários para a população de rua), localizado no bairro do Brás. Ver: <[capital.sp.gov.br/cidadao/casa-e-moradia/albergues/centros-de-acolhida](http://capital.sp.gov.br/cidadao/casa-e-moradia/albergues/centros-de-acolhida)>. O grupo de jovens do programa Bolsa Trabalho do Fab Lab Itororó tem interesse em desenvolver um protótipo de bagageiro para diferentes pontos da Bela Vista, em diálogo com pessoas em situação de rua e com a equipe do Cisarte, espaço de inclusão social e cultural dentro do viaduto Pedroso, gerido pelo Movimento Nacional da População em Situação de Rua (MNPR), que já planejava acolher um grande bagageiro ali.

esporte, de modo que fossem inadequadas para competição e fomentassem a recreação, ou o esporte “leve”, como conta Marcelo Ferraz. A piscina teria a forma de praia, para incluir crianças pequenas e quem não soubesse nadar. No lugar de “Centro Cultural e Desportivo”, nome imaginado pelo Sesc, a arquiteta propôs “Centro de Lazer”. Não por acaso, o escritório de arquitetura havia sido instalado em pleno canteiro de obras e ali já aconteciam atividades culturais e esportivas antes mesmo de os arquitetos começarem a trabalhar.

A função de Lina e sua equipe seria, nas palavras dela, manter e amplificar o que encontraram ali, nada mais<sup>20</sup>. A experimentação de um programa de usos antes do desenho arquitetônico foi, posteriormente, repetida nas unidades provisórias do Sesc Pinheiros, do Sesc Belenzinho e, atualmente, na “Ocupação Sesc Dom Pedro II”. Mas arrisco dizer que no Pinheiros e no Belenzinho os complexos construídos não refletem a vida de suas unidades provisórias, das quais eu pude participar.

E se a Vila Itororó puder ser para sempre canteiro? Quando a Vila foi oficialmente inaugurada, em 1922, ela não estava encerrada em uma forma definitiva. Anos antes, o próprio Francisco de Castro havia se mudado para o casarão quando este tinha somente um porão e um primeiro andar, tendo posteriormente feito mais dois pavimentos, habitando o canteiro de obras. Ele morava na Vila enquanto construía seu palacete e as casas que seriam destinadas à locação. Conforme a cidade crescia, cortiços eram despejados e mais pessoas buscavam um lugar para morar, as casas pequenas, que eram originalmente unifamiliares, com um porão e um primeiro andar, tornavam-se casas para duas famílias, com uma morando no térreo, com pé direito baixo, e outra no piso de cima. Nas últimas décadas, algumas casas foram encortçadas e puxadinhos diversos surgiram. A Vila como moradia foi um lugar de permanência mas também de transformação constante.

Todas as vezes em que nos perguntaram quando o centro cultural estará pronto, demos três respostas. A primeira, uma resposta tradicional: com fluxo contínuo de dinheiro, será possível terminar a obra de restauro até 2018. A segunda, dizer que já está pronto, dado que um centro cultural já funciona no local. A terceira, que nunca estará pronto, se for um centro cultural fiel ao construído no canteiro aberto: definido pelos usos cotidianos que a população dá ao espaço, podendo sempre ser repensado e transformado.

Infelizmente, ao incorporar a Vila Itororó na lista oficial de centros culturais da cidade de São Paulo, a equipe da Secretaria

20

Marcelo Ferraz. “Numa velha fábrica de tambores...”, em *Cidade da liberdade*: Lina Bo Bardi e o Sesc Pompeia. Organização de André Vainer e Marcelo Ferraz. São Paulo: Edições Sesc, 2013.

Municipal de Cultura batizou o complexo de “Polo Cultural e Criativo Municipal Vila Itororó”<sup>21</sup>. Esse nome em nada reflete a prática e os debates que foram cultivados no canteiro aberto. Teria sido mais apropriado explorarem as noções de “centro cultural habitado”, “parque”, “agrofloresta”, “clube” e até mesmo “clínica”, ou “lugar de reparação”. Terem fomentado um processo democrático de escolha de um nome e feito um exercício de escuta. Ou simplesmente mantido “Vila Itororó”, nada mais, que é o nome da área desde a sua criação. Mas hoje eu defenderia a perpetuação do nome *Vila Itororó Canteiro Aberto*, por seu inacabamento, sua abertura.

*Dedico este texto à memória de Lourdes Morais (1935-2016), que viveu mais de quarenta anos na Vila, e também à memória de Dênis Rodrigo de Almeida Bispo (1979-2016) e Priscila (Regan Chris Moschin, 1976-2017), que se foram pela falta de cuidado amoroso com a população em situação de rua. Que o bisneto de Dona Lourdes, Kauã, meu xodó, conquiste o seu sonho de voltar a viver na Vila. No dia da minha despedida, eu estava filmando a Casa 11, um plano estático, enquanto Kauã e seus irmãos andavam pela viela que leva à rua Monsenhor Passaláqua. De repente, Kauã entrou no meu enquadramento e desabafou: “Eu queria ficar aqui”. “Ficar como, Kauã?”. “Ficar, ficar, ficar...”*

21

*Diário oficial da cidade de São Paulo, decreto nº 57528, 12 de dezembro de 2016. O nome já havia aparecido um mês antes, no Edital “Experimento Vila Itororó”, organizado para que outra associação sem fins lucrativos assumisse as atividades culturais no canteiro aberto, no lugar do Instituto Pedra, que ficaria responsável apenas pelo restauro.*

Registro feito no final de uma assembleia auto-organizada por ex-moradores da Vila Itororó no galpão do canteiro aberto, em novembro de 2016. Nesta assembleia estiveram presentes aproximadamente 70 ex-moradores, para discutir o andamento do processo de reconhecimento de usucapião de suas casas. Foram muitas as ações no canteiro entre março de 2015 e novembro de 2016 que envolveram

ativamente os ex-moradores, como o mencionado coletivo do bairro e as festas juninas. Mas esta foi a primeira vez que eles auto-organizaram uma atividade totalmente sozinhos, sem a minha mediação. Fui apenas comunicada que iria acontecer, pois queriam ver se eu podia gravar em vídeo. Foram quase dois anos de trabalho conjunto até começarem a usar o canteiro com autonomia.



Instituto Pikler-Lóczy, Budapeste. Outubro, 1969



Fevereiro, 1971



# Do fazer junto ao fazer por si: o contato necessário e indispensável entre a mãe\* e o bebê

134



\*Para que ocorra um desenvolvimento saudável, o recém-nascido precisa desenvolver um relacionamento íntimo com pelo menos um cuidador primário. A mãe é normalmente esta principal figura de apego para a criança, mas este papel pode ser assumido por outro adulto que assumira a maternagem. No presente texto, uso a mãe como este adulto primordial.

135  
Carmen Orofino

*O bebê, absorto em suas mãos, acomodado em seu berço, pressente a chegada da mãe. A mãe se aproxima, observa e o busca com o olhar, com o toque, com a fala baixa. Ela conta o que vão fazer juntos. Convida, espera o olhar, decifra a resposta e o toma nos braços, assegurando-o com o olhar e a firmeza de um colo acolhedor. Juntos se encaminham para o espaço de troca.*

No nascimento há uma separação. Corpos se separam, mas anseiam pela continuidade da proximidade. O bebê e sua mãe continuam fundidos na emoção, em uma conexão muito profunda. Ele vai precisar fundamentalmente deste outro-mãe, deste contato próximo com o adulto que cuida dele, que o abastece. Um encontro que não é simples, mas lento, gradual, procurando saciar a necessidade mútua de compreensão. O bebê precisa se fazer entender pela mãe e ela tem o desafio de procurar compreendê-lo. Todas as suas emoções estão estampadas neste pequeno ser. Um e outro se dão a conhecer e a compreender.

E aqui é necessário dizer que é decisivo e importante que exista este encontro, que ele realmente aconteça. Que a mãe possa ser receptiva aos sinais de seu bebê, que possa olhar, observar, interpretar, responder. Enfim, se envolver. Se envolver seriamente, não lhe negar presença, não lhe negar a comunicação.

Mas... será que podemos nos comunicar com os bebês? Comunicação de verdade, conversa mesmo? Pode parecer estranha a ideia de conversar com um bebê, explicar-lhe algo e até perguntar a ele o que prefere. Será que isso é realmente importante?

Quando a mãe conversa com o bebê, através da voz, dos sinais, do toque e do olhar, abre caminho para entendê-lo, para mostrar a ele que é compreendido e ajudá-lo a compreender a si mesmo. Todas as crianças, nos primeiros meses de vida, têm necessidade desta compreensão e desta segurança: saber o que vai acontecer, saber o que lhes espera, poder se manifestar, poder ter tempo de entender as perguntas e responder. E eles respondem! Tais perguntas e respostas começam a fazer parte do rol de suas ações no mundo, primeiros acenos na organização do seu entendimento de si e de tudo que os cerca. Vale lembrar que nós, adultos, gostamos de saber o que vai acontecer, quais são nossas alternativas. Temos mais facilidade de lidar com as situações quando sabemos do que se tratam.

Este ambiente criado entre a mãe e o bebê, repleto de sensações, assegura e fortalece esta criança, que acaba de chegar.

Desde muito cedo ela percebe que existe este alguém que está lá, que lhe garante o que necessita, alguém com quem ela pode contar. É nesse encontro afetivo que a criança pode perceber que tudo vai bem, que o seu mundo é estável e que ela pode se assegurar. E é dentro deste ninho de proximidade e intimidade que ela se fortalece e se encoraja, aprende que tem para onde ir quando precisar de conforto. É nessa relação que o bebê começa a se perceber semelhante e diferente da sua mãe, o que será essencial para que se perceba existindo no mundo.

*Mãe e filho se aproximam do trocador. Ela informa o que vai acontecer, coloca-o com cuidado e apoia a sua cabeça. Comenta que ele parece estar gostando, enquanto mantém o olhar em seus olhos e a mão sobre seu corpo. Espera, percebe a acomodação do bebê neste novo suporte, sorri, conta o que vai fazer. A criança olha primeiro. Ela já sabe, pois a mãe o faz sempre da mesma maneira. Entre um lado e outro, uma perna e a outra, a mãe pede licença e espera o consentimento. Um olhar ou um sorriso consente. Ela oferece duas roupas para escolha, ele olha para a blusa de bolinhas. A mãe solicita ajuda e sutilmente o bebê oferece uma mão, depois a outra. Ela sorri, agradece.*

Os momentos em que a mãe cuida de seu filho podem ser um convite para fazerem algo juntos. Algo realmente interessante para a criança, um momento de prazer compartilhado. Isso tem um valor não encontrado naquilo que chamamos de estimulação. Para um bebê, o mundo é suficientemente rico de ineditudes, todas as pequenas experiências são muito significativas. O respeito às descobertas individuais oferece à criança a possibilidade de conhecer o mundo de perto, a partir dos seus interesses.

Nesse tempo passado juntos, quando a mãe e a criança são parceiras, nos pequenos momentos diários onde ela alimenta, banha ou veste o seu bebê e o envolve em todas as ações, o encontro se concretiza e se aprofunda. A mãe, em sua relação atenta e sensível, dá à criança as respostas que ela necessita, e proteção para quando ela precisa desta proteção. A criança, por sua vez, percebe esta presença através da voz, do calor, do cheiro de sua mãe... As ações andam juntas, regidas pelo toque e pelo olhar, contempladas com a fala. É este olhar da mãe que vai ser indispensável na possibilidade futura da criança olhar para si.

A mãe coloca em palavras o que está fazendo, cada detalhe. Observa atentamente cada expressão nos gestos da criança que,

convidada a percorrer junto todos esses momentos de cuidados essenciais, vai integrando todas as sensações, vai trilhando um caminho de descoberta de que este outro/mãe está junto a ela, olha para ela e a assegura. Tais momentos serão agradáveis para a criança não somente pelo que representam, mas sobretudo pelo prazer de estar com sua mãe. As sensações ficam na memória corporal e emocional da criança e ela as levará consigo nos momentos em que estiver separada de sua mãe.

Mãe e criança se compreendem mutuamente e cada vez melhor. Ao dar o pé, dar a mão, a criança entende que existe um ritual que se repete e que ela pode participar deste jogo, desta ação que acontece sempre na mesma hora, do mesmo jeito. Sendo respeitada e tendo tempo para entender o que acontece, pode participar à sua maneira, interagir, colaborar, responder, se tornar ativa. O encontro é previsível, é tranquilo e esperado, não há surpresas nem pressa. É portanto, nesse encontro, pleno de pequenos detalhes, que a criança percebe seu corpo e entende que pode agir através dele. Ao ser vista como alguém que participa, que interage, se percebe como um ser interessante, que pode realizar coisas interessantes.

*A mãe novamente convida. Você já sabe, já conhece este espaço. Agora você está limpinho, quentinho. Você vai brincar. Aqui é o melhor lugar, já percebi que você gosta. Seus brinquedos favoritos estão aqui. Há outros também, que eu escolhi, pensando em você. Estão um pouquinho mais longe. Como você está contente! Sim, você pode brincar. Eu estarei aqui, bem perto.*

A criança pequena necessita de segurança. Para que se desenvolva com tranquilidade, curiosidade e desejo de conhecer precisa se sentir segura e, mesmo quando está sozinha, se sentir protegida pelos afetos dos seus pais. É a partir de ter se sentido segura e próxima em momentos de troca de fraldas ou roupas, alimentação e outros cuidados que se sentirá confiante para estar um pouco mais longe dos adultos que cuidam dela. A criança precisa de todas essas experiências positivas para integrar esse sentimento de segurança: convicção de que sua mãe estará lá quando precisa dela, mas também que tem recursos para cuidar de si em vários outros momentos. E é importante que a mãe possa se retirar aos pouquinhos, para que a criança possa passar gradualmente para outro tipo de dependência, uma dependência relativa e não total. Precisa se retirar para que a criança possa descobrir suas competências, seus recursos.



É na preciosidade deste tempo que o bebê tem a possibilidade de perceber que pode pegar sua mão, levá-la à boca, segurar seu pé, pegar pequenos objetos, experimentar o peso de seu corpo no chão, virar, desvirar... A mãe é necessária todo o tempo, mas não para tudo. Não precisa brincar com a criança, mas é preciso que esteja disponível e isso basta. Torna-se então um grande prazer para a criança, se perceber “consigo” perto de sua mãe<sup>1</sup>.

Eis aqui a relação de confiança: a mãe acredita que sua criança tem seus próprios recursos e ela, por sua vez, tem certeza de que pode contar com sua presença, se precisar. Às vezes basta um olhar. Um olhar do outro que é continente e que pode tranquilizar, para que a criança possa investir na atividade livre. O olhar que assegura que ela pode continuar brincando.

A alternância destes momentos de atividade espontânea com os momentos de encontro com a mãe vai dando à criança um sentimento de potência na presença. Por isso consideramos tão importante que a criança conheça a sua rotina com o seu adulto, que a sua jornada diurna seja organizada dentro de princípios de estabilidade.

Experimentando nestes pequenos momentos a capacidade de estar consigo mesma, quando está concentrada em uma atividade a que se propõe, a criança mostra aos seus pais que eles não precisam “se ocupar dela” o tempo todo. Ela “sabe” que eles estão lá. Durante breves momentos, que podem ser maiores ou menores de acordo com o momento do dia, a criança pequena se entrega aos seus propósitos, suas curiosidades, atenta a tudo aquilo que experimenta com seu corpo.

E a mãe? Ela observa, a partir da confiança genuína no desenvolvimento da sua criança. Ao perceber-se eficiente naquilo que deseja realizar, a criança sente cada vez mais prazer em cuidar de si, abastecida pelos cuidados de sua mãe. Repleta da sua presença.

A capacidade da criança de se separar não é, portanto, um distanciamento, mas, ao contrário, é um “estar junto”, mesmo estando longe. Tendo construído uma história de cooperação e presença junto com o seu adulto, ela se torna capaz de levar consigo esses momentos especiais. A criança experimenta a possibilidade de se distanciar sem inquietude, sabendo que há a certeza do reencontro. Durante estes momentos de separação, a capacidade investigativa e criativa da criança se fortalece, pois ela leva o seu adulto dentro dela.

1 D.Winnicott distingue a importância, para a criança, da “capacidade de estar só”, que é totalmente diferente de “sentir-se só”.

Podemos observar, portanto, que é através de uma relação bastante individual e confiante com esta outra pessoa, que é respeitosa de seu ser inteiro, com seus ritmos individuais, suas preferências e suas capacidades que a segurança da criança se constrói. Este espaço entre a mãe e a criança, que é construído junto, vai se preenchendo de boas lembranças, de boas histórias vividas juntas, e é isso que permite que a criança possa se distanciar com autonomia.

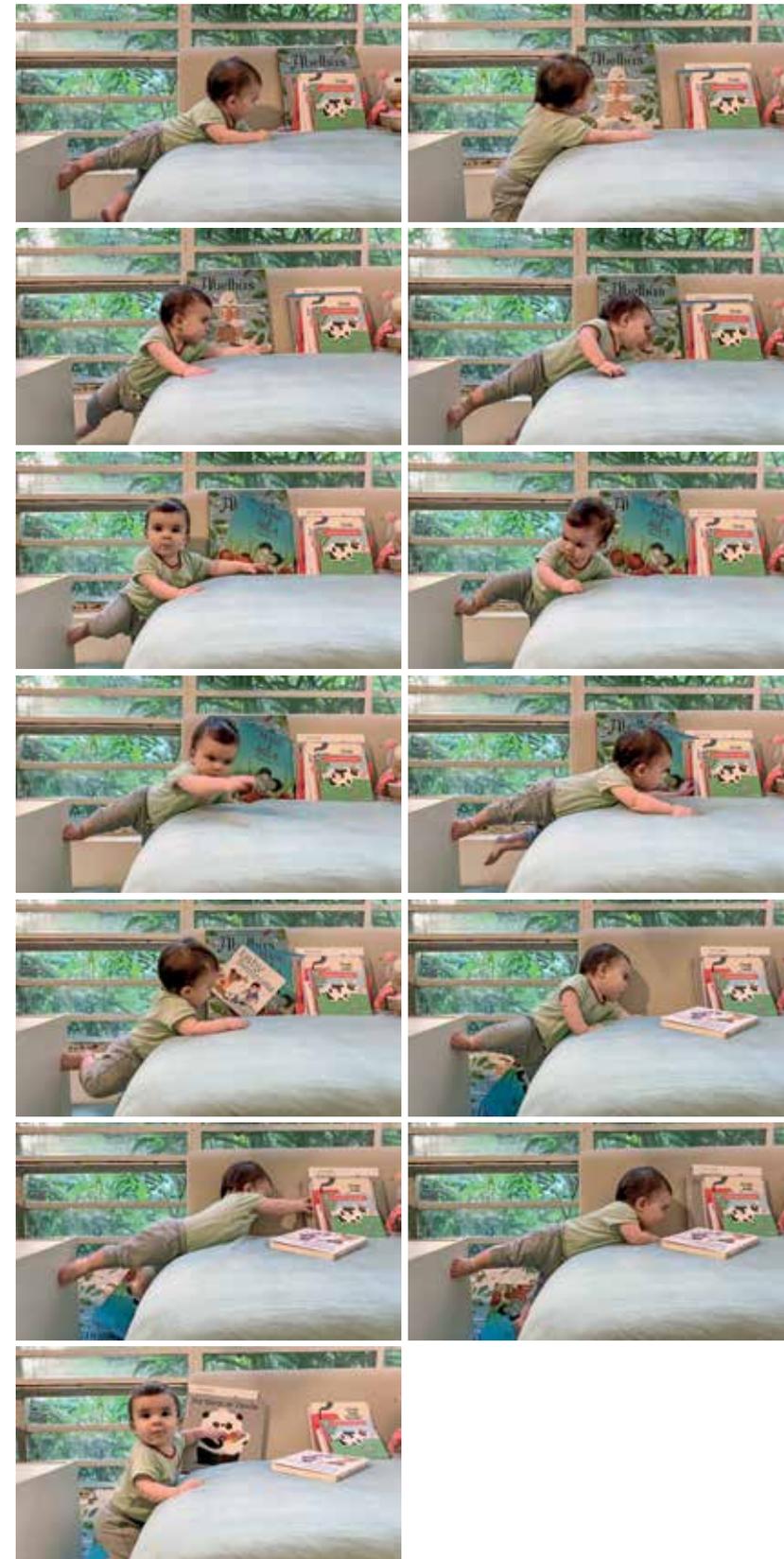
*Um brinquedo escapa para debaixo do móvel, a criança se estica para pegá-lo. Percebe que não é fácil. Para, observa seu próprio gesto e tenta novamente, usa novas estratégias. Seu corpo inteiro se coloca em atenção. Por um momento recua e observa, concentrada em seu objetivo. Espia, se espicha, empurra seu corpo mais para a frente e finalmente alcança o brinquedo. Neste momento, olha para o seu adulto. A mãe olha, sorri. Eu vi, ela diz com o olhar. Me orgulho de você, fico feliz porque você está feliz.*

As crianças experimentam o mundo por inteiro através do corpo e por isso é importante que possam usufruir desse direito: o direito a mover-se livremente, perceber-se ativo o tempo todo. A liberdade de movimento físico é precursora da liberdade de movimento psíquico, da liberdade de pensar, liberdade de escolher. Somente através da liberdade de movimentos teremos a possibilidade de uma atividade autônoma.

Emmi Pikler, pediatra húngara que pesquisou profundamente o desenvolvimento das crianças em seus primeiros anos de vida, apresentou aos olhos do mundo uma forma original e revolucionária de olhar para estes pequenos seres, desde o seu nascimento.

Uma de suas fundamentais descobertas está ligada às imensas possibilidades de construção de conhecimento que a criança conquista através de sua atividade espontânea. E o grande interesse que as crianças podem vir a ter por sua própria atividade se os adultos resistirem à tentação de interromper e interferir em tudo o que a criança faz. Ou decidir o que elas devem fazer. A criança que está segura em sua relação com o adulto é ativa por si mesma, tem prazer em sua atividade e se maravilha a cada descoberta. Ela investe muito em suas tentativas, com muito prazer. A observação destas capacidades naturais das crianças maravilhou Pikler a tal ponto, que dedicou sua vida profissional a estes estudos.

Para Emmi Pikler o bebê, através do *desenvolvimento*



*postural autônomo*<sup>2</sup> é capaz de percorrer todas as etapas do seu desenvolvimento motor, de aprender por ele mesmo e, por meio de longos e pacientes estudos, concentrar sua atenção e sua vontade na própria atividade. Ele aprende não somente a se mover de diferentes maneiras, mais ou menos eficientes, mas também a observar, experimentar, testar e superar obstáculos e desafios, através de atitudes ativas, exploratórias, curiosas, vivas.... Existe, portanto, uma capacidade que já nasce com a criança, que adquire pouco a pouco a autonomia para a realização de pequenas escolhas de se auto regular, se auto induzir. Uma parte ativa que, apesar da sua imaturidade, se respeitada e acompanhada, vai se manifestar desde muito cedo. É preciso que exista a confiança em tudo aquilo que a natureza expressa através da vida e do desenvolvimento de uma criança pequena.

As crianças têm interesses, desde muito pequenas. Elas têm projetos, curiosidades, que muitas vezes escapam à lógica dos adultos. E elas são muito capazes de ir em busca daquilo que as interessa, se estiverem seguras e forem respeitadas em seus processos cognitivos. E isso não significa, absolutamente, abandonar as crianças enquanto brincam.

Os sentimentos que unem o bebê à sua mãe possuem um importante papel durante este processo de conquista de autonomia. À medida que vivencia tais momentos de intensa segurança no seu cotidiano, a criança se sente abastecida e, quando vai brincar, sem a intervenção direta dos adultos, pode integrar tudo o que viveu nos momentos em que estiveram juntos. Na interação com o espaço e com os objetos pode se voltar com interesse e alegria para o mundo exterior, pois os momentos de asseguramento que viveu com o adulto permanecem com ela.

A observação atenta fornece à mãe valiosas pistas sobre quando ela não precisa interferir e daquilo que seu bebê é capaz de fazer e descobrir por si. Ao observar como a criança faz suas escolhas, como analisa e encontra soluções, como pode ser perseverante e original, perceberá sua grande potência investigativa e criadora. Ao

2 Emmi Pikler (1902-1984), a partir de seus estudos e suas observações de bebês e crianças pequenas, elaborou e confirmou a hipótese de que os bebês em estado de boa saúde física e psíquica, que vivem uma relação calorosa, podem passar por si só da posição em decúbito dorsal até a marcha sem nenhuma ajuda ou ensinamento, se forem deixados livres em seus movimentos em um espaço assegurado pelo adulto. O desenvolvimento postural autônomo implica que adultos não antecipem posições dos bebês, como, por exemplo, colocar um bebê sentado sem que ele tenha conquistado por si o ato de sentar.

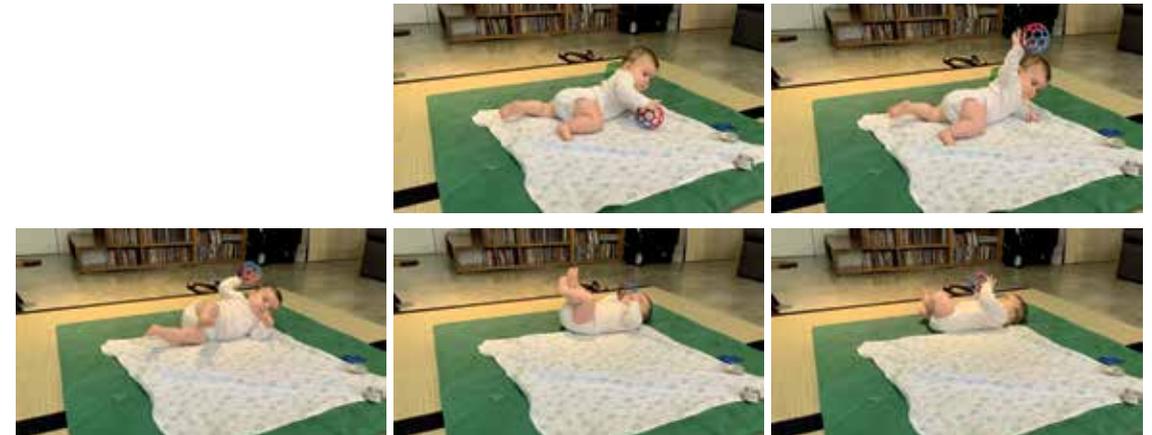
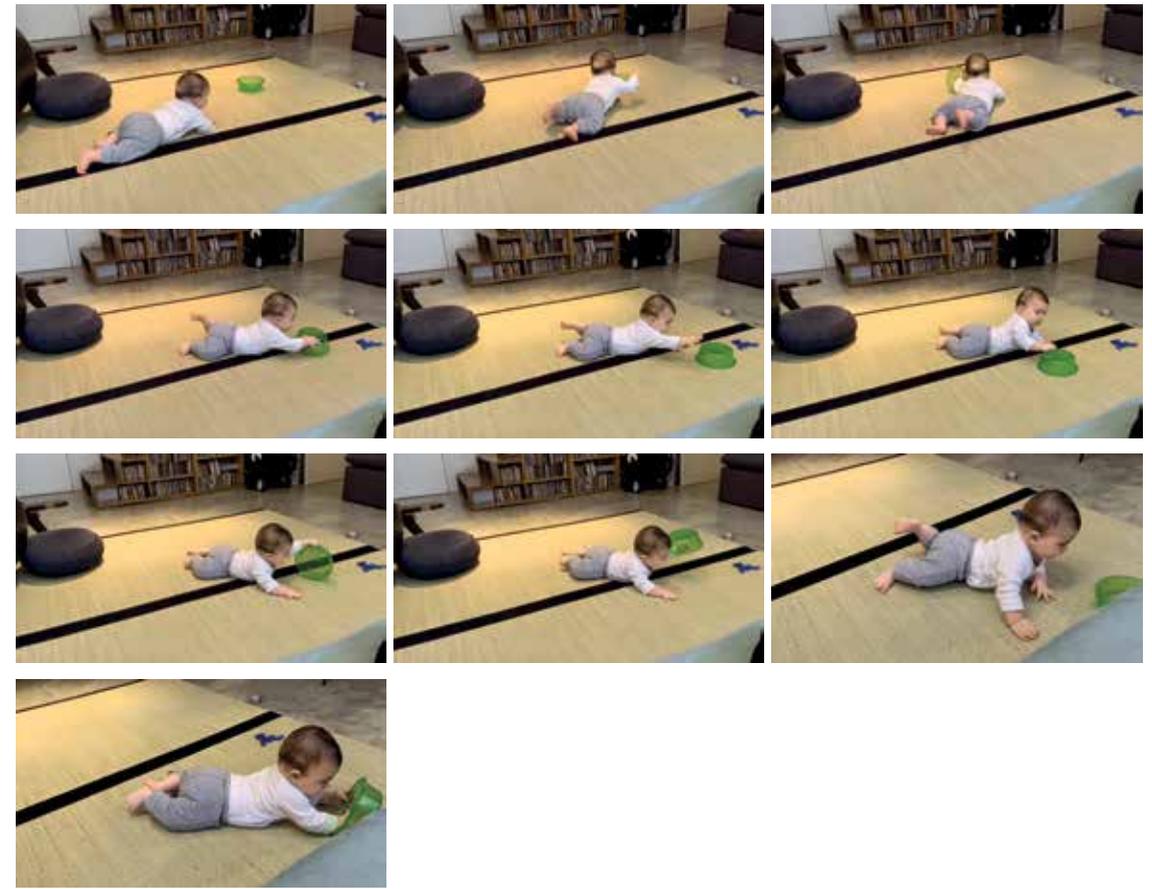
oferecer esta qualidade de atenção para a sua criança, a mãe a encoraja, fortalece e alimenta a relação entre elas.

O essencial é que a criança possa fazer suas descobertas por ela mesma. A mãe acompanha sem conduzir, permitindo a exploração e o exercício das competências necessárias, de modo que progressivamente a criança assuma atitudes cada vez mais autônomas. Ao organizar o ambiente, pensa nas capacidades e nas aquisições anteriores da criança, oferece aquilo que lhe interessa e lhe dá vontade de agir, observa suas evoluções e preferências com um olhar positivo, dando a ela o que necessita e permitindo que escolha por si mesma aquilo que lhe interessa. A criança, ao descobrir seu corpo no espaço fará diferentes experimentações. Inicialmente, fará descobertas ao acaso e em seguida praticará muitas vezes o que descobriu, percebendo como pode agir de maneiras cada vez mais eficientes. A cada conquista, olha para o adulto a fim de compartilhar sua emoção. E se fortalece ao perceber o interesse que o seu adulto tem por ela e por aquilo que lhe interessa. A mãe a ajuda a tornar-se quem ela é.

Assim, dentro desta perspectiva de segurança afetiva somos convidados a deixar as crianças evoluírem de acordo com suas capacidades e seus desejos de forma que possam agir o mais livremente possível. Se conseguirmos distinguir, observar com o devido silêncio e não intervir, teremos o prazer de nos maravilharmos com o que maravilha a criança.









A DESCOBERTA DO SOM PELOS BEBÊS  
ATRAVÉS DA ATIVIDADE AUTÔNOMA

Por muito tempo estudei o movimento das crianças pequenas. Aos poucos, passei a me dedicar mais intensamente à relação entre corpo e música, a partir da minha experiência com crianças como educadora e mãe. O encontro com as ideias de Emmi Pikler aconteceu em um momento muito especial, onde todas as perspectivas de olhar para o corpo do bebê se ampliaram de uma forma muito límpida, clara, como se uma luz muito intensa estivesse iluminando tudo aquilo que eu já sabia. Na busca de encontrar um caminho mais interessante e potente de trabalhar com bebês e crianças pequenas, iniciei uma investigação a respeito das descobertas dos sons pelos bebês. Como os conceitos da motricidade livre apresentados por Pikler poderiam contribuir com esta pesquisa? Assim surgiu o trabalho de *Música e movimento*, baseado no encontro e na descoberta. Encontros entre mães/pais e filhos, encontro das crianças com os seus corpos e com suas pesquisas de sons.

Uma vez por semana nos reunimos - professora, adultos cuidadores e bebês - e cantamos canções juntos. Sentamos os adultos em roda, enquanto os bebês ficam soltos pelo espaço. Eu toco o violão ou outros instrumentos, mães e pais fazem gestos característicos das músicas e bebês se movimentam livremente.

O espaço é preparado no chão, com almofadas colocadas em círculo, junto às paredes, para os adultos. É portanto garantido um espaço individual a estes adultos. Um espaço físico na sala e, fundamentalmente, um espaço garantido de tempo deste adulto, para



olhar para seu filho. No centro, são dispostos diferentes materiais que possam instigar a pesquisa dos bebês dentro da motricidade fina e ampla. Preferimos objetos e brinquedos que não apresentem uma proposta definida, ou uma única proposta de exploração, mas que permitam que a criança pesquise e invente uma forma de usar. Eles podem ser de diversos materiais: tecido, silicone, madeira, plástico duro, mole, metal, com cerdas, e também de diferentes formatos e cores. Faz parte do papel do educador pensar em organizar este espaço com elementos que estejam de acordo com o estágio de desenvolvimento das crianças que serão recebidas, que ofereçam possibilidade de pesquisa e descoberta. Por exemplo, objetos que rolam só devem ser oferecidos a bebês que já conseguem se deslocar, tornando possível prolongar sua pesquisa/brincadeira caso o objeto role para longe.

Os objetos sonoros oferecidos aos pequenos devem ser avaliados com cuidado. Objetos muito complexos trazem uma multiplicidade de estímulos que podem confundir e estressar a criança. É importante que o som aconteça exclusivamente a partir da ação motora do bebê, sem que o adulto pegue em suas mãos para que ele bata palmas ou para que sacuda um chocalho. O bebê pode descobrir sons tocando nos objetos com seus dedos, suas unhas, suas mãos e seus pés, pode descobrir sons batendo um objeto contra o outro, ou mesmo tocando o próprio corpo, ou tocando o chão com diferentes partes do seu corpo. É importante que o bebê tenha a oportunidade de descobrir por si próprio e que durante suas primeiras experiências com os objetos possa tomar consciência de que está na origem do que se passa com aquele objeto. É esperado que a criança pequena possa voluntariamente agir sobre um objeto utilizado, sem reduzir a vivência corporal e sonora à surpresa com sons produzidos involuntariamente (como o latido de um cachorro ao apertar um botão). Existe um longo percurso até que o bebê possa entender a relação entre o som e o movimento que o produz.

Quanto mais diversificadas as experiências, maiores serão as possibilidades de aprendizado. Do adulto, se espera um olhar atento e paciente para os bebês: suas necessidades e interesses, sem pressa, respeitando suas conquistas encorajando-os a serem ativos, desfrutando cada momento. Para a criança, é mais fácil compreender progressivamente a relação da causa e efeito quando sua atenção não é constantemente solicitada. O tempo, a quantidade de brinquedos disponíveis, a amplitude do espaço colaboram também com esta concentração. Respeitada em sua singularidade e autonomia

a criança experimentará ações como segurar, sacudir, bater, girar, friccionar e terá a oportunidade de perceber os efeitos sonoros de suas ações motoras, repetindo-as muitas vezes a fim de integrá-las, compreendê-las e aperfeiçoá-las. Mais tarde, todas estas experiências de experimentação se farão presentes na memória corporal da criança, colaborando no seu desenvolvimento integral. As canções cantadas pelos adultos colaboram também na construção de um ambiente seguro e conhecido. Cantamos as mesmas canções diversas vezes e é sugerido que os cuidadores cantem em casa com as crianças. Os pequenos parecem ser envolvidos por um sentimento de conforto e segurança ao reconhecerem a maneira de seu adulto de referência interpretar as canções.

Nos encontros de *Música e movimento* os adultos têm a oportunidade de compartilhar um momento privilegiado com o bebê em uma comunidade temporária: um grupo de outros cuidadores e bebês. É um momento de partilha de experiências e acolhimento mútuo, além da possibilidade de conversar sobre o desenvolvimento e a organização corporal dos bebês, atentando para esse processo. A atitude sugerida aos adultos, principalmente através do modelo da educador, é que sua postura seja de estar junto da criança, sustentando-a com a sua presença, para que ela possa fazer experiências concretas dentro de suas competências e capacidades; sem colocar o bebê em uma posição que este não chegou por si próprio, sem dirigir seus gestos, sem segurar suas mãos para fazer um movimento, nem incitá-lo a tocar este ou aquele instrumento. Como sujeito da experiência, se o bebê quiser, aos poucos e da sua maneira, passará a cantar e participar junto com os adultos com gestos, danças e diferentes expressões.



# Notas do que aprendi sendo professor de crianças

156

157  
Paulo Fochi

A reflexão que quero compartilhar com este conjunto de 36 notas é uma coleção de ideias sobre o que aprendi na minha experiência profissional como professor, pesquisador e formador. Elas versam sobre a criança, a curiosidade, o conhecimento, o papel do adulto e a documentação pedagógica. São ideias construídas a partir de uma polifonia de vozes, que envolvem autores que me inspiram, colegas de profissão com quem dialogo ou com quem já tive a oportunidade de trabalhar, e as próprias crianças, que há tanto me ensinam.

Em cada uma das notas existe um argumento central mas também uma trama de relações com as demais notas. Elas podem ser lidas individualmente, como um pequeno dispositivo para reflexão, ou em sequência, para assim acompanhar o modo como eu elaboro o meu itinerário reflexivo. Podem também ser lidas a partir de itinerários individuais:

Itinerário criança: → 3; → 2; → 4; → 5; → 6; → 7; → 8; → 9; → 11;  
→ 12; → 13; → 14; → 15; → 16; → 17; → 21; → 22; → 23; → 24; → 32; → 36

Itinerário curiosidade: → 2; → 3; → 8; → 4; → 5; → 6; → 7; → 9;  
→ 10; → 12; → 11; → 13; → 14; → 15; → 21; → 22; → 23; → 33; → 32; → 30; → 24; → 36

Itinerário conhecimento: → 1; → 2; → 13; → 15; → 22; → 23;  
→ 24; → 3; → 4; → 6; → 7; → 8; → 9; → 10; → 11; → 12; → 14; → 16; → 17; → 21; → 18;  
→ 19; → 20; → 25; → 26; → 27; → 28; → 29; → 30; → 31; → 32; → 33; → 34; → 35; → 36

Itinerário papel do adulto: → 18; → 19; → 20; → 21; → 22; → 23;  
→ 24; → 25; → 26; → 27; → 30; → 15; → 9; → 10; → 11; → 12; → 16; → 28; → 29; → 31;  
→ 32; → 33; → 34; → 35; → 36

Itinerário documentação pedagógica: → 22; → 18; → 19;  
→ 20; → 21; → 22; → 1; → 2; → 3; → 4; → 8; → 30; → 23; → 24; → 25; → 9; → 10; → 11;  
→ 12; → 13; → 14; → 15; → 16; → 17; → 26; → 27; → 28; → 29; → 31; → 30; → 33;  
→ 34; → 35; → 36

Todos estes conceitos (criança, curiosidade, conhecimento, papel do adulto e documentação pedagógica) considero estruturantes para serem refletidos em uma escola de educação infantil que efetivamente acolha a subjetividade da criança e se comprometa com elas, por isso escolhi versar sobre eles.

O que é comum em todos os itinerários é terminar com a afirmação da inconclusão, que é própria do ser humano e do conhecimento, para sublinhar a circularidade e a continuidade implicadas em uma experiência de aprendizagem.

- 1 O conhecimento não é estático, nem está pronto e acabado. Assumir a complexidade e o inacabamento do conhecimento e dos processos de conhecer é um ponto de partida fundamental para mudar as relações de poder e do papel da escola na vida das crianças.
- 2 A curiosidade é a primeira condição para a construção do conhecimento.
- 3 As crianças são curiosas e se esforçam constantemente para participar da cultura e dar sentido a ela.
- 4 A criança chega ao mundo aberta e desejosa por aprender. Sua curiosidade é o motor estruturante para interpelar o mundo. Por ter essa curiosidade, ela se esforça constantemente em compreender e construir sentidos sobre sua experiência.
- 5 As crianças carregam consigo a novidade e, sempre que chegam ao mundo, trazem vida nova. O desafio ético dos adultos é exatamente saber apresentar o mundo para as crianças e apresentá-las ao mundo, garantindo que a novidade que elas trazem consigo encontre espaço para dialogar e transformar a tradição.
- 6 A brincadeira é uma linguagem para a criança. É também um laboratório embrionário de cidadania, de aprendizagem da cultura, de legitimidade da curiosidade das crianças e de promoção da cultura infantil. Não serve para outro fim senão a possibilidade mais exuberante que é para a criança se relacionar com o mundo e consigo própria.
- 7 Enquanto brinca, a criança aprende a conhecer formas de responder aos problemas que as situações do brincar proporcionam para ela e isso gera na criança uma grande confiança em si mesma. A criança aprende a estar atenta e presente com sua realidade para buscar soluções que respondam aos seus dilemas.
- 8 A novidade que as crianças trazem com elas se expressa através das

diversas formas que utilizam para brincar, explorar e imaginar. E é justamente porque fazem isso que conseguem imaginar novas possibilidades para o mundo.

- 9 As crianças precisam que alguém crie contextos para suas brincadeiras acontecerem e, mais ainda, que sejam protegidas a sua não convencionalidade no modo de pensar e fazer, para que elas experimentem e imaginem novas possibilidades.
- 10 Os contextos para que as crianças brinquem e investiguem o mundo precisam ser abertos e ter uma variedade de materialidades que ampliem as possibilidades de experimentar e criar respostas aos problemas que elas criam e percebem.
- 11 Se a criança se sentir confiante em agir nos contextos criados para ela, compreenderá que é capaz de conhecer e aprender.
- 12 É na relação entre as condições externas que os adultos criam para as crianças com as suas condições internas (a curiosidade) que a criança aprende e constrói sentidos para si e para o mundo.
- 13 Onde a curiosidade é legitimada, também se instala o hábito da pergunta e, com isso, não há pressa em concluir algo, mas sim, desejo em conhecer.
- 14 Para a pergunta ser legitimada, este contexto de aprendizagem precisa proporcionar a possibilidade para que as crianças explorem, imaginem, tentem, façam, refaçam, conjecturem, criem hipóteses e elaborem explicações sobre os fenômenos.
- 15 A pergunta é uma forma de dialogar com a incerteza e impulsionar a reflexividade. Ela é fundamental aos adultos e as crianças.
- 16 As crianças estão constantemente se perguntando e o adulto não precisa se colocar no papel de responder essas perguntas, mas no papel de garantir que as perguntas permaneçam vivas e se ampliem cada vez mais.
- 17 A partir das suas próprias perguntas, as crianças criam suas teorias para dar sentido à sua experiência de mundo.

- 18 O adulto precisa aprender a escutar as crianças. Fazer isso é também acolher o mundo interno das crianças, seus modos de fazer, pensar e dizer.
- 19 A escuta é uma condição para estar em relação com as crianças. Escutar é não ter pressa de concluir.
- 20 Quando o adulto escuta as crianças e acolhe seu mundo interno, descobre novas possibilidades de estar em relação com ela.
- 21 O reposicionamento do adulto e da criança na relação educativa também transforma o modo como o conhecimento é compreendido.
- 22 A boa escola para a criança é mais interessada na construção do seu bem-estar global do que na instrução, assim como a sua atenção é na aprendizagem muito mais que no ensino.
- 23 A aprendizagem é um constante processo de construção, reconstrução, diálogo e relação.
- 24 O modo como as crianças aprendem precisa ser observado, refletido e narrado.
- 25 A forma como se observa as aprendizagens das crianças precisa impactar o modo como os adultos constroem suas relações com elas.
- 26 A documentação pedagógica é uma excelente estratégia para reposicionar o adulto e a criança na relação educativa, pois envolve um modo de olhar, de refletir, de fazer, de pensar e de narrar o cotidiano pedagógico e as aprendizagens das crianças e dos adultos.
- 27 São dois os processos coexistentes que envolvem a estratégia da Documentação Pedagógica: um está relacionado ao modo como o professor planeja, organiza e cria possibilidades de aprendizagem e o outro está relacionado à forma como torna visíveis as aprendizagens das crianças e o cotidiano pedagógico.
- 28 A Documentação Pedagógica também é uma estratégia de formação, de investigação e de sustentação de um dado conhecimento praxiológico. Conecta, portanto, a contemporaneidade que há entre o mundo da prática e o mundo da construção de significados, sem

- se abster da forte exigência interpretativa que é construída a partir de marcos referenciais.
- 29 A partir de uma prática apoiada pela Documentação Pedagógica, narrar as aprendizagens das crianças é uma importante forma de restituir o modo como aprendem e de dar visibilidade à complexidade do pensamento dos meninos e das meninas.
- 30 O adulto precisa ter interesse nos modos como a criança aprende e o que ela tem a dizer e fazer. Este interesse precisa ser genuíno e aberto ao mundo das crianças.
- 31 Quando um adulto narra um percurso de aprendizagem de uma criança, ele também institui marcas para sua história, já que a narrativa é uma das formas de subjetivação nossa e do outro.
- 32 Ao narrar as atuações das crianças, o adulto precisa tornar visível a complexidade do seu fazer e dizer. Precisa revelar os desejos, os interesses e os modos de como as crianças atuam.
- 33 As comunicações construídas pelos adultos sobre as aprendizagens das crianças e o cotidiano pedagógico devem recuperar o sujeito epistêmico que há nas crianças e nos adultos.
- 34 As comunicações construídas pelos adultos sobre as aprendizagens das crianças e o cotidiano pedagógico devem ser assumidas como interpretações e não como reflexo da realidade. A criança, enquanto objeto de conhecimento, é inalcançável e isso nos obriga a sermos rigorosos na construção de círculos de compreensões a partir de imagens, exemplares de produções, diálogos das crianças e as vozes dos adultos que observam as crianças e constroem narrativas sobre elas.
- 35 As narrativas que os adultos produzem sobre as crianças precisam estar ancoradas em uma ética humanitária. É preciso estar atento com as palavras e imagens escolhidas para expressar o que sentimos, pensamos, narramos e visibilizamos sobre os meninos e meninas.
- 36 A inconclusão do ser humano é uma possibilidade incrível de criação e recriação. Jamais concluímos ou fechamos uma experiência de aprendizagem, apenas abrimos mais janelas para compreender a complexidade do mundo e da humanidade.

A lua  
me segue  
porque  
ela  
gosta de  
mim

162

A Ateliê Carambola Escola de Educação Infantil nasceu em janeiro de 2014, idealizada, sonhada e gestada por Josiane Pareja, pedagoga e estudiosa da infância há mais de 30 anos. Junto à escola nasceu o Ateliê Centro de Pesquisa e Documentação Pedagógica. O nascimento conjunto das duas instituições tinha por objetivo colocar teoria e prática em funcionamento concomitantemente. Baseada nas abordagens das escolas da infância de Reggio Emilia

(Itália) e na abordagem da pediatra húngara Emmi Pikler, atualmente a escola possui duas unidades, uma voltada para crianças de 0 a 3 anos, e outra voltada para crianças de 3 a 6 anos. O centro de pesquisa oferece bimestralmente cursos sobre a documentação pedagógica malaguzziana, o papel do atelierista na escola da infância, a pedagogia dos detalhes (inspirações piklerianas) e o brincar, entre outros temas. Já passaram pelas formações mais de 5 mil pessoas.

Grupo II - 2018  
Crianças Alice, 3a5m; Antônio, 3a5m; Beatriz, 4a1m; Filippo, 4a1m; Henrique, 3a4m; Joaquim, 3a10m; Julia, 3a7m; Leila, 4a; Malu, 3a6m; Nina, 3a9m  
Educadores Vitor Janei; Joyce V. B. Ferreira; Renata Batista  
Atelierista Amanda Del Corso  
Direção de arte Larissa Meneghini  
Direção Josiane Pareja

# Ateliê Carambola<sup>163</sup> Escola de Educação Infantil e Ateliê Centro de Pesquisa e Documentação Pedagógica

Como nasce um projeto?

Em todo começo de ano nossa atenção volta-se para o processo de adaptação das crianças. Ao mesmo tempo, nossa escuta também dirige-se para os indícios que recolhemos das brincadeiras, falas, gestos, movimentos que ocorrem no cotidiano, para aquilo que pode vir a ganhar força e contagiar outras crianças e, assim, adquirir concretude e materialidade, tornando-se um projeto.

Meu percurso, porém, como professor da Escola Ateliê Carambola, não começou pelo início e sim pelo meio. Minha chegada a essa instituição se deu no segundo semestre de 2018, no meio do ano letivo, para assumir o Grupo II, uma turma com crianças de, em média, três anos de idade. Elas estavam juntas desde o início do ano, desenvolvendo e produzindo uma pesquisa relacionada à luz e sombra. Todavia, as atelieristas Amanda e Larissa tinham percebido que havia algo de muito potente nessa turma: a narrativa. As crianças adoravam ouvir e criar, interpretar e reinventar histórias, tornando-se as personagens dos contos.

Cheguei em meio a tudo isso. “E agora, o que fazer? Que caminho seguir?”, pensei. Foi quando Josiane Pareja, diretora da escola, me deu a orientação de esquecer tudo e me preocupar em criar vínculo com as crianças. Sem vínculo, nada acontece. Nenhum projeto é possível, nenhuma sessão se realiza. É preciso estar disponível para os encontros, deixar-se contagiar, invadir-se, abrir o corpo para os afetos, falas, olhares, gestos e sinais das crianças.

Um olhar e uma escuta sensível não é algo que se alcança, se atinge, que se chega. Não é ponto de chegada, mas de partida. É mais um exercício, algo que exige cuidado, atenção e reflexão constantes. É como criar um outro corpo, uma nova sensibilidade, uma maneira diferente de perceber. É a (re)invenção de um corpo docente.

Tal tarefa não é fácil, mas é possível. E é somente quando a sensibilidade desse corpo docente está ativada, que se consegue captar os indícios de algo que é capaz de nos arrastar, de nos levar para longe, para lugares nunca antes imaginados, para outras galáxias. E é isso que aconteceu em uma fria e cinzenta tarde de outono quando retornava do almoço.

As crianças também criam suas teorias. Elas são grandes pesquisadoras do mundo, da natureza e do universo. Elas nos enchem de perguntas a respeito de como tudo funciona, as razões disso ser assim e não de outro jeito, como isso surgiu, para onde aquilo vai. Suas teorias são inventadas menos pelo uso da razão, do que pela imaginação. Pouco importa se suas especulações são verdadeiras ou falsas, se estão mais próximas ou distantes das teorias científicas ou se possuem fundamentos. Até porque, como dizia o poeta Manoel de Barros: “Tudo que não invento é falso.”

O que se segue é um fragmento da multiplicidade veloz que acontece todos os dias na escola Ateliê Carambola. Um singelo registro das fantásticas teorias que as crianças engendram a respeito do universo. Esperamos que você possa acompanhar um pouco deste percurso de ideias, teorias e paradigmas inventadas por esses pequenos cientistas do cotidiano.

Bom experimento.

Vitor Janei



Assim que cheguei do almoço, encontrei Mariane desenhando uma amarelinha no chão. Ela me contou que Leila havia lhe pedido. Observei Leila desenhando com giz de lousa no chão, próxima à amarelinha. Assim que me viu, ela me disse: “Professor novo, estou fazendo uma amarelinha.” Logo, Beatriz, Matteo e Alice começaram a desenhar com ela.

Leila e Alice passaram a esboçar algumas letras e trocar entre elas. “Essa é a letra da minha mãe”, falou Leila enquanto esboçava a letra “E” com vários riscos. Alice respondeu: E essa é da minha mãe. M de Mariana.

Alice começa a desenhar um “J” e me diz: Essa letra é da minha boneca Julie.

Leila se interessa em aprender mais letras e solicita à Alice que a ensine como fazer a letra “J”.

Beatriz, que estava ouvindo toda a conversa concentrada em seu desenho, exclamou: Eu sei fazer uma Lua. Alice veio correndo ver a Lua de Beatriz e comentou: Ah, é uma Lua cheia. Perguntei: Como você sabe que ela está cheia?

Alice me responde: Porque tá assim, ó, fazendo círculos no ar. Leila se aproxima e exclama: Redonda!

Novamente questiono: E quando não está cheia, como ela fica? Leila me responde: Cortada. E quem corta ela?, continuo. “Eu não sei quem corta. Tem dia que ela tá cheia, depois ela tá cortada.”

Leila fica um pouco reticente e me diz: Sabia que um alienígena mora lá na Lua, no Espaço? Ele dorme, brinca...

Beatriz começa a falar das estrelas: As estrelas vão lá no céu, na noite. Leila parece querer falar como se desenha estrelas: Um tracinho, outro tracinho.

Beatriz retoma o desenho da Lua, olha para ele e resgata a conversa sobre as letras: Estou fazendo um monte de “O”.

Essa cena me chamou atenção. Não sabia muito bem por qual motivo, mas achei que precisava registrá-la. Resolvi, então, pegar um papel sulfite e um lápis para anotar as falas, antes que me esquecesse delas. Sentei-me e comeci a escrever. As meninas sentaram-se ao meu lado e me ajudaram a relembrar o que disseram. Lemos e relemos até todas estarem de acordo.

LUA ENCHE E MURCHA COMO UMA BEXIGA

Nina

Vitor: Quando a lua não está cheia, como ela fica?

Nina: Ela vai enchendo, enchendo, enchendo de ar!

Amanda: Quem enche a lua de ar?

Nina: Ela vai fazendo assim: shhiiiiii (e faz um movimento como se estivesse crescendo). E vai enchendo até ficar grande. Ela enche sozinha. Alguns anos ela enche sozinha.

*Nina: Quando a Lua tá cortada, a Lua... Imagina que ela vai crescendo, até a Lua ficar gigante.*

E o que acontece com ela?

*Nina: Ela explode! Ela faz assim ó... quando ela tá muito cheia, pow!  
E aí, explode!*

Bea: A Lua sempre vai no céu, na noite, e aí ela explode, ué. Quando uma pessoa pisar na bexiga, a bexiga estoura!

A Lua... é pesada. Nenhuma pessoa levinha não aguenta a Lua. Porque a Lua é muito pesada. Depois, quando a pessoa pisa na Lua, ela explode.

Oh, o astronauta voa, e pula, e também roda. O astronauta menina roda de vestido, aí o astronauta começa a voar. Ele faz uma perna assim, estica uma mão assim, e voa.

Vitor: E quem que corta a Lua?

Bea: Ah!!! É os vasesígenas!

Vitor: Os alienígenas? E por que eles cortam?

Bea: É porque...

Alice: O alienígena come a Lua! Ele come a Lua, mas aí ele sente uma dor de barriga enorme, aí ele solta um pum tão alto que ele morre.

Retomamos a sessão onde Beatriz e Alice falam que um alienígena corta e come a Lua. Peço-lhes que desenhem esse ser imaginário.

Beatriz faz a Lua cheia, em seguida o alienígena e, por último a Lua minguante, que ela chama de "Lua quebrada". Então lhe pergunto por que ela está quebrada.

Beatriz: É porque... A Luas... cortou... O alienígena corta, aí ela fica quebrada.

Vitor: Como ele corta a Lua?

Alice: Com uma espada.

Beatriz: Com uma espada.

Leila: Não é, ele não tem espada. Só super-heróis têm espada, né?

Vitor: Então o alienígena corta com o quê, se não é com uma espada?

Beatriz: Com uma faca.

Leila: Com o dente, porque ele é muito forte.

LUA CRESCE COMO UM BOLO

Alice

Amanda: Mas se o alienígena come a Lua, como ela volta para o céu?

Alice: Ele faz uma bola e põe no forno para assar. E a hora que ele tira fica uma bola bem grande. Ele joga lá no céu e fica uma bola gigante...

Beatriz: E aí vira um planeta de novo! E aí, tudo bem!

Alice: Aí... na hora que põe no fogo, não é mais uma Lua... é um planeta!

A LUA SEGUE AS PESSOAS QUANDO ELAS ESTÃO NO CARRO

Nina

Nina: Um dia de carro, a noite que eu tava indo, a gente, eu, a minha mãe, o Bento e Dante, estávamos passeando de carro à noite, a Lua, eu vi, eu olhei pra cima, e a Lua continuou seguindo a gente, e deu várias voltas, voltas e voltas! Na sequência, Nina desenha o dia em que ela estava no carro, com a mamãe, Bento e Dante, e que ela olhou para o céu e viu a Lua seguindo ela.

Nina: A Lua estava "em metade". Ó a Lua "em metade" me seguindo. Eu, Bento e Dante estávamos dentro do carro, com a mamãe e com o papai. Porque estava muito escuro e ninguém queria pegar aquela tempestade fora de novo. Porque estava muito forte ontem.

Amanda: Nina, você disse para gente que a Lua te segue...

Nina: É, mas ela não me segue agora. – responde olhando para o teto.

Vitor: Como que ela te segue?

Nina: Lembra que ela me seguia cortada? Ela ficava lá no céu assim... Ela é cortada porque o astronauta cortou ela com uma tesoura.

Amanda: E por que ela te segue?

Nina: Ela me segue porque ela gosta de mim.

Amanda: Ela segue só você, ou ela segue todas as pessoas?

Nina: Ela segue todas as pessoas que está de carro à noite. Depois a Lua me conta que o astronauta dela tem que pousar na Lua, mas aí um dia quando eu tava doente o Espaço Sideral some, e aí eles também fazem uma "podição" quando a gente dorme, e quando a gente acorda ele vira um monstro, e a gente se esconde no cobertor.



A lua me segue porque ela gosta de mim

LUA DÁ VOLTAS E GIRA NUM PÉ SÓ

Nina

Nina: E aí ela fica assim, e assim, ó (se movimentando). E depois ela fica parada. E quando a gente tá dormindo, ela dança! E quando a gente tá acordado ela fica! E quando a gente ainda tá acordado, ela dança lá no céu! Mas não de verdade, de mentira!

Amanda: A Lua dança, então?

Nina: Mas para ela dançar muito rápido a Lua tem que correr e fazer o esforço dela. Se ela não “fazer” isso, ela vai andar.

Amanda: Você sabe como é a dança da Lua?

Nina: É assim, ó! - e então Nina dá um giro em

torno do próprio eixo.

Amanda: Girando?

Nina (ainda girando): Que nem a Bea, só que bem igual a Lua. Faz assim com a ponta de um pé, e... (gira). Mas quando eu acordei e tirei o cobertor eu vi uma sombra gigante chegando no meu quarto. Era o astronauta, ele era bem pequenininho, eu peguei ele e joguei lá pra Lua. E ele ficou lá sozinho, e encontrou a família dele.

LUA SUMIDA

Antônio

Em uma sessão apresentei um vídeo das fases da Lua, que mostra a relação entre luz e sombra. A reação foi de risos, as crianças riram muito. Então, exibi novamente o vídeo para fazer algumas pausas e conversarmos.

Vitor: O que está acontecendo com a Lua neste vídeo?

Antônio: Eu não sei... Porque a Lua, quando

ela fica assim... Olha (esconde o braço dentro da camiseta)... Sumida...

Olha, ela fica atrás das nuvens. Olha aqui. E aí, como ela aparece, ela some de novo, aparece.

Então, ela fica assim (tira o braço da camiseta lentamente).

COMO FAZER PARA CHEGAR À LUA

Filippo e Malu

Malu e Filippo são levados a uma sessão para conversarmos sobre as fases da Lua.

Eles dizem não saber por que às vezes a Lua está cheia e às vezes está cortada.

Filippo desenha a Lua cortada e Malu a Lua cheia.

Malu: A Lua cheia parece uma cabeça.

Filippo: Só que não tem olho.



Amanda: E pra onde a Lua vai quando não está no céu?

Filippo: Ela vai para os Estados Unidos.

Amanda: Como a gente poderia fazer para chegar lá na Lua?

Malu: Com um pula-pula.

Filippo: Não, com um pula-pula é muito difícil, teria que ser com um foguete.

Malu: Ou com um avião.

Amanda: E como que seria com um pula-pula?

Filippo: Tem que pular muito alto.

Malu: A gente precisa pegar uma escada também.

Filippo: Mas escada não dá, escada não dá, não, que Lua é muito mais grande do que a escada. E a Lua fica lá no espaço.

Malu: É porque a Lua não desce lá do alto.

Filippo: Isso mesmo, a Lua não desce.

A LUA PUXA A ÁGUA DO MAR

Joaquim

Joaquim: Eu assisti um desenho e aí eu vi que a Lua estava puxando a água.

Amanda: Que água?

Joaquim: A água do mar, da praia.

Filippo: E aí como os peixinhos vão viver sem a água do mar?

Joaquim: É que a Lua pega a água aos pouquinhos.

Filippo: E os peixinhos vão sem água pra morrer?

Joaquim: Não, é que eles tenham um baldão desse tamanho de água e eles despejam o mar.

Filippo: Não, peixinho não tem balde.

Joca levanta a hipótese de que a Lua é responsável pelas marés dos oceanos. Essa teoria é fundamentada em um desenho que ele viu. No entanto, ele não sabe explicar como esse fenômeno ocorre. Quando Joca diz que a Lua puxa a água dos mares, Filippo automaticamente imagina literalmente a Lua pegando a água dos oceanos, e na sua imaginação ele vê o mar seco, com os peixes morrendo.

Quando Filippo contrapõe a teoria de Joca,

demonstrando achar quase inacreditável que seja possível a Lua puxar a água do mar, Joca se coloca na postura de quem está pensando no argumento de seu amigo para tentar entender como é esse fenômeno, e como ele irá explicá-lo. Ele tenta explicar que os peixes não morrem porque existe um “baldão” gigante de água que é despejado no mar no momento em que a Lua puxa a água.

Ao nos contar sobre esse fenômeno real de que a Lua é responsável pelas marés, Joaquim ainda não entende que o “puxar a água” não é literal ou físico, mas que se trata de uma força natural que a Lua exerce sobre os oceanos.

Então, para tentar entender o porquê a Lua “puxa” a água do mar, Joaquim diz:

A Lua pega a água do mar e dá para a árvore, para ela crescer do tamanho das outras.

Na verdade, Joaquim está tentando entender o fenômeno que viu no desenho, e dá uma explicação plausível para Filippo, que se mostra cético no fato de que a Lua não puxa água nenhuma. Também podemos pensar que, com essa teoria,

Joaquim está tentando explicar o fenômeno das chuvas. Afinal, se a Lua pega a água do mar, ela precisa fazer algo com isso.

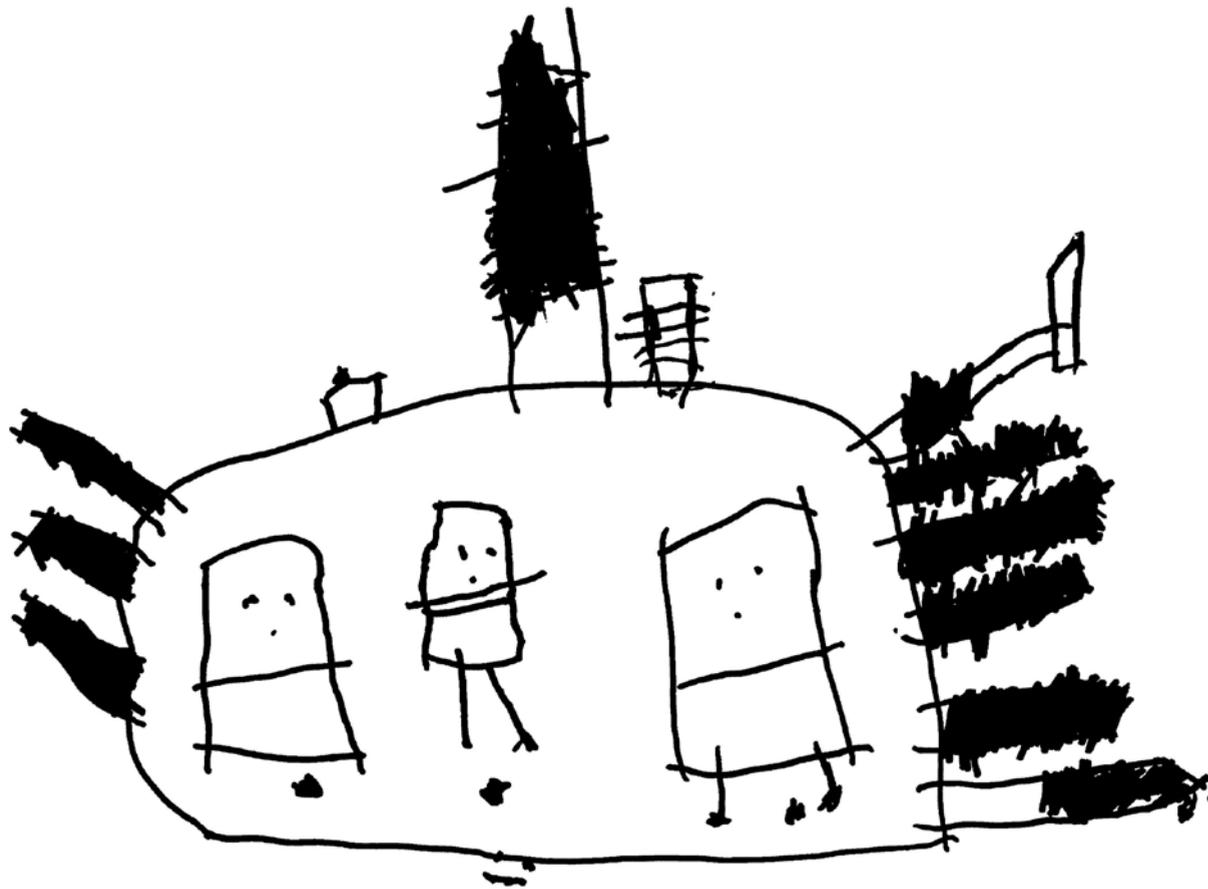
Em outra sessão, Joaquim é convidado para fazer o desenho de uma nave da sua imaginação.

Joaquim: Sabe para que serve esse botão? Esse botão serve para aparecer o cinto do papai. Pra polícia não pegar o papai. Esse aqui é do papai, esse aqui é do filhinho, esse aqui é da mamãe. Olha, a minha nave vai ter um negócio de... olha aqui dentro tem que ficar tudo preto, pra que é, aqui dentro tem a gasolina. Aqui dentro tem três gasolinas. A gasolina serve pra ela voar, só que se uma parte do ventilador quebrar... a gasolina.

Joaquim nos explica que sua nave funciona da seguinte forma: Existe um ventilador que ao funcionar produz um vento que impulsiona a nave para a frente. No caso do ventilador falhar, existem cinco tanques de gasolina que entram em ação, fazendo com que a nave não precise parar.

Antônio, que também participa dessa sessão, me conta que na nave terá que ter um cabide para "não cair o ventilador".

Eles me contam que na nave tem lanterna, drone, um ventilador-motor e tanques de gasolina, além de uma escada.



## O SOL É UM PLANETA-FOGO E FICA TONTO AO GIRAR

Henrique

Ao longo das sessões, Henrique vai sendo tomado pela temática do espaço sideral. Para todas as perguntas que levantamos sobre a Lua, o Sol ou os planetas, Henrique formula uma teoria.

Henrique: Sabe por quê? Tem um planeta de fogo... o Sol! E ele pode queimar a nossa cara! Pode até morrer.

Filippo: O planeta de fogo é o Marte.

Henrique: É, mas o Sol, o Sol, lembra que o Vitor tava aqui e me explicou? Que o Sol, ele tem um raio. Ele tem um raio bem... Ele é de fogo.

Em outra sessão, agora de argila, Henrique dá vida à sua teoria, e faz um Sol com raios e buracos por onde passam esses raios, provenientes de uma lâmpada interna.

Henrique continua nos explicando suas teorias sobre o Sol:

“O entorno do Sol, e o planeta Terra fica girando em volta do Sol. E o Sol fica tonto. Ele vai ficando tonto. Sabe por quê? Tem uma energia que o Sol fica tonto, e cai no chão.”

As sessões realizadas com crianças de três anos tinham como objetivo recolher delas as suas teorias provisórias.

Tratava-se de um exercício proposto a nós educadores: entender verdadeiramente as narrativas infantis. A cada sessão víamos surgir novas ideias, e percebíamos que aquelas crianças já possuíam muitas questões internas relacionadas com o entorno no qual vivem. Mais do que isso, pudemos ver que as crianças formulam respostas muito parecidas para as mesmas questões, como se fosse inato à elas tais soluções para determinados problemas.

Quatro crianças nos disseram que a Lua cheia é cheia porque ela se enche de ar, traçando um fio metafórico entre a lua e um balão. Essas crianças não ouviram as teorias umas das outras e apenas repetiram -elas participaram de sessões distintas. Ou seja, aos três anos, as crianças buscam explicações para os fenômenos que as circundam, e essas explicações se baseiam no seu conhecimento de mundo prévio. Aos três anos, todas ou quase todas as crianças que habitam uma megalópole conhecem ou já viram um balão, e com isso conseguem traçar um paralelo entre suas características e as características da Lua: ambos são redondos, ambos ficam no alto.

Também pudemos perceber que, talvez, intuitivamente, as crianças trouxeram para suas teorias conceitos corretos que dialogam com os fenômenos do sistema solar, como por exemplo quando Henrique nos diz que o Sol é um planeta-fogo e que ele gira até ficar tonto, ou quando Nina fala que a Lua segue sua família quando estão viajando e acaba por dar “voltas e mais voltas.” Ou quando Antônio usa da manga de sua blusa para nos explicar como a Lua se esconde e por isso as vezes ela aparece cheia e às vezes aparece metade.

São todas teorias provisórias formuladas por crianças muito pequenas que tiveram espaço e tempo para pensar sobre essa temática. Mais do que isso, são teorias provisórias infantis que esbarram em teorias concretas formuladas à base de muita pesquisa.

A documentação deste projeto foi originalmente apresentada na Mostra Cultura da Infância, que acontece anualmente na Ateliê Carambola, desde 2014. É parte da Coleção *V Mostra Cultura da Infância 2018*, composta por documentações pedagógicas dos projetos: “A lua me segue porque ela gosta de mim”, “Casa-barco”, “O sentimento tá em tudo”, “Narrativas sobre o medo” e “Um parque para passarinhos”.



Ao final de meses de processo de construção de um parque para passarinhos no quintal da escola, as crianças desenharam seus “eu-pássaros”, em papéis grandes. Esses desenhos foram levados para o muro do quintal.

Gabriel: Eu pinto de roxo e você pinta de amarelo.  
 Árion: Tá.  
 Satya: É aqui o verde, Rafa?  
 Rafael: É, só que só no meio dele.  
 Satya: Eu pintei meio aqui, olha, Rafa. Só um pouco.  
 Rafael: Tá bom, não usa mais verde.

① Em “Espaço comum e individual”\*, todos operamos com direitos iguais - os estudantes, o professor e seu assistente. Cada um dos participantes tem um “espaço próprio” definido e há um espaço que constitui um campo de atividades comuns. A estrutura estabelecida prevê definições individuais do escopo e das características do “espaço individual” e indica os aspectos individuais das atividades na área comum.

② Acordamos não usar palavras, mas sim - em termos genéricos - sinais visuais, cujo repertório depende da situação. Estes podem incluir sinais espaciais ou pinturescos, gestos direcionados a outros participantes, símbolos, emblemas etc.

③ O objetivo de uma tarefa não é uma obra de arte de uma forma fixa, mas um processo de comunicação entre os participantes sem o uso de linguagem verbal.

④ O correr de um processo ocorre no tempo e no espaço, não pode ser planejado de antemão. Depende da invenção dos participantes e do contato mútuo. Como o processo não pode ser previsto, é sempre uma estrada que leva a um destino desconhecido. O processo é documentado pelo uso da fotografia e, quando necessário, comentado fora do estúdio.

⑤ A auto-limitação adotada pelos participantes implica a renúncia a atividades destrutivas, a não ser que estas abram possibilidades para uma nova experiência, já que o processo de comunicação por meio de linguagem não codificada é frágil demais e fácil de romper.

“Espaço comum e individual”, como já dissemos, acontece no tempo e no espaço e é um processo de comunicação entre os participantes sem o uso da linguagem verbal. A participação demanda estar aberto a situações imprevistas e à expressão individual dos outros, à habilidade de improvisar, à prontidão de estabelecer diálogo. Manifestar sua personalidade acontece com os outros mas não à custa deles. Os participantes têm que compreender o sentido e manter o diálogo, onde a forma, os significados, a atmosfera e a direção do processo estão sendo determinados. Não devemos tratar o processo de comunicação como uma “criação de grupo”, o processo não está direcionado a nenhuma obra de arte; é nada mais do que estar no tempo e no espaço. Teoricamente, dura tanto quanto os participantes tiverem energia e motivação para continuar. O processo não é direcionado a um fim correto ou composicionalmente adequado. Ele pode ser interrompido aleatoriamente, por exemplo por causa do calendário determinado pelo ano acadêmico. Mas o processo que ocorre no tempo e no espaço pode tomar seu próprio ritmo e dramaturgia interna.

A documentação é meramente um subproduto, e o comentário verbal, usado quando necessário, pertence ao componente didático e acontece fora do processo propriamente dito. Apesar de as regras principais do exercício serem repetidas, cada edição do “Espaço comum e individual” teve um começo, meio e final diferentes. O início do processo precisou ser preparado antes e tal tarefa foi dos pedagogos. Por vezes, o ponto de partida foi uma fotografia ou os moldes dos rostos dos participantes. Era o espaço mais individual que você possa imaginar. O espaço comum era alguma parte do estúdio, por exemplo uma mesa ou um pedaço de tecido estendido no chão.

Grzegorz Kowalski, 1985

\*Neste documento, Grzegorz Kowalski usa o nome “Espaço Comum e Individual” para descrever o exercício praticado por ele e estudantes no ateliê de escultura sob sua responsabilidade. No início o professor Kowalski se referiu a esse exercício por uma variedade de nomes, até que um nome definitivo emergiu: *Espaço comum, espaço individual* (em polonês, Obszar Wspólny, Obszar Własny, abreviado como OWOW).

Ponto de partida - abertura da caixa de madeira e revelação do "cadáver" -  
modelo nu, Mariusz Maciejewski



Posicionando-se contra a caixa-caixão. Roman Woźniak coloca sua cabeça dentro da caixa menor. Monika Zielińska sobe a escada



Substituindo o modelo por neve e derretendo-a



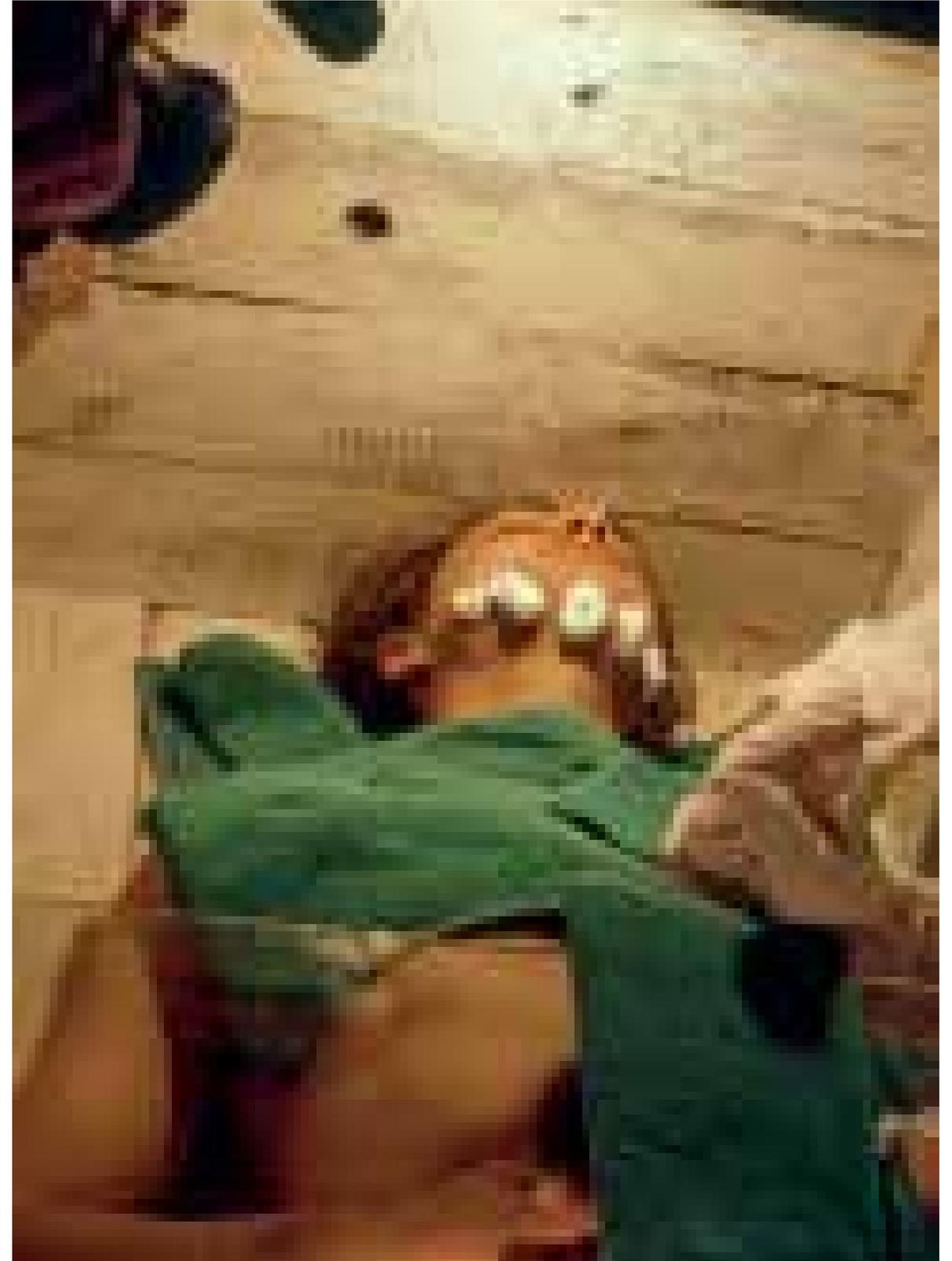
Monika Zielińska cultiva agrião como o pelo púbico do modelo



Ela prepara sanduíches com o agrião e serve-os aos outros participantes



Jan Kubicki barbeia/depila o modelo



Jędrzej Niestrój transforma o caixão em uma banheira



Monika Zielińska perfura a caixa/banheira



Grzegorz Kowalski lava seu rosto com a água da caixa



Artur Żmijewski alça o modelo em uma construção especial feita de malha/grade de metal



Monika Leczew (de traje de banho) junta-se a Mariusz Maciejewski na banheira



Mariusz Maciejewski aparece no estúdio vestindo roupa formal



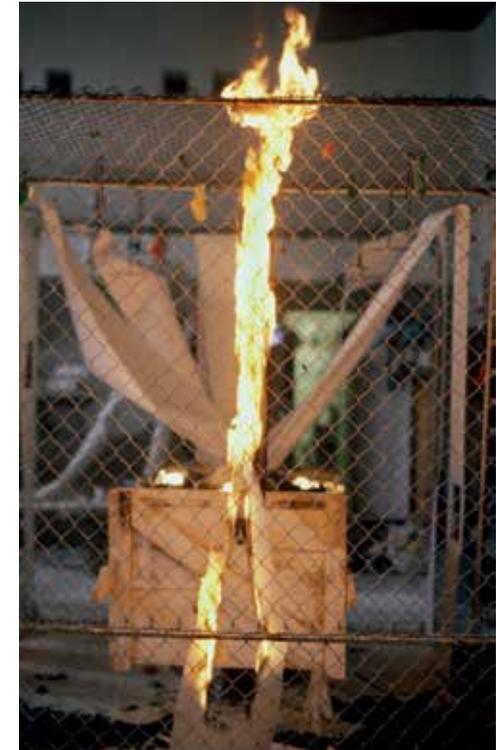
Monika Mioduszevska dança com Mariusz Maciejewski. Ele não é mais um modelo passivo



Jane Stoykovs vira a caixa de pontacabeça, Jędrzej Niestrój a coloca dentro da grade de metal. Mariusz Maciejewski pendura rolos de papel com suas fotos e deixa o estúdio. Grzegorz Kowalski põe fogo nas tiras de papel



Fogo



Lâmpada azul remanescente do fogo



Lâmpada azul remanescente do fogo



Restos



# Espaço comum, espaço individual

188

Monika Leczew traz as plantas. Festa final ao redor da caixa



189  
Karol  
Sienkiewicz

1.

Imaginemos um grupo de pessoas trancadas em um quarto. Em outras circunstâncias elas falariam livremente, mas algo as silenciou. Elas sentem a necessidade de contato e conversação (pois qual seria a alternativa? vazio? tédio?). Elas têm a seu dispor seus corpos, seus gestos, assim como tudo que se encontra nesse quarto. A sequência de eventos depende de sua boa vontade e imaginação. Em resumo, este é o *Espaço comum, espaço individual* (*Obszar Wspólny, Obszar Własny*, abreviado como OWOW): o ateliê é o espaço, e o grupo de pessoas é composto por estudantes, o professor e seus assistentes.

Em 1985, Kowalski enumerou as regras que regem o OWOW. Ele afirmou claramente que os participantes atuam em igualdade de direitos, independente de serem estudantes ou professores. Eles poderiam atuar individualmente em seus espaços individuais (definidos a priori ou pelo próprio participante) ou em diálogo com outros, em uma área comum. A comunicação, no entanto, deveria se dar sem o uso de palavras, por meio de elementos visuais e/ou gestos. O processo não possui um roteiro ou plano, apenas uma situação inicial, normalmente encenada pelo professor. Para sustentar essa comunicação frágil, todos os participantes devem evitar atos de destruição. Em outra ocasião, Kowalski anotou o seguinte:

Trata-se de uma tarefa onde a coparticipação é uma necessidade, pois é a expressão explícita em situações cambiantes, e a consciência de ter que constantemente fazer escolhas. Não se trata de “inventividade”, mas sim de **assumir a responsabilidade pelo processo de comunicação.**

Durante o ano acadêmico de 2004/2005, ele comentou sobre o caráter de sua tarefa da seguinte maneira:

Comunicar por meio de linguagem que tende a se modificar durante sua criação demanda boa vontade e intuição de seus participantes. Os participantes deviam estar abertos para situações novas e difíceis de prever, e

às expressões – frequentemente inaceitáveis – dos outros. Em tais circunstâncias, retirar-se para o “espaço individual” é possível, como se fosse um casco de caracol. Os participantes têm que mostrar sua habilidade de reagir, responder e improvisar.

O que isso significa na prática? O lugar onde o OWOW acontece é (normalmente) o ateliê. Aqui é onde os estudantes, o professor e seus assistentes, chamados de **participantes**, se encontram em uma hora designada e entram em ação. A ação acontece em sessões que duram por um par de dias, pontuados por intervalos. Se os aspectos práticos são, é claro, decisivos, é a dinâmica das ações que primeira e principalmente vão determinar a frequência e a duração dos encontros. Uma cesura externa pode ocasionar uma interrupção; por exemplo, o fim do ano acadêmico. A sessão subsequente começa em um ponto onde as atividades da anterior pararam.

Visto de fora, o OWOW parece ser remanescente de uma performance espontaneamente iniciada por um grupo, um *happening*, ou mesmo uma peça de teatro. Participantes podem agir ou assistir às ações de outros. A passividade também é significativa. Alguns gestos são tão ostensivos que eles não permitem a intervenção de outros; eles se tornam um *show* de um homem só. Outros, ao contrário, provocam interação. Há também gestos muito íntimos, quase imperceptíveis, feitos em silêncio, como que se escondendo, sozinhos, ou mesmo durante a ausência dos outros, ou entre sessões particulares.

Fora o espaço e o quadro temporal, também há motivos tópicos impostos por Kowalski. É ele que decide o caráter de cada situação inicial, definindo o espaço comum e os espaços individuais originais. Em suas diferentes realizações, “espaços individuais” podem conter ou consistir de, por exemplo, fotos dos participantes, moldes em gesso de seus rostos, lugares reservados em uma mesa, uma mala alocada a cada participante, círculos de cores vivas etc. As intervenções normalmente começam com tais “espaços individuais”. Mas elas nunca terminam com eles. Como consequências da negociação não-verbal, os “espaços individuais” são normalmente apropriados ou abandonados em favor do diálogo. Participantes individuais por vezes encontram “áreas individuais” por si mesmos, construindo novos isolamentos ou “contando suas próprias histórias”. Por vezes, a situação inicial não define claramente os “espaços individuais”. Nesse caso, todos buscam seu próprio espaço (tal como no OWOW XI *Armário*).

Os participantes trazem vários objetos cênicos à esfera de atividade, a “área comum”. A ação comum frequentemente acontece de forma a construir novas estruturas significantes, ou apenas construindo por construir. Mesmo assim, o objetivo nunca é a criação de um objeto ou instalação, mas o processo – comunicação – e (em um grau menor) a cognição. OWOW direciona a atenção dos estudantes à qualidade comunicativa da arte e os torna sensíveis à presença dos receptores. Ao mesmo tempo, também traz atenção ao papel desempenhado pelos gestos que são menos carregados de significado, que servem para manter o processo de comunicação. Então, a comunicação é considerada como um valor em si – ela cria vínculos sociais. (Jacques Lacan chamou esse tipo de atividade, performada em favor da própria interação, de “gestos vazios”, dando a ele elementos para definir a figura do sociopata, que não é capaz de compreender tais gestos vazios).

É claro, se o processo é mais importante do que a criação de artefatos, então a destruição vai necessariamente ocorrer ao lado do construir, limpando a área quando uma dada situação se torna muito atravancada. Isso significa momentaneamente suspender a proibição da destruição. De fato, a prática da comunicação é mais importante do que quaisquer princípios ou regras. Para manter a dinâmica em movimento, por vezes é necessário apagar o efeito do gesto de um dos participantes. E tais momentos de hesitação e negociação são provavelmente os mais interessantes elementos do processo.

Uma tarefa em que todos os participantes cooperam e negociam suas próprias posições ensina uma atitude específica: a humildade, o controle do ego. Ela revela tal criatividade, mesmo quando não baseada em participação, ela não funciona como um vazio. Os receptores mais ou menos ativos podem aceitá-la, rejeitá-la, apropriar-se dela, ou mesmo – para nosso horror – prestar nenhuma atenção.

Depois de terminar o processo ou uma de suas etapas, realiza-se uma reunião para analisar e discutir o processo, tentando descrevê-lo sistematicamente, verificando se as intenções foram corretamente decodificadas. Aqui, a **documentação** se revela útil. As primeiras edições do OWOW foram documentadas com fotografias e *slides*. OWOW VIII (1992/1993) foi a primeira a ser documentada em vídeo. OWOW XI (2006/2007) introduziu a novidade de que cada estudante deveria criar um filme sobre sua própria atividade lá dentro. Isso teve influência sobre o caráter da tarefa: participantes ativos

se tornavam observadores toda vez que estavam atrás da câmera, e qualquer ação tomava a forma de uma aparição defronte de uma câmera. A presença da câmera parecia prejudicar a espontaneidade. E também aumentou o significado da captura e edição do filme como uma composição final dos eventos, ao invés das até então ações improvisadas. Em OWOW XII, apesar da clara divisão entre participantes e operadores, isso foi além: a ação era filmada por uma câmera junto ao teto; os participantes tinham um monitor onde viam o que estava sendo registrado em tempo real, podendo ter algum controle sobre as imagens capturadas. Fotografias e filmes serviram a outro propósito: eles podem ser exibidos a outras pessoas. Ainda que não fosse o propósito principal das primeiras edições do OWOW, tornou-se importante com o tempo. Em 1991, uma sessão do OWOW (*Jantar*) foi realizada em público.

## 2.

Grzegorz Kowalski começou a trabalhar na Academia de Belas Artes de Varsóvia depois de se formar em 1965, primeiro como assistente de Oskar Hansen e depois de Jerzy Jarnuszkiewicz. Em 1980, ele foi convidado a ocupar o ateliê de escultura no Departamento de Desenho Industrial. Mais tarde, em meados da década de 1980, Kowalski substituiu Jerzy Jarnuszkiewicz no ateliê da graduação no Departamento de Escultura e tem sido seu diretor desde então. Além de atividades mais tradicionais, tais como esculpir nus, havia outros tipos de atividades que eram mais abertos, com maior liberdade de uso dos meios e instrumentos adotados. Kowalski escreveu em 1987:

O programa do ateliê inclui elementos de técnicas tradicionais da escultura e elementos da linguagem artística que emergiram no curso da evolução da escultura e da arte em geral. O ateliê abriga a criação de esculturas, configurações espaço-tempo e também atividades e ações que deixaram um traço na forma de fotografia.

Portanto, respostas às tarefas elaboradas para os estudantes frequentemente tomaram a forma de performances ou mesmo de intervenções e interações não anunciadas. Um exemplo foi a ação de Artur Żmijewski, que respondeu à tarefa “**Eu sou**” (“**Jestem**”) de maneira pouco usual. Sua performance provocadora de 1993 é descrita pelo estudante Grzegorz Matusik:

Quase todos nós estávamos sentados à mesa: bebendo café ou chá; havia uma atmosfera idílica, familiar. Do nada, Artur Żmijewski tira um quilo de açúcar de sua sacola e enche um “açucareiro”. Este não era muito grande, mas ele continuava a despejar o açúcar mesmo assim. O açúcar transbordou para fora, criando um belo cone, um cone branco. Todos gostaram daquilo, mas só até ele cuspir nos cafés que Łukasz e Kowalski estavam bebendo. E ele começou a mexer as xícaras pertencentes ao resto do grupo usando como colher seu dedo coberto de saliva. Ele então distribuiu pedaços de papel e canetas. Havia um par de palavras escritas nas folhas de papel... “Ele me ama, ele me machuca, ele briga – ele não me quer, ele rosna, ele dá porrada...” Em geral, as frases eram meio indefinidas e algo “forçadas”, ao estilo de Artur. Um momento de desorientação, olhares incertos, consternação. Só quando Łukasz – totalmente calmo e sem nenhuma confusão – começou a beber o café com a saliva que algo começou a ocorrer: Kowalski fez um canudo com a folha de papel e bebeu seu café salivado através dele (espertamente, já que a saliva flutua na superfície) e então cospe no café na xícara de Artur; [...] Todos menos Kaśka Górna (abertamente enojada) beberam seus cafés, contaminados por Artur, impregnados por Żmijewski.

Em seu próprio texto, Żmijewski comentou:

Minha intenção era perturbar o conforto do acordo sobre o que é a arte. [...] Mas, é claro, não se tratava do gesto de um ignorante, mas de uma pessoa sofisticada; minha indiferença chegou até você de um jeito circular. Esse foi o testemunho de uma certa afinidade com o legado de Gombrowicz. [...] Então, quando eu experimentei o verdadeiramente catártico poder da performance, o poder purificador da arte, isso foi construído de maneira que os participantes (a audiência) fosse colocada em uma situação em que elas tinham que deixar suas emoções de lado, mesmo que atizadas pela maneira como eram tratados. [...] Ainda outro tema que me inspirou era o desejo de escapar do óbvio, da segurança oferecida pela ARTE, esta outra dimensão mimada, desse outro nível

de realidade, que se alcança através da adrenalina que a performance, um objeto ou imagem dá. Na minha opinião, a arte frequentemente oferece abrigo onde algumas pessoas se escondem ou se abrigam de questões sensíveis e de tabus. O ARTISTA protege-as de responsabilidade real. Porém, que eu condene tal política não é o ponto. [...] Resumindo, de minha parte havia o desejo de construir (em escala mínima) a situação análoga às aquelas que frequentemente encontramos no cotidiano, [...] quando somos mentalmente ou fisicamente agredidos, manipulados e incapazes de dar uma resposta adequada às injúrias sofridas, quando acumulamos emoções ruins em nossos corpos.

As ações dos estudantes tinham caráter de performances, frequentemente baseadas na **interação**, especialmente durante as viagens anuais a Dłużew, onde alguns prédios da Academia de Belas Artes de Varsóvia eram localizados, no interior. Foi a Dłużew que Jacek Markiewicz levou seus amigos em viagem aos misteriosos porões dentro de um carrinho, ao mesmo tempo em que Paweł Althamer fazia a mediação vestido com uma fantasia de homem de neve (1991).

As categorias “área comum” e “espaço individual” propostas por Kowalski se revelaram úteis quando se tratou da compreensão destas expressões, especialmente quando os artistas/estudantes transgrediam a noção de arte-objeto. Os artistas podiam focar mais em seu próprio interior, fechando-se em uma “área individual” ou criar situações com os participantes de outros. A situação poderia ser endereçada a indivíduos específicos. Em resposta à atividade intitulada “A metamorfose do espaço”, Żmijewski declamou seus *Monólogos às pessoas* para indivíduos em particular (1994).<sup>1</sup>

Esse aspecto do significado **privado e social** da arte foi intensamente focado por Paweł Althamer em sua defesa de graduação (exame final, junho de 1993). Ele simplesmente saiu da sala onde o exame estava sendo realizado, deixando o júri com um autorretrato escultural e um filme. O filme registrava sua fuga real – uma fuga para dentro de uma floresta, onde ele tirou a roupa, em um ato de comunhão com a natureza. Desta forma, Althamer se fechou em um “espaço individual”. Durante uma performance anterior no ateliê

1 *If it happened only once it's as if it never happened / Co się stało raz nie stało się nigdy*, catálogo da exposição no Pavilhão Polonês da 51ª Bienal de Veneza, Galeria Nacional de Arte Zachęta, Varsóvia 2005, p.205.

– em resposta e uma tarefa intitulada “Cardeal”, ele se mostrou aos outros estudantes separado deste mundo, por meio da maconha. Os presentes foram confrontados com sua imagem sob a influência de uma droga, sentado nu dentro de uma banheira de metal.

No dia anterior, tinha sido a vez de Katarzyna Kozyra fazer sua defesa. A artista relatou como sentiu o processo de criar esculturas de animais empalhados empilhados (um cavalo, um cão, um gato e um galo), como algo profundamente emocional. Ela estava sofrendo de uma doença severa e, enquanto buscava materiais para sua escultura, um cavalo foi sacrificado para ela. Hoje, ela diz que se sente estranha explicando a si mesma e a seu trabalho em relação à doença, ainda que a *Pirâmide de animais* apontasse para uma mensagem universal. Com a sua última exposição na Galeria Zachęta intitulada “Molde” (aberta em dezembro 2010), um esforço de criar um filme sobre si mesma, ela insistiu na inseparabilidade da conexão entre o processo criativo e a vida. “Meus projetos são minha vida. Eu não consigo separar os dois”, disse ela em entrevista.<sup>2</sup>

Como Kozyrev e Althamer, Jacek Markiewicz fez sua defesa criando uma situação de provocação. Ele fez um filme em que, nu, adora um crucifixo medieval. Para sua defesa, ele convidou os empregados da empresa onde trabalhava (atacado de embalagens descartáveis), que incluía seu pai. As reações dos convidados ao assistir ao filme foram registradas com uma câmera de vídeo, sendo as imagens exibidas em um monitor externo.

Foi ao redor desta época que eu, os estudantes e formados no ateliê de Kowalski começamos a ser considerados um **grupo artístico informal**. Nos anos seguintes, o grupo cresceu com formados recentes e artistas importantes do mundo da arte crítica, incluindo Katarzyna Górna (formada em 1994), Artur Żmijewski (1995) e outros. As exposições organizadas por estudantes, especialmente Artur Żmijewski (que também editou uma efêmera revista ligada ao ateliê *Kowalnia* intitulada “Czereja”) também contribuiu para a percepção dos artistas como grupo.

Os trabalhos de graduação de Kozyra, Althamer e Markiewicz foram pioneiros de outra maneira: todos eles usaram **vídeo**. Isso a despeito do fato de os estudantes receberem seus diplomas como “artistas-escultores”. Ao longo do tempo, o vídeo desempenhou papel cada vez mais relevante. Vários dos formados da *Kowalnia*

2 *Grzesznica. Z Katarzyną Kozyrą rozmawia Mike Urbaniak*, „WAW”, n.2 (2001), p.21.

– Kozyra, Górna, Żmijewski, Malinowski – expressavam-se principalmente através da fotografia e do filme. Como ressalta Kowalski, as mudanças realizadas pelos próprios estudantes levou, em 2001, a uma reformulação radical do programa do ateliê e sua transformação em um Espaço Ateliê Audiovisual. O meio da escultura foi substituído pelo filme (o que foi possível graças ao conhecimento e à experiência dos assistentes de Kowalski: Jędrzej Niestrój e mais tarde Łukasz Kosela).

O ateliê reteve sua continuidade, tal como determinado pelas diretrizes didáticas de Kowalski, que não mudaram. Ele descreve seu método como a **didática da parceria**, baseado em Oskar Hansen. “Ensinar arte ou formar artistas?”, pergunta Kowalski, fazendo de seu ateliê um lugar onde a “formação” predomina, em contraste com a maioria dos ateliês da academia, onde o “ensino” predomina.<sup>3</sup> A base da posição de Kowalski é postulada como “visão de mundo, liberdade artística e intelectual”. Isso vai junto como foco na individualidade dos estudantes e sua vontade de estimulá-la e desenvolvê-la. O professor também assume que a cognição através da arte é próxima da cognição do eu (autoanálise), e que a arte e a vida são intrinsecamente ligadas. Quanto a escolher os meios de expressão, estes devem emergir das necessidades individuais e não o contrário. O objetivo da “formação” é que os estudantes desenvolvam e uma linguagem individual durante seus estudos e gradualmente se tornem independentes da autoridade do professor (também pela revolta ou pela polêmica). Graças a tal liberdade, o “fluxo mútuo de impulsos” pode acontecer (em termos da dinâmica professor-estudante, estudante-professor). Como escreveu Kowalski, a respeito do fluxo,

coloca demandas específicas sobre pedagogos: de tolerância, abertura, a necessidade de creditar concepções incompletamente pensadas ou peculiares, ao mesmo tempo avaliá-los criticamente. O OWOW, é claro, é um elemento-chave neste sistema didático.<sup>4</sup>

3 Grzegorz Kowalski, *Uczyć sztuki czy kształcić artystów? (kilka spostrzeżeń szarlatana)*, in: *Polskie szkolnictwo artystyczne. Dzieje - teoria - praktyka. Materiały LIII ogólnopolskiej sesji naukowej Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Warszawa, 14-16 października 2004*, ed. Maria Poprzęcka, Warszawa 2005, pp.21-25. Vide: *Bqbel w rzeczywistości. Rozmowa z Grzegorzem Kowalskim i Romanem Woźniakiem przeprowadzona 19.01.1992 w pracowni R. Woźniaka w Warszawie*, “Magazyn Sztuki”, n.1 (1993), p.30-41.

4 Grzegorz Kowalski, *Uczyć sztuki...*, op. cit., p.22.

Quando um novo Departamento de Cenografia e Multimídia estava sendo montado em Varsóvia, em 2008, Kowalski abriu outro ateliê lá. Este abrigaria a mais recente iniciativa OWOW com estudantes de ambos os departamentos participantes.

### 3.

As regras regendo a didática da parceria de Kowalski estão claramente conectadas a seu próprio método e trabalho criativos:

Meu objetivo é fazer de minha forma um forma potencial. [...] Eu conscientemente incorporo “os acontecimentos das coisas circundantes” no processo de maturação da forma, ou a cooperação das pessoas de meu círculo mais íntimo. Não de trata de compartilhar responsabilidade mas sim permitir a multidimensionalidade que os coparticipantes dão à forma.<sup>5</sup>

A filosofia da arte de Kowalski encontrou sua mais completa manifestação naquilo que tem sido chamado de perguntas-ação, onde ele cria o quadro para os convidados darem resposta a perguntas específicas. Cadeira (Krzesło; 1975) pode ser entendida como a primeira pergunta. Homens e mulheres nus aparecem em frente da câmera fotográfica do artista, adotando poses diferentes e definindo a si mesmos em relação a um objeto – uma cadeira – e um meio – a fotografia. Tudo de acordo com seus próprios desejos. Quando trabalhando em Cadeira, Kowalski notou que, ao posar, os modelos comentavam sobre a situação de maneiras interessantes. Isso levou à ideia de fazer perguntas às quais os convidados tinham que responder através da pose e da composição de textos curtos, por exemplo, depoimentos registrados em fita. As questões eram as seguintes: *Você poderia e/ou gostaria de tornar-se um animal na frente da minha câmera? (1977-1978); Você poderia e/ou gostaria de tratar-me como um objeto? (1979); Você poderia e/ou gostaria de retornar ao útero de sua mãe? (1981-1987).*

Há um outro lado nessa estratégia da “forma potencial”. Colocar algo criado de tal maneira que seja o centro das atenções oferece a possibilidade de manipulação. Talvez esse aspecto do trabalho de Kowalski esteja presente na palavra “xamã”, que ele gosta de usar para descrever a si mesmo. Não apenas ele cria situações

5 *Inne Przestrzenie. Artyści Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie*, catálogo da exposição, Academia de Belas Artes em Varsóvia, Galeria da Academia de Belas Artes 3A, Varsóvia 1993, p.38.

que permitem a outros se expressarem, mas também decide sobre o foco geral através da definição de contextos para tais expressões e dando-lhes uma forma final (tableau vivant, fotografia, filme). Isso perpassa tanto seu próprio trabalho criativo como a didática da parceria. Também poderia ser descrito (talvez perversamente) como uma **obra didática**.

Ao final, a diferença entre perguntas-ação e as tarefas do ateliê não é grande. Sem contar o importante papel didático nos aspectos “dado” e “requerido” das tarefas, há contextos dentro dos quais os estudantes operam quando respondem a uma tarefa. Sem dúvida, a posição de Kowalski na Academia deu a ele mais escopo para controlar o processo. Mesmo assim, do ponto de vista da Academia, o método de Kowalski implicava uma abordagem pouco estrita em relação às normas da Academia.

De um lado, Kowalski afirma:

Eu compartilho átomos de minha própria concepção com os alunos. Isso é retorno baseado em dar algo e receber algo.

Por outro lado, Artur Żmijewski descreve esse retorno de maneira levemente diferente:

Deixa um gosto de ambivalência, já que envolve usar as pessoas, secretamente conquistando-as para dentro de coalizões, transformando-as em apoiadoras – com ou sem seu consentimento.<sup>6</sup>

E possível notar os momentos em que os princípios didáticos se enredaram com o trabalho pessoal de Kowalski. Isso acontece durante o que o próprio Kowalski inscreve em suas perguntas-ação; por exemplo, a questão/citação tirada de Juliusz Słowacki, inicialmente colocada a estudantes e depois a amigos artistas: *O que a pupila vidrada de um cadáver vê?*<sup>7</sup> (*Co widzi trupa wyszklona źrenica*).

Kowalski colocou as primeiras “questões” à audiência reunida na **Galeria Repassage**, na rua Krakowskie Przedmieście em Varsóvia, gerida por Elżbieta and Emil Cieślars. Muitas das ações na Repassage aconteceram dentro desse grupo fechado da

6 Artur Żmijewski, *Osudarski ekumenizm*, “Czereja”, no.2 (1993), p.4.

7 Kowalski apresentou respostas reunidas sob esse título. Vide: *Co widzi trupa wyszklona źrenica*, catálogo da exposição, Galeria Nacional de Arte Zachęta, Varsóvia, 9 de setembro a 27 de novembro 2002, Varsóvia 2002.

galeria e seus amigos. Deve-se notar que a geração de artistas para quem os eventos de 1968 ficaram marcados como uma experiência formativa baseava-se em ações de pequena escala entre grupos de amigos, um círculo fechado que criava um enclave oposto ao mundo hostil lá fora. O monografista da Repassage, Maryla Sitkowska, escreveu que:

nos eventos dos artistas da galeria, há um fio comum de tratar o processo da vida como material, o papel dos artistas como iniciadores e “reguladores” destes processos, finalmente abandonando os meios usados pela maioria dos artistas, a materialização de êxitos artísticos na forma de objetos (a não ser que tomem a forma do tableau vivant documentário).<sup>8</sup>

A maior parte dos artistas da Repassage frequentava os ateliês de Jerzy Jarnuszkiewicz e Oskar Hansen na Academia de Belas Artes de Varsóvia. Não obstante, o método da Repassage também foi o resultado das dúvidas do pós-1968 acerca da fé modernista de Hansen de fazer crescer a sociedade através da “figuração do entorno humano”. Os ateliês cooperaram entre si. Kowalski, os Cieślars, Zofia Kulik e Przemysław Kwiek (que, àquele momento, formavam a dupla KwieKulik) estudaram lá; isso depois se aplicou também aos assistentes de Kowalski – Wiktor Gutt and Roman Woźniak.

A origem do *Espaço comum, espaço individual* pode ser identificada com os ateliês de Jarnuszkiewicz e de Hansen (onde Kowalski estudou e trabalhou como assistente). Naquele tempo, a

8

Maryla Sitkowska, *Wstęp*, in: *Sigma, Galeria, Repassage, Repassage 2, Rerepassage*, catálogo da exposição, Zachęta Gallery, Warsaw 28 de junho a 1 de agosto 1993, Varsóvia 1993, p.11.

Faculdade de Escultura da Academia de Belas Artes de Varsóvia era o lugar onde, “encorajados pela resposta favorável, eles [os estudantes] começaram a testar o potencial das práticas processuais e participativas, coletivas e interdisciplinares.”<sup>9</sup>

Em 1959, **Oskar Hansen** escreveu:

Hoje somos capazes [...] de começar a criar algo novo, uma arte mais orgânica ao nosso tempo, uma arte baseada na base composicional da Forma Aberta. Isso vai criar um senso de necessidade de existência para todos nós, ajudar-nos a definir a nós mesmos e localizar-nos no espaço e no tempo em que vivemos.<sup>10</sup>

A teoria da Forma Aberta, formulada principalmente na arquitetura, presume entre outras coisas a participação dos usuários/receptores na construção da forma, criando um espaço favorável para a comunicação, para os seres humanos e para a integração da arte. Isso foi também baseado em uma crença fundamental na humanidade e na pluralidade de atitudes, que buscavam permitir aos criadores um escopo de total autoexpressão. No começo da década de 1970, a noção de progresso foi introduzida ao currículo no Ateliê de Planos e Sólidos encabeçado por Hansen, principalmente na forma de jogos visuais organizados durante os encontros ao ar livre de Skoki. Em dezembro de 1971, durante os Encontros do Ateliê Criativo Jovem em Elblag, discussões que eram realizadas no saguão do centro cultural foram levadas para fora ao ar livre por instigação de Przemysław Kwiek. Dois grupos (Pretos e Brancos) “discutiam” usando meios visuais, em um jogo que prefigurava o tipo de tarefas implementadas no ateliê de Kowalski.

Mas o método de Kowalski também tinha origens no ateliê mencionado acima, gerenciado por **Jerzy Januszkiewicz**. Seu método didático era extremamente heterodoxo. Punha muita ênfase na individualidade e apreciava a importância do processo. Exercícios emocionais sobre a “metáfora poética” foram introduzidas quando Kowalski se tornou seu assistente. Outro princípio proposto por

<sup>9</sup> Łukasz Ronduda, Michał Woliński, *Games, Visual Conversations, Activities and Interactions*, “Piktogram”, no.5/6 (2006), p.27. Veja também outros artigos publicados nessa edição de “Piktogram”.

<sup>10</sup> Oskar Hansen, *Forma Otwarta*, „Przegląd Kulturalny”, no.5/535 (1959), p.5, p.5, reimpresso em: *W kręgu Formy Otwartej*, catálogo da exposição, Museu da Academia de Belas Artes de Varsóvia, 25 de abril a 23 de maio 1986, Varsóvia 1986, p.8.

Januszkiewicz foi a abertura a novas mídias (por exemplo, propor “autorretrato com sabor” como uma tarefa.

Jogos e outras tarefas cooperativas também foram conduzidas pela dupla **KwieKulik**, formada por Zofia Kulik e Przemysław Kwiek. Os artistas escreveram em 1978:

Acreditamos na possibilidade de cooperação não-conflitiva com outros artistas, na possibilidade do trabalho em grupo, livre do problema da autoria [...]. O artista deveria ser livre e desinteressado, e “o novo” deveria emergir na margem do eu-outros, durante a cooperação.<sup>11</sup>

KwieKulik, dentre outros, foram coautores do filme *Forma aberta* (1971), que envolvia colaborações com artistas que trabalhavam em várias especializações. Uma parte do filme consistia em um jogo a partir do rosto de uma atriz. Łukasz Ronduda descreveu assim a experiência:

Os artistas comunicavam-se (jogavam) tanto pelo meio visual quanto por diferentes tipos de ação. A experiência do jogar estava relacionada à consciência de que somos condicionados por “afirmações” de outros e que influenciamos a conduta dos outros através de nossas decisões, por exemplo, limitando ou aumentando as possibilidades de escolha.<sup>12</sup>

<sup>11</sup> Citações de: Łukasz Ronduda, *Od odmian czerwień do odmian szarości. Sztuka i polityka w działalności KwieKulik w latach 1971-1987*, em: *KwieKulik. Forma jest faktem społecznym / Form is a fact of society*, exhibition catalogue, BWA Wrocław, 16 Jul 2009 - 7 Feb 2010, Wrocław 2009, p.15.

<sup>12</sup> *KwieKulik. Forma jest faktem społecznym...*, op. cit., p.30.



Inspire lentamente pelo nariz e, ao inspirar, feche os dedos dos pés, as mãos e o maxilar com força. Libere a tensão com um sssshhh longo, suave e gentil...  
Derretimento de geleiras, morte de recifes de coral, desaparecimento da vida selvagem, alteração da paisagem. Com essa transformação tão rápida, é impossível não sentir uma perda profunda. Por que tem sido tão difícil descrever algo como luto ecológico?

KwieKulik também investigaram jogos com a audiência (entre outros na Galeria Latajaça em Toruń, em 1972, e em Arnheim, Países Baixos, em 1979).

Os trabalhos de **Wiktor Gutt's E Waldemar Raniszewski's** apontavam em outra direção. Eles conduziram as Conversações Visuais, interações que usavam o corpo e outras formas visuais que iam desde diálogos simples visuais usando pedaços de papel até ações mais complexas. Os artistas conduziram uma Grande Conversação entre si desde 1972 até a morte de Raniszewski em 2005. Aqui, a fotografia desempenhou importante papel, documentando todo o processo. Ao contrário de KwieKulik, Gutt e Raniszewski eram fascinados com culturas “primitivas” e a expressão corporal e trabalhavam com crianças e os portadores de condições mentais (vistos como os outros da civilização contemporânea).<sup>4,5</sup> Eles também trouxeram deslocamentos significativos dentro do contexto da relação artista-modelo. Em suas ações, um modelo não era apenas o objeto do trabalho do artista, mas também se tornou um participante igual na interação.

4.

A **primeira realização (OWOW I)** aconteceu na Faculdade de Desenho Industrial no ano acadêmico de 1981/1982. Foi assistido por estudantes da faculdade, Kowlaski e seu assistente, Wiktor Gutt. O tema da tarefa era **Meu alter ego em relação ao ateliê**; “espaços individuais” foram definidos com retratos fotográficos dos participantes. Kowalski afirmou:

Um campo foi claramente definido ao redor dos quais os espaços individuais – fotografias dos estudantes – foram situados. Os estudantes não se limitaram aos campos propostos, mas expandiram suas ações para dentro do todo o espaço do ateliê. A janela e portas constituíram um limite dividindo o “espaço comum” do resto do mundo.

Vale a pena considerar o contexto histórico dos eventos. A tarefa foi proposta logo depois da introdução da lei marcial na Polônia. O ateliê se tornou um enclave isolado de um mundo exterior hostil, como escreveu Kowalski:

13

Vide: Łukasz Ronduda, *Visual Conversations by Wiktor Gutt and Waldemar Raniszewski*, “Piktogram”, no.5/6 (2006), pp.72-80; *Grand Conversation of Wiktor Gutt and Waldemar Raniszewski, 1972-1976*, “Piktogram”, no.5/6 (2006), pp.81-97.

Temos que lembrar a atmosfera dos tempos então. Integramo-nos em um ateliê contra a realidade desfavorável da lei marcial. O caráter das reuniões era como a de ativistas na clandestinidade, algo como... as catacumbas.

A **segunda realização (OWOW II) – A Festa** – ocorreu durante o ano acadêmico de 1982/1983. De novo, a situação inicial tomou a forma de um tipo de mesa, um festim ao estilo da Roma antiga. Um espelho coberto com um pano preto debaixo do *passetout* branco. Lugares à “mesa”, carregada de comida, eram assinalados com retratos moldados a gesso dos participantes como “espaços individuais”. As máscaras, assim como as intervenções feitas sobre as máscaras, foram então substituídas pelos corpos dos participantes, que realizaram as ações performáticas. Durante o processo, vários motivos nacionais (as cores vermelha e branca) foram introduzidos, mas também várias afirmações que faziam pouco da natureza martirológica da lei marcial.

A **terceira realização (OWOW III, 1983/1984)** foi **A Torre de Babel**, referindo-se ao princípio do não-uso da linguagem. A situação inicial foi composta de montes de terra colocada sobre o linóleo de modo a desenhar um círculo. Talvez limitar o número de participantes a sete fosse necessário para garantir a clareza do processo. A clarificação do tema poderia ainda ser influenciada por esta decisão:

A busca humana pela perfeição considerada pela lei divina como falaciosa e a confusão de linguagens constitui uma das fundações para o conceito à *repours* da Torre de Babel. A partir da confusão de linguagens veio



um corpo sem órgãos  
um corpo livre  
um corpo selvagem  
um corpo rebelde  
um corpo suspenso  
um corpo se afogando  
um corpo performando movimentos coletivos  
um corpo que se recusa  
um corpo que se esconde  
um corpo em perigo

a construção de uma realidade única: polifórmica, multidimensional e compartilhada.

O tópico foi tratado literalmente; uma estrutura vertical foi construída, e as ações tomaram lugar em relação ao eixo vertical. Jogos de palavras simples, iniciados por Kowalski, foram jogados. Vários elementos foram introduzidos e interpretados simbolicamente: o ovo, como o centro, o começo (Kowalski respondeu ao ovo como uma imagem do cosmos). Havia também símbolos religiosos: cruzeiros (uma cruz feita de gelo, que derreteu); uma estrela de seis pontas; assim como referências ao regime: um contorno em vermelho do Palácio da Cultura e da Ciência.

Algumas das atividades tomaram lugar em plena consciência da presença da câmera: Wiktor Gutt realizou sua performance (um jogo de palavras) na frente da câmera. Foi apenas através da fotografia, usando a luz emitida por uma vela, que o espaço era claramente retratado.

A próxima e **quarta realização (OWOW IV, 1985/1986)** foi realizada na Faculdade de Escultura, onde Roman Woźniak atuou como assistente de Kowalski. De novo, o elemento inicial era a mesa (desta vez, uma mesa normal) com as fotografias dos participantes.

As atividades começaram transformando as faces/fotografias, assim como a mesa; era uma sala ampla que provia o espaço para atividades extensas. O ateliê se tornou uma espécie de instalação “selvagem”. Dois estudantes, Sylwester Ambroziak e Jerzy Fudala, desempenharam um papel decisivo nisso, conforme relatou Kowalski:

Eles vieram uma noite e adaptaram tudo no ateliê, enfatizando seu “espaço”. Eles pintaram as paredes. Dessa forma, eles anexaram o ateliê.

O exercício que Kowalski tratou como a **quinta realização (OWOW V, 1986/1987)** mostrou relevantes diferenças em relação aos anos anteriores por causa das regras regendo as tarefas. Tinha um nome ligeiramente mudado: “**Espaço comum e individual**”. As condições eram descritas assim:

O ateliê foi dividido em 12 quadrados. Os participantes selecionaram campos individuais onde as instalações deveriam ser criadas. Na primeira fase, eles trabalharam sobre um modelo. Os projetos evoluíram, e sua mútua relação foi discutida. A realização (1:1) foi uma

verificação da forma e escala de instalações individuais e suas relações semântica e composicional.

Então a interação era baseada em modelos e não poderia ser espontânea como nos OWOWs anteriores. De fato, as regras regendo a tarefa eram tão diferentes que esta edição não deve ser considerada um exemplo de OWOW. Não obstante, a parte da questão da escala, “Espaço comum e individual” contemplou temas importantes do OWOW em geral: vizinhança, “negociação” visual, integrando ações realizadas por diferentes pessoas. Ao contrário do OWOW, o exercício buscava criar uma “obra”, uma instalação no ateliê, com uma forma final em que seria difícil discernir traços do processo de negociação ou das interações que tinham acontecido.

A **sexta realização (OWOW VI)** ocorreu em março de 1990 sob o slogan *Vive la liberté!* Isso poderia ser uma referência ao aniversário da Revolução Francesa, ou às mudanças que então estavam ocorrendo na Polônia (em sequência ao fim do comunismo). Pode também ter constituído uma palavra de estímulo ao prolongamento da ação espontânea, e à rejeição de restrições e tabus sociais.

O ponto de partida era uma mesa com buracos recortados nela. Os participantes sentavam-se de tal maneira que suas cabeças emergiam através dos buracos. Kowalski relata a fonte conceitual:

Queríamos chamar atenção para a expressão facial. Mas, muitos anos atrás, eu tive um sonho; eu sonhei com um trabalho que nunca realizei, com cabeças vivas em uma mesa.

Mas a proposta aberta de trabalhar com a sua própria cabeça e a de outros participantes não foi continuada. Nos primeiros movimentos,



Da vertical para a horizontal:

o vazio  
a lacuna  
o silêncio  
o ambíguo  
a queda  
o vôo  
o congelamento  
o trauma  
o bom  
o mau  
o opressor  
o oprímido  
o mediador

a mesa foi suspensa a partir do teto e tomou vários papéis em outras atividades (como um cabide para as cabeças de gado trazidas do matadouro, ou um poleiro para galinhas vivas) e mesmo que os buracos individuais, assim como os espaços embaixo deles (por exemplos na performance sem movimento de Roman Woźniak) eram ainda tratados como os “espaços individuais” de cada participante. Quase imediatamente, a ação tomou o espaço todo do ateliê e gestos frequentemente consistiam na introdução de objetos bem grandes, tais como uma forma fállica prateada suspensa, de Jacek Adamas, ligada à árvore lá fora perto da janela por um barbante que a fazia mexer-se com o vento, ou seu desviar de raios solares com espelhos colocados no exterior. Althamer marcou um “espaço individual” separado, primeiro desenhando um círculo de argila no chão e então construindo uma tenda de juta reminiscente de uma tenda cônica de indígenas americanos. O tampo da mesa foi finalmente queimado no quintal da faculdade. No fogo que se seguiu, um dos participantes, chamado “Czosnek” [Alho], cozinhou pendentes de argila, que ofertou aos outros.

A **sétima realização (OWOW VII)** foi particularmente inusitada: **Ceia** foi realizada na galeria Dziekanka em 5 e 6 de dezembro de 1991, ao lado de respostas à tarefa intitulada “Cardeal”, que estavam em exposição lá. Os estudantes que tomaram parte da ação não consideraram aquilo como uma edição do OWOW, mas como trabalho de propriedade de Kowalski, que foi quem convidou os estudantes a participar. Kowalski escreveu:

...ela tinha características do OWOW apenas no sentido de que estava definida uma margem para ações individuais.

As condições para as tarefas foram incluídas no programa seguinte do ateliê:

O “Espaço comum” é um espaço delimitado, as mesas e os pratos, assim como se espera o silêncio dos participantes. Os “Espaços individuais” são comportamentos individuais no que toca à situação, aos coparticipantes e às reações inesperadas dos espectadores.

A situação aludia à iconografia da *Última ceia*, citada na reprodução da pintura de Leonardo da Vinci pendurada na galeria. Atrás de uma malha/grade de metal, separando o público, uma longa mesa foi

preparada com comida, ao redor da qual os participantes se encontravam sentados. Kowalski recorda que:

a coisa toda se fiava em uma certa calma, um retardamento. Mesmo quando comíamos e bebíamos, tentávamos fazê-lo em câmera lenta. Já que quase nada acontecia, houve grande confusão entre os espectadores. [...] Monika Leczew, aspirando a um papel central, pintou a si mesma de branco e vestia um robe também branco. Ela sentou-se ao centro da mesa, tomando o lugar de Cristo, assim mudando o sexo do personagem principal. Também havia dois itens que tinham sido trazidos para o local: [Ryszard] Lech sentou-se vestindo um chapéu de metal, e Monika Dzik fez um vasilhame para dentro do qual – na frente de todo mundo – ela despejou vinho. O vinho se derramava vagarosamente para um segundo vasilhame embaixo do primeiro.

A **oitava realização (OWOW VIII, 1992/1993)** retornou ao antigo formato OWOW. A situação inicial consistia em um engradado de madeira, ao redor do qual os estudantes se reuniram. Dentro dele se encontrava deitado um modelo, nu, Mariusz Maciejewski (mais tarde estudante e formando do ateliê de Kowalski). Como tal, Mariusz Maciejewski deu ao **OWOW VIII** o título pós-fato de **Ravioli de madeira, recheado de carne fria**. Kowalski comentou essa ideia da seguinte maneira:

Há um tipo de inferioridade do modelo na Academia. O modelo é tratado subjetivamente, como um corpo,



Um corpo só não consegue  
impulsionar sozinho uma  
transformação no mundo.

uma fisicalidade. Essa relação de inferioridade, inerente ao sistema acadêmico, também tinha seu sentido aqui. Exceto aquilo que poderia ter sido assumido em algum ponto – essa subjetividade – foi restituído a ele, ou ele mesmo reclamou para si usa subjetividade.

As primeiras ações foram realizadas sobre o modelo. Monika Zielinska semeou um leito de agrião sobre seu colo (Żmijewski chamou isso de “canteiro necrófilo”), e quando aquilo cresceu a estudante picou e usou o vegetal para fazer sanduíches, que então ela ofereceu aos participantes. Comentando sobre a tarefa, ela escreveu:

O agrião foi minha reação ao cadáver. Eu queria trazer vida, o verde da vegetação da primavera, ao mesmo tempo em que sancionava o status do Sr. M [Mariusz]. Ao invés do cadáver, ele se tornou um fertilizante: o solo e a fundação de um novo ser.<sup>14</sup>

Jan Kubicki barbeou/depilou o modelo. Jędrzej Niestrój encheu a caixa com água, transformando-a em uma banheira. Vestida com um traje de banho, Monika Leczew se juntou ao modelo dentro do engradado/caixa. Grzegorz Matusik dividiu o corpo do modelo em partes usando um canetão e numerou-as. Lançando mão de uma construção feita de malha de metal, Artur Żmijewski alçou o corpo, uma ação incorporada por Anna Mioduszevska, que fez passar uma massa de água e farinha pela grade de metal. Em ações posteriores, realizadas sem a participação de Maciejewski, o engradado foi virado de cabeça para baixo e cercado por um gazebo feito de rede de metal. O evento final foi arranjado por Kowalski e Woźniak. Era uma festa na qual todos os participantes vestiam ou preto ou branco; Kowalski vestia um elegante vestido feminino preto e pintou suas unhas de vermelho, enquanto Woźniak apareceu de branco. A meio curso do processo houve um intervalo que suspendeu a atividade, durante o qual as ações previamente realizadas foram discutidas. Żmijewski comentou:

O magma e o caos das ações eram estruturados, organizados em fases e ciclos, séries e consequências. [...] O que ele [Grzegorz Kowalski] buscava? Parecia que ele estava criando um dicionário, procurando um alfabeto; ações

14

*Obszar wspólny i obszar własny. Komentarze do zadania grupowego z pierwszej połowy 1993 roku, “Czereja”, no.4 (1993), p.7.*

subsequentes eram subordinadas a letras, caracteres. Então ele favoreceu a linguagem, sequências de formas independentes; ele buscava transformação metalógica, consistente, efeito a partir de efeito. Eu busquei pelas consequências no conteúdo, no significado dos formatos, na interpretação das ações.<sup>15</sup>

A realização seguinte, a **OWOW IX**, aconteceu seis anos depois, durante o ano acadêmico de 1998/1999. O tema era *Aula viva*, uma reversão do título da performance de Tadeusz Kantor, *Aula morta*. O “espaço comum” era a sala de aula – com bancos escolares onde os participantes se sentavam em pares (a noção de vizinhança). Como em realizações prévias, os retratos fotográficos foram respectivamente dispostos na frente dos participantes. Por iniciativa de Czesław Kałużny, o espaço da “aula” estava separado do estúdio por meio de um filme plástico. As primeiras atividades consistiam em intervir em seu próprio retrato. Kałużny construiu um tipo de confessionário, em que ele colocou o retrato de Kowalski. No movimento seguinte, Anna Konik posicionou um monitor de vídeo em seu lugar e fez o professor sentar-se na frente. O monitor mostrava um trecho ao vivo do que acontecia na sala de aula.

Uma festa também foi arranjada no “espaço comum”, que Kowalski descreve assim:

Foi um tipo de evento casual. Nos sentamos e comemos. [...] Uma aula festa.

No ano acadêmico de 200/2001, a nova iniciativa “**Następny, Next**,

15

Żmijewski, *Co to jest...*, op. cit., p.14.



O caminho da estrutura coletiva horizontal:

“anarquia”, “caos”, “desordem”, “destruição”, “ragnarok”

**Nächster**” foi introduzida, que, em realizações subsequentes, viria a se assemelhar ao OWOW. O programa do ateliê afirma:

Info: a própria pessoa ou o substituto, espaço específico contido entre os pontos definidos como entrada e saída, tempo 120 segundos (max), quaisquer meios de expressão, [...] registro em vídeo (oferecido pelo ateliê). Requerido: durante o primeiro estágio: dar uma característica individual ao caminho percorrido (entre a entrada e a saída). Para compor o tempo e espaço. Durante a segunda fase: por meio do uso de gravações de todas as composições, editá-las, de modo a criar uma qualidade composicional nova, coerente (o problema de implicações composicionais).

As duas primeiras realizações de “Next” (2000/2001; 2003/2004) deram ênfase à transição entre dois pontos: entrada e saída. Os projetos subsequentes (2005/2006; 2007/2008 – *Cadeira*) puseram mais ênfase na reação à situação encontrada na frente da câmera, tal como deixada pelo participante anterior. Ao longo destes anos, “Next” substituiu o OWOW no programa do ateliê.

A **décima realização** do OWOW, chamada **Malas (OWOW X, 2004/05)**, constituiu-se em um retorno ao formato clássico da tarefa. O âmagô do “espaço comum” era uma área retangular dentro do estúdio, enquanto os “espaços individuais” eram alocados aos participantes (as malas sendo um motivo do trabalho de Kowalski). O programa do ateliê para aquele ano trazia:

A mala tem significado específico – movimento, sonhos de viagem, mas também de exílio, destruição ou salvação... A última conotação evoca a memória de experiências do século XX [...]. A mala como espaço individual impõe uma clara disposição para a mobilidade, que é novidade significativa de nossa tarefa. Desta maneira, é possível mover e checar os espaços individuais em diferentes contextos situacionais, assim como conduzir uma “viagem” coletiva a um contexto situacional diferente.

Depois de concluir este processo, os “espaços individuais” foram levados a uma sessão ao ar livre em Dłuzew, com um grupo, depois de completar o OWOW X. As malas se tornaram um campo e resultados

das atividades individuais dos estudantes. Por exemplo, Paula Quinon:

semeou grama em sua mala e deixou-a sobre a vegetação “selvagem” em Dłuzew por duas semanas.

OWOW X será lembrada por um momento de destruição na forma de uma ação louca por parte do modelo, Daniel Zarewicz, que levou à erradicação dos temas e à terminação do processo em curso.

A **décima primeira realização (OWOW XI, 2006/2007)** foi intitulada *Armário*, e não tinha “áreas individuais claramente marcadas”. Kowalski postou no fórum online *Kowalnia*:

Esta peça de mobília cotidiana tem por séculos sido usada para armazenar coisas que são removidas, usadas, penduradas ou guardadas, e então reutilizadas até que estejam totalmente ou parcialmente gastas. Uma peça de mobília, que serviu a um indivíduo, ou por vezes a uma fraternidade, por exemplo, na sacristia, corte ou clube... O armário como uma metáfora da intimidade, posse, ocultação, armazenagem, abrir e fechar...

As atividades realizadas no curso da OWOW XI poderiam acontecer em uma das duas áreas do estúdio que fora pintado de preto ou de branco (o lugar tinha sido pintado assim no verão de 2006), ou nos dois espaços ao mesmo tempo; a escolha de cor deu o fundo aos eventos. Kowalski introduziu uma nova condição: filmar e editar filmes como interpretações das atividades no espaço (duas estudantes, Anna Molska e Anna Senkara, fizeram vídeos documentando todo o processo do OWOW XI). Isso significou que frequentemente os estudantes não trataram a tarefa como um processo, mas como



Como corpos com memórias geográficas específicas resistem a situações políticas produzidas por vários regimes de poder? Como provocar mudanças estruturais na máquina do opressor?

uma série de ações individuais, transformando o “espaço comum” em um set de filmagem, que poderia ser por vezes fechado a outros participantes (por exemplo, nas ações de Marta Kossakowska). Poderíamos postular que as câmeras se tornaram os “espaços individuais”. Kowalski anotou que:

uma característica do OWOW deste ano foi a clara distinção entre as atividades que eram continuação de movimentos e temas de significado anteriores, e, por outro lado, as ações individuais, frequentemente estruturadas como performances complexas e separadas (do curso da OWOW), formas quase teatrais e atividades de grupo. O OWOW foi dominada pela última.

Gestos integradores foram particularmente notáveis; por exemplo, a introdução de um aparato acústico simples por Tomasz Waszczeniuk, como descreveu Kowalski:

O alto-falante emitia sons de passadas, bater de pés, chutes; isso acompanhado de luzes acendendo e apagando. Com o passar do tempo, o microfone começou a ser usado com a intenção de modular sons, respiração, ros-nados, assobios, batidas... etc.

A **décima segunda realização (OWOW XII)**, em abril de 2010, fundiu os princípios de OWOW e “Next”. O exercício consistia em várias sessões no “espaço comum”, onde “espaços individuais” foram demarcados com círculos coloridos. Uma série de performances ocorreu na frente da câmera, as chamadas autoapresentações baseadas nas regras do “Next”, isto é, a sequência filmada responde a situações encontradas através de discursos pré-determinados.

A abordagem documental novamente e claramente influenciou as respostas à tarefa. O espaço do estúdio era vigiado por uma câmera suspensa no teto e as imagens capturadas eram exibidas em um monitor. Os participantes atuaram conscientes do ponto a partir do qual estavam sendo monitorados. Então eles frequentemente atuavam fazendo animações no chão (Julia Buy-Ngoc tinha previamente usado este método para traduzir a dança em uma linguagem de animação).

Essa tarefa tendia a demandar mais envolvimento físico dos participantes. As ações eram realizadas ao ritmo simples da música tocada ao vivo pelo estudante Wojciech Urbański. A natureza

visual da tarefa foi influenciada pelas formas geométricas simples (círculos) e cores básicas que Kowalski tinha escolhido.

##### 5.

Em 2005, Paweł Althamer, Katarzyna Kozyra e Artur Żmijewski foram convidados pelo Centro U-Jazdowski para a Arte Contemporânea em Varsóvia para montar exposições individuais. Kozyra exibiu *Castigo e crime*, enquanto Althamer propôs aos curadores a ideia de uma coletiva mostrando trabalhos de seus colegas do ateliê de Kowalski; Żmijewski também contribuiu com essa proposta. Durante as discussões, o formato tradicional da exposição se desenvolveu na forma do projeto “**wybory.pl**”, uma repetição da tarefa coletiva do ateliê ou OWOW. Os estudantes que tinham participado dos OWOWs entre 1988 e 1996 e o próprio Kowalski foram convidados a tomar parte. As atividades ocorreram no espaço expositivo do Centro. A exposição abriu oficialmente seis semanas depois do processo “**wybory.pl**” ter começado, expondo ao resultado do processo àquela altura. Żmijewski escreveu:

A situação inicial para o jogo era um quadrado, sala branca, [...]. A sala era composta de painéis deslizantes. Quando estes quatro elementos eram fechados, a sala parecia uma jaula sem portas ou janelas. O gesto iniciante foi fechar todos os participantes dentro.<sup>16</sup>

Deixando de lado a questão da crítica institucional – ainda que isso tenha tido grande importância para o projeto – eu gostaria de apontar

16

Artur Żmijewski, [S]election.pl. *Repetition of the Students' Exercise 'Common Space, Private Space'*, “Piktogram”, n.5/6 (2006), p.128.



Ajuda mútua:

algo entre uma luta e uma conversa

uma competição sutil um jogo suave

dois aspectos: primeiro, a relação entre o processo de comunicação não-verbal e o mundo exterior; e, segundo, a destruição.

A diferença principal agora comparado ao OWOW foi a quebra da regra (não-escrita) de agir somente dentro dos limites do ateliê, um fragmento separado, extraterritorial da realidade. Em uma entrevista datada do início da década de 1990, Kowalski e Woźniak descreveram o ateliê como um “enclave” e uma “bolha dentro da realidade”. O texto onde Żmijewski resume “wybory.pl” começava com uma crítica do ateliê, construída da seguinte forma:

Esta comunidade foi adicionalmente criada pela linha que a separa do mundo exterior, que não sabia de seu segredo. Kowalski também a usou para afirmar o ateliê em declarações privadas, chamando-o de (e cito de memória), “uma estufa onde plantas delicadas puderam florir”. Os estudantes eram as plantas delicadas. Tanto a bolha quanto a estufa são descrições metafóricas de uma situação de conforto, de isolamento das influências do mundo exterior. Porém, quão benéfico isso é para a educação?<sup>17</sup>

Alguns participantes do “wybory.pl” puderam trazer convidados para participar. Żmijewski os chamou de “cataclismos” ou “os elementos crus da realidade”. Dentre estes estavam grupos de alunos de pré-escola, alunas do ensino médio, acompanhantes contratadas por Jacek Markiewicz e alunas de um curso de maquiagem. Alguns destes, especialmente os alunos da pré-escola, introduziram um elemento de destruição pura e sem freios para dentro da ação. Em resposta a toda essa perturbação dos fios sutis do processo (baseado nas atividades anteriores do ateliê), muitas pessoas evitaram participar de “wybory.pl.” Mas a destruição também foi introduzida pelos próprios participantes. Żmijewski descreve a seguinte situação:

Em primeiro de novembro, nos encontramos no Centro para a Arte Contemporânea para a tradicional taça de vinho. Eu trouxe uísque, Żytnia trouxe vodca e coca-cola. [...] Não sabíamos que os ‘dziady novembrinos’ (espíritos ancestrais) também tinham sido convidados ao encontro. Mas os ‘dziady’ são fantasmas e trabalham de maneira invisível. Eles se misturaram a nós e causaram bebedeira

Ibidem.

e discussões. Garrafas e copos foram estilhaçados contra a parede, tudo o que era móvel foi virado. Até mesmo os alto-falantes e tocador de DVD foram destruídos – foram simplesmente pisoteados. Os ‘dziady’ obliteraram nossas faculdades críticas e substituíram-nas por sua loucura.<sup>18</sup>

A proibição da destruição era uma das regras básicas do OWOW, cultivando o potencial para a comunicação que a destruição impediria; isso também buscava manter a continuidade do processo. Esse foi o caso da décima edição do OWOW, quando condições prévias foram contrariadas por um dos participantes (incidentalmente, um participante autodeclarado). Żmijewski criticou a proibição da destruição:

Assegurar que nossas ações estavam protegidas da destruição prejudicou nosso conhecimento dos mecanismos da destruição: nós não aprendemos a destruir. Reprimimos a raiva e agressão, mas obviamente elas sempre retornam, desta vez como demônios.<sup>19</sup>

Kowalski respondeu ao texto de Żmijewski em uma carta, onde se referiu aos “elementos” introduzidos, especialmente as crianças pré-escolares:

Suas brincadeiras autênticas em meio às ruínas mudaram radicalmente as regras. A partir de então, era impossível comunicar, criar uma linguagem, parar e pensar ou agir em uma escala menor. O espaço comum se tornou [...] o domínio dos gritos.<sup>20</sup>

Mas Kowalski também notou um importante valor cognitivo desta mudança das regras (ele se retirou do “wybory.pl” quando foi realizado). Ele escreveu a Żmijewski:

Você conseguiu tocar uma questão altamente importante de domar a agressão, o impulso natural pela destruição, e de supressão do mal em geral.<sup>21</sup>

Żmijewski introduziu o método emprestado de OWOW e fez uso dele

18 Ibidem, pp. 140-141.

19 Ibidem, p.129.

20 Grzegorz Kowalski *Writes to Artur Żmijewski*, “Piktogram”, no.5/6 (2006), p.148.

21 Ibidem. Para mais sobre “wybory.pl” vide: *Participation. discussion between Joanna Mytkowska, Grzegorz Kowalski and Artur Żmijewski*, in: *1968-1989: Political Upheaval and Artistic Change*, ed. Claire Bishop, Marta Dziewańska, Museu de Arte Moderna de Varsóvia, Varsóvia 2009, p.113-130.

em “wybory.pl” e em seus próprios projetos, principalmente no seu filme *Oni* (*Eles*; 2007). Ele organizou um jogo baseado na comunicação visual entre quatro grupos: representantes do movimento de extrema direita Juventude Polonesa, mulheres identificadas com a Igreja Católica, jovens esquerdistas e jovens judeus. Cada grupo primeiro criou seus próprios símbolos em grandes folhas de papel. Depois disso, as ações foram conduzidas conjuntamente e os participantes podiam modificar seus próprios emblemas, assim como aqueles criados pelos outros grupos. Um dos métodos mais frequentemente usados foi a destruição (especialmente em relação à “Espada dentada” (*Szczerbiec*), o símbolo da Juventude Polonesa, que foi pintada por cima muitas vezes). O filme acaba em fogo, apagado pelo artista.

Um confronto semelhante ocorreu durante um jogo ao ar livre em Dłużew em fevereiro de 2008. Żmijewski viajou para lá com um grupo de estudantes de várias escolas de arte de Berlim. Aos estudantes do ateliê de Kowalski foi oferecida uma escolha - participar dos “jogos improvisados” de Żmijewski ou responder à tarefa do professor.

Em “O jogo” proposto por Żmijewski e concebido como continuação dos princípios do OWOW, o ponto de partida foi a distinção entre “Poloneses” e “Alemães” (as aspas são intencionais – ainda que os “Poloneses” fossem realmente poloneses, o grupo de “Alemães” incluía gente de diferentes nacionalidades residentes em Berlim de maneira permanente ou temporária, incluindo duas mulheres polonesas).

No fórum de internet *Kowalnia*, Żmijewski escreveu:

O jogo que buscamos iniciar tem uma natureza dupla:  
 - É um exercício de comunicação “fora das línguas conhecidas” (esta é a dimensão formal do exercício);  
 - É um processo coletivo: isto é, a luta por liderança, por estabelecer quem está certo, a aplicação de várias habilidades e competências, maneiras de avaliar o “outro” através da aceitação ou marginalização; a criação de uma comunidade ou sua dissolução (essa é a dimensão orgânica do exercício).

O primeiro encontro foi de natureza conflituosa. As atividades dos “Alemães” (padronização de suas fantasias através do uso do gorro *ushanka* e emblemas de Berlim; a transferência dos “Poloneses” para um areal foi imediatamente comparada pelo outro lado a eventos da Segunda Guerra Mundial.

Discussões subsequentes mostraram que os Poloneses associaram o areal a Auschwitz, os suvenires de turista (brasão com as cores alemãs) com Hitler, e a palavra “Alemães” com conflito e guerra (Żmijewski).

Mais tarde na mesma noite o outro grupo tomou a iniciativa:

Os alemães estão divididos – muitos deles estão na sala; eles são ameaçados com paus batidos no chão. Os outros têm três reféns: poloneses que se vendaram. Isso tinha fortes associações para mim – o Tribunal de Nuremberg – aqueles que deveriam ter sido punidos foram realmente castigados. Por qual razão? Por aqueles que estavam vendidos. Todos os reféns eram aparentemente alemães – de fato, eles faziam visível uma fantasia sobre a culpa: aqueles eram os que foram maltratados (Żmijewski).

Quando o processo Majewski de confronto e “reconciliação” (conhecendo-se mutuamente) tinha se exaurido, as atividades se tornaram mais reminiscências do ateliê OWOW. Mas os grupos ainda deliberavam juntos, os “Alemães” se rebelando contra Artur Żmijewski, a quem acusaram de criar seu próprio trabalho ao filmar seu filme autoral (semelhante ao seu trabalho anterior baseado nos jogos visuais organizados pela participação de outras pessoas).

Por ocasião do jogo em Dłużew, ainda que não fosse o trabalho de Artur Żmijewski, ele falou das limitações da arte e do pensamento em categorias artísticas, formulando sua própria “teoria do jogo”:

Em minha opinião, o potencial dos jogos está no deslocamento da atenção sobre atividades artísticas em direção às relações sociais e as extraordinárias possibilidades oferecidas pelos jogos comunitários, que consistem em abrir acesso direto ao inconsciente coletivo. [...] Por ora, os custos humanos são muito altos – não sabemos como navegar o campo das forças inconscientes e a extraconsciência da troca de informação. [...] Não obstante, estamos corroídos por um processo coletivo descontrolado, que acontece sem nenhum parâmetro ou estrutura e assim infectando nossas relações, também fora do jogo.

Aqui está a diferença fundamental entre as posições de Kowalski's e Żmijewski. O primeiro permanece dentro das paredes da academia,

onde o risco não é uma opção. Todos precisam deixar OWOW em segurança em termos de corpo e mente – mesmo que seja às custas da cognição. OWOW permanece como uma ação didática, cujo objetivo principal é manter o processo de comunicação. Trata-se de ensino de linguagem. Enquanto Żmijewski arriscou ser rejeitado pelo próprio grupo, Kowalski não podia ser dar esse luxo.

As iniciativas de Kowalski eram provavelmente mais próximas da abordagem de Pawel Althamer acerca da ação coletiva. As atividades deste último não são, porém, nem confrontativas nem didáticas em sua natureza, mas terapêuticas. Ele colaborou com sua própria família, com um grupo de pessoas com deficiência mental (Nowolipie) e com seus vizinhos no bairro de Varsóvia chamado Bródno (*Tarefa comum*, 2009), usando sua posição de artista para criar uma comunidade. A questão permanece: se Althamer é ou não o único vínculo dentro de tal comunidade, um líder carismático. Poderiam operar sem ele? Charles Esche comparou Althamer com uma personagem ambígua da obra dos Irmãos Grimm: o Flautista de Hamelin. O flautista/caçador de ratos usou sua mágica para atrair os ratos para fora da cidade e afogou-os no rio. Então, quando a cidade se recusou a pagá-lo por seus serviços, ele atraiu as crianças por meios semelhantes. A atitude de Althamer é igualmente ambivalente. Suspeita-se que o artista seduz e manipula ao mesmo tempo. Esche escreve:

Para começar, qualquer encontro mais próximo do trabalho de Pawel Althamer é algo perturbador. Nunca estamos certos de que lado ele está, ou qual é o seu ponto exatamente.<sup>22</sup>

Poderíamos dizer que, como Kowalski, Althamer possui uma “personalidade coletiva criativa” (o que seria difícil dizer de Żmijewski), e às vezes pratica a “didática criativa”.

## 6.

Em realizações recentes do OWOW, Kowalski, instigador da ação, claramente se dirige a uma forma de síntese. Isso aconteceu quando a câmera cessou de agir apenas como uma maneira de monitorar o processo, mas se tornou um elemento que o dispara e

o informa. Um dos objetivos agora é um resultado final - um filme realizado para exibição, um “trabalho coerente”. Mesmo se OWOW fosse realizado em um espaço confinado de ateliê e dentro de um grupo de participantes, o processo presume a presença de um espectador subsequente. Essa necessidade de “controlar” parece contradizer o âmago do OWOW, o risco de confrontar aquilo que não é totalmente previsível.

Finalmente, podemos comparar as táticas de Kowalski com o “mestre ignorante”, conforme o livro de Jacques Rancière, dedicado a Joseph Jacotot. Este último foi o autor de um método de ensino “universal”, afirmando que pais analfabetos poderiam ensinar seus filhos a ler. Rancière criticou as teorias educacionais de Bourdieu e Althusser, e celebrou lições em emancipação intelectual, que pressupõem igualdade na prática. Então, acompanhando as experiências de Hansen e Jarnuszkiewicz, Kowalski tornou-se um “mestre emancipador”. Mas, ao mesmo tempo, ele difere de Hansen, cuja didática estava baseada em regras e preceitos definidos. Como resultado, Kowalski por vezes tinha que aceitar e abraçar trabalhos que ele não aprovava inteiramente (como por exemplo o trabalho de formatura de Katarzyna Kozyra – *Pirâmide de animais*). Rancière (Jacotot) escreve: “Pode-se ensinar o que não se sabe desde que o aluno seja emancipado, isto é, desde que ele seja levado a usar sua própria inteligência”.<sup>23</sup> A metáfora de Rancière reconhece o problema da liberdade e ajuda a obliterar as fronteiras da arte e da educação; isso também amplia o espectro da criação artística.

Espaço comum/espço individual é uma poderosa metáfora para a arte, para a prática da arte e para a posição do artista. É a questão do equilíbrio que tentamos resolver e/ou com a qual lutamos em nossas vidas, não importa se somos artistas ou não. O psicoterapeuta diria que o espaço individual é igual à clausura, ao autoencapsulamento, um foco narcisista no eu e na grandiosidade. O espaço comum seria um impulso em direção à vida, em direção às outras pessoas, mas que envolve certos riscos.

## Trinta figuras em gesso

220



## Ane Hjort Guttu, Stacey de Voe e Dag Erik Elgin

221

No centro da cidade de Oslo, número 32 da rua St. Olavs Gate, há um edifício com um jardim e um anexo. O complexo, que é vizinho do Palácio Real, foi construído por Norges Geografiske Oppmåling, hoje a Autoridade Norueguesa de Mapeamento. Foi aberta em 1880 e era ali que os mapas da Noruega eram feitos. Um século depois, em 1982, a Statens Kunstakademi (Academia Nacional de Arte) mudou-se para o edifício. Então a academia era uma escola de ensino clássico, dominada por seus mestres. Ao contrário das academias ricas em tradição de Copenhague e Estocolmo, esta nunca antes tinha tido sede própria e apenas alugara espaços em vários prédios no centro de Oslo. A Academia Nacional de Arte esteve localizada em St. Olavs Gate por mais ou menos 30 anos, antes de fundir-se com cinco outras instituições focadas nas artes visuais que hoje compõem a Kunsthøgskolen i Oslo (KhiO, a Oslo Academia Nacional das Artes), localizada no bairro de Grünerløkka.

Em 1954, a Academia Nacional da Arte começou a comprar peças de arte feitas por seus alunos. Um júri integrado por mestres da escola dispunha de um orçamento especial para tal tarefa, e eles selecionaram os trabalhos que julgaram os melhores. As aquisições resultaram em uma coleção que chegou no máximo a 530 trabalhos: pinturas, gravuras e estudos em gesso de nus. A coleção foi transportada para St. Olavs Gate, armazenada e quase esquecida. Eventualmente foi deslocada para a KhiO, onde foi guardada em um porão.

Agora, em 2021, o governo norueguês planeja vender o imóvel da St. Olavs Gate 32 a quem pagar mais. Esta é apenas uma de outras vendas similares; o governo espera se livrar de tantas propriedades estatais quanto puder. Vários prédios nobres de Oslo já foram vendidos: a velha Biblioteca Pública Deichman, o prédio da companhia elétrica Oslo Lysverker, as antigas edificações da Biblioteca Pública da Noruega, e aquelas da antiga companhia de telefone e telégrafos Televerket. Espera-se que as edificações que abrigaram a Galeria Nacional, o Museu de Artes Decorativas e Design e também o Museu de Arte Contemporânea serão as próximas.

Coincidindo com a venda da St. Olavs Gate 32, os formandos da KhiO deste ano tiveram a oportunidade de realizar sua exposição de formatura no prédio. As obras tinham sido instaladas ao mesmo tempo em que possíveis compradores inspecionavam o edifício, e foi estranho observar os alunos de arte trabalhando nas mesmas salas em que os investidores milionários realizavam suas inspeções de campo.

Como parte da exposição de formatura, uma seleção de trabalhos da longa coleção de arte da academia também estava em exibição, isto é, todos os nus em gesso. Estes tinham sido recuperados do porão e transportados de volta à sua antiga morada. O texto a seguir relata uma conversa entre três das pessoas que iniciaram a transferência: Stacey de Voe é atualmente estudante da KhiO/Academia de Belas Artes; Ane Hjort Guttu é professora na KhiO e estudou na antiga Academia Nacional de Arte de 1996 a 1998, quando esta ainda era na St. Olavs Gate; Dag Erik Elgin foi professor de Guttu, mas também estudou na academia na década de 1980. A conversa portanto acontece entre os representantes de três gerações de artistas e estudantes acadêmicos, que discutem a coleção, a escola, o prédio e a cidade.



**Ane Hjort Guttu:** O que podemos aprender com estas figuras em gesso? Sabemos que elas foram o resultado do que presumivelmente eram tarefas obrigatórias de modelagem. Sabemos mais alguma coisa a seu respeito? O que elas podem nos dizer hoje? Elas teriam um aspecto político e, se afirmativo, no que ele consistiria?

**Dag Erik Elgin:** Creio que podemos começar dizendo que todos nós reagimos da mesma maneira quando nos deparamos com este enxame de figuras poeirentas e brancas; experimentamos um sentido imediato, de algo ambíguo, de comunhão com elas.

**Ane:** Elas eram como um grupo de fantasmas a quem ninguém dava bola.

**Dag Erik:** Estes são trabalhos realizados por indivíduos que estiveram todos juntos em uma sala, defronte ao mesmo modelo, e assim modelaram suas peças. Historicamente, esta atividade se relaciona a uma tradição acadêmica e a uma ideologia, mas nosso acesso a elas se refere principalmente à maneira pela qual estes trabalhos chegaram até nós hoje. E eles vieram até nós como um conjunto empoeirado, guardado, fora de circulação, como uma massa física e como materialidade. A falta de cuidado com elas ao longo de muitas décadas é um componente importante neste encontro. Elas são vivenciadas como esquecidas e irrelevantes. Não obstante, a sensação da presença humana é forte, como é o caso com esculturas originalmente modeladas em argila, pois vemos as impressões da mão que trabalhou o material.

Para mim, esta é uma história sobre mudanças de ideologia e sobre esquecimento – a impressão negativa da história da instituição. Temos aqui um encontro entre a grande e a pequena política; entre a ideologia e o individual, mediada através de uma coleção de obras em gesso indefinidamente guardadas, marcadas por uma indiferença coletiva e perda de memória. Aqui temos uma pergunta importante: por que é tão difícil cuidar destas obras de arte e estudos em uma academia de arte? Você tem alguma opinião sobre isso?

**Stacey de Voe:** Creio que não é uma questão de a guarda ser difícil; é só que ela está fora do chamado *quadro de responsabilidades*. Esse andaime invisível é essencialmente um pilar do trabalho administrativo, e, neste caso, remanescentes históricos ou traços são deixados para trás por *default*, além dos limites administrativos da instituição.

**Ane:** Eu concordo. Os currículos detalhados, que incluem um panorama dos cursos para cada programa de estudos, com metas de aprendizado, resultados e assim por diante (tudo isso é obrigatório agora na educação superior norueguesa) atrapalham a tomada de responsabilidade pelas coisas que não são estipuladas. Isso é também uma experiência pedagógica bem conhecida; no momento em que você escolhe exatamente o que os alunos devem aprender, e (como é normal nas escolas hoje) você os informa sobre o currículo a todo momento, eles têm a percepção de que não precisam aprender nada além do currículo. O mesmo é provavelmente

o caso com essa coleção na KhiO; não foi formulado em nenhum lugar que alguém deveria *cuidar da coleção*, então ninguém assumiu essa responsabilidade. Mas quando eu vi os engradados com a arte no porão da KhiO, também ficou muito claro que ela tinha sido colocada lá em 2010 quando a academia foi forçada a se mudar, e, desde então, nenhum de nós teve o tempo ou a energia para organizar as coisas, então elas foram esquecidas.

\*

Stacey: Eu realmente gosto da ideia que você trouxe, Dag Erik, sobre a história institucional ter uma impressão negativa. Como você (tão belamente) aludiu à tradição acadêmica do nu, eu não posso evitar pensar nos modelos mais do que nos escultores. Trata-se de uma tradição acadêmica, mas também colonial. Eu ouvi uma vez que a proveniência também é referida como história custodial, e isso me fez pensar nesta re-emergência dos nus em gesso como uma prática de zeladoria, ou, neste caso, uma faxina geral.

Ane: Como a poeira varrida dos cantos a ser descartada? Ou podemos vê-los como zumbis retornando para nos assombrar, ou, de outra forma, como nos acompanhando no velório da velha academia de arte. Quando você fala de modelos nus, Stacey, eu naturalmente tive a mesma reação; estas pessoas despidas devem ter ficado de pé por horas a fio para que os estudantes pudessem estudá-las. Mas, ao mesmo tempo, eu preciso vê-las de maneira mais complexa do que simplesmente

colocá-las abaixo na hierarquia como pessoas exploradas. Eu provavelmente pertencço à última geração que recebeu instrução em modelo vivo, majoritariamente na escola onde estudei antes de entrar na academia, mas nós desenhávamos modelos para o exame de admissão na Academia Nacional de Arte em Oslo em 1994. E eu vivenciei sentar-me na presença de um modelo nu, na minha frente, como uma liberação – o aspecto sexual de olhar para um corpo nu evaporou bem depressa e logo você estava apenas sentado na frente de um volume com torções, tensões, movimento e inércia. No seu melhor, havia intensa concentração, e isso não era inerentemente opressivo ou patriarcal. Os modelos mais velhos que tínhamos eram rigorosos; nos intervalos eles sempre vestiam um robe e caminhavam entre nós fazendo uma crítica de nossos desenhos. Eu também já fui modelo. Eu acho que eu gostava de ser capaz de estar nu de maneira ‘profissional’. Eventualmente se tornou muito natural.

Eu não pretendo desculpar as estruturas obviamente hierárquicas e sexistas estabelecidas ao redor dos modelos nus no passado. Mas, se vamos olhar estes modelos especificamente, eles trabalharam de 1954 em diante; então não eram necessariamente terrivelmente pobres, nem eram prostitutas. Em termos históricos, o status dos modelos mudou em paralelo à liberação sexual, e a modelo de Evard Munch, Birgit Presttøe, por exemplo, tinha orgulho de sua carreira como modelo de artista, vendo a si mesma como tendo contribuído de



maneira importante com o trabalho de Munch. Então eu hesito entre ver este exército de fantasmas como vítimas e como representantes respeitáveis de todos aqueles que, a qualquer tempo, tornaram a produção da arte possível.

Stacey: Acho que precisamos vê-las com dupla visão.

Ane: Nas surradas etiquetas grudadas nas figuras lemos os nomes do artista e também dos modelos; então eles devem ter tido alguma preocupação com quem era o modelo. Incidentalmente, eu achei uma citação de Prestøe sobre Munch: “Achei que ele era um deleite de olhar, bonito como um jovem Apolo, sábio como um Zeus envelhecido”. Eu gosto como a modelo, neste caso, sexualiza o artista.

Dag Erik: Sim, o olhar é invertido. A modelo que eu desenhei para o exame de admissão foi Hanna Brieschke, que também tinha sido modelo de Edvard Munch. Para perseguir a ideia de mudar a direção do olhar um pouco mais: talvez desenhar nus também desindividualize o potencial de alguns estudantes até certo ponto? Mas mesmo que todo mundo estivesse agrupado ao redor do modelo nu como uma tarefa, de qualquer modo era uma questão de identificar a suficiência de possíveis estudantes baseados nessa norma estabelecida. Temos critérios comuns para identificar os bons candidatos em 2021? Se sim, quais são eles?

Stacey: Não acho que haja uma resposta concreta mas mais uma esperança ou sonho em relação a uma reflexão. O denominador comum seria a

capacidade dos candidatos para a reflexão, expressada de várias maneiras, e isso é quando eu entendo a tradição dos modelos nus como um tanto ultrapassada. Uma sala com vinte estudantes, todos tentando capturar a mesma coisa, ainda que de pontos de vista distintos. Pode-se argumentar que há muito de contação de histórias envolvida na escultura; não obstante, a meta é, afinal, uma representação ou mimese da vida.

Ane: Sim, buscamos a capacidade para reflexão, uma certa maturidade indicativa de que o estudante sabe o que ela está a fazer. A coisa mais importante sobre o exame de admissão é assegurar que o que a candidata fala sobre o que ela faz corresponde àquilo que o comitê de admissão vê, e que há pensamento original e interessante que pode ser encontrado na obra. Mas não mais usamos a metodologia de pedir a todos a mesma tarefa de modo a apontar os melhores estudantes.

Eu vejo em minha imaginação esses velhos professores que compraram as figuras em gesso. Eles se postaram à frente destes trabalhos, e o primeiro pensamento que lhes vinha à cabeça foi: Estes são *bons*. O que queriam dizer era que elas eram boas num sentido puramente formal, mas que eram também expressivas e cheias de sentido de uma maneira ou de outra. Eu mesma penso que são inacreditavelmente sem sentido como objetos individuais. E, como uma massa, elas refletem para mim, principalmente, homogeneidade e um tipo de totalitarismo; a noção de que todo mundo na escola claramente concordava

com o que era importante fazer, e que tinha que ser feito de certa maneira particular. Aterrorizante. Eu acho que há mais espaço hoje para a diferença, mas é claro difícil julgar o presente.

Dag Erik: Sim, como no resto da sociedade, há mais espaço para a diferença hoje, também na educação de arte. Mas não há individualidade incondicional; está na maior parte ligada a um ideal sobre o individualismo. E o individualismo é algo diferente da individualidade. O exército de figuras em gesso silenciosas testemunha um legado

ideologicamente petrificado que data da Académie Royale de 1648. Através da história, temos visto várias iniciativas que desafiavam os regimes de controle da academia, por exemplo o pintor francês Gustave Courbet no século XIX ou os modelos pedagógicos coletivos da Black Mountain College de 1933 a 1957. Mas estas iniciativas frequentemente são limitadas em escopo, e elas essencialmente são mais temporárias e táticas do que de longo prazo e estratégicas.

Hoje, o financiamento da educação de arte é ideologicamente ligado





ao direcionar-se a metas e à demanda política de ver a arte como uma ocupação. Este pode ser o academicismo de nossa era.

**Ane:** Sim, e é interessante observar como o controle foi encenado de maneiras diferentes através da história. Quando a arte era mais livre, no sentido de ser mais guiada pelo estudante individual, a metodologia correspondente parece ter sido mais estreita e mais controlada. Mas, quando a pedagogia era mais livre, o estado entra e tenta controlar. Parece que o nível de controle é constante.

**Dag Erik,** faz tempo que você tem se interessado pela proveniência, isto é, pela história da arte desde sua origem até os dias de hoje. Isso inclui cada lugar em que a arte esteve e o cuidado que recebeu ao longo do caminho. Parece que este seu interesse tem a ver com todos os tipos de arte, desde as pinturas mundialmente famosas até os desconhecidos trabalhos estudantis. O

que há na proveniência que você acha tão interessante?

**Dag Erik:** Tem a ver com um interesse na memória pessoal e coletiva e em como o sentido é desenvolvido e formado materialmente. A maneira pela qual nós lidamos com material físico é significativo, não importando se isso concerne a objetos do dia a dia, a propriedade ou a arte – como nós concretamente nos apossamos dela e como o sentido pode mudar como consequência de nosso toque. A proveniência levanta questões que se abrem em vários campos, por exemplo no direito, na política, na economia, na ética e na pós-produção. Vivenciamos, por exemplo, que o sentido de edifícios, objetos ou obras de arte muda quando os direitos de propriedade mudam. E também a ausência de interesse, quando algo é esquecido ou armazenado – isso também representa a produção de sentido pelo emissor (no sentido de que há tanto remetentes quanto destinatários de sentido).

**Ane:** A falta de interesse nesses trabalhos em gesso é prática, pedagógica e política: o estudo de modelos nus foi abandonado, como Stacey aponta. Era visto como arte colonial e irrelevante ao ensino de artistas contemporâneos. Então, para você, a falta de interesse nesses trabalhos é tão interessante quanto qualquer interesse possível que tenham recebido?

**Dag Erik:** A falta de interesse não significa que algo tenha sido apagado. Uma coleção negligenciada de figuras em gesso é um sintoma de um

fenômeno mais amplo; por exemplo, o fato histórico de que nunca houve um edifício que pudesse acomodá-las. Na Noruega, a presença pedagógico-institucional da arte nunca levou à construção de um edifício monumental como vemos em outros países europeus. E isso pode é claro parecer que resulta em liberdade – que a educação da arte não se manifestou como academia *real* de arte, mas ao contrário como uma academia *nacional* de arte, através da iniciativa do artista Christian Krohg. Aliás, o parlamento aprovou isso pelo voto, mas por estreitíssima margem. Mas, antes de tudo, trata-se de um sinal de irrelevância, que reflete o fato de a arte nunca ter deitado raízes em uma instituição política aqui na Noruega. Também nos faltam arquivos extensivos como tais; o mais próximo de um arquivo a que chegamos é provavelmente esta coleção?

**Stacey:** Sim, e isso eu vejo no próprio edifício, St. Olavs Gate, um grande projeto arquivístico. O edifício respira, e até hoje tem uma energia oculta e armazenada em todas as notas feitas a canetão, toda a estranha arte de banheiro, os afrescos aleatórios e traços de sacanagem.

**Ane:** Se vamos falar um pouco sobre esta exposição em St. Olavs Gate, então acho que há vários aspectos nela que são interessantes. Primeiro, a exposição de formatura pode ser usada como um instrumento político. Eu acho em geral que a exposição de formatura como formato é pouco interessante – tem algo de petrificado no fato de todos terem que apresentar seus próprios trabalhos

na mesma sala; isso quebra os princípios segundo os quais nós ensinamos, que enfatizam processo, contexto, colaboração, novas formas de apresentação etc. Mas, nesse caso particular, parece importante que os alunos ocupem este edifício e o usem, e que assim eles simultaneamente entrem em uma arena de batalha.

Ademais, pelo menos para mim, isso abriu uma oportunidade de haver um espaço livre na Oslo central. Uma área decaída, descontrolada e desregulada bem no coração da cidade. Isso me faz entender que eu na real estou de luto por Oslo tal como ela se apresenta hoje, como uma cidade em que as pessoas não têm recursos para morar nela, onde todos os edifícios e funções se destacam como retóricas; do calçamento de pedra realizado em Karl Johans Gate em 2004, que tinha a intenção de mobilizar uma forma de romantismo do século XIX, até as docas de Tjuvholmen, com guardas para impedir que as pessoas usem o local para nadar. Eu quero uma cidade onde estudantes, pobres, famílias, pessoas comuns, possam se sentir em casa.

**Stacey:** Sim, e eu acho que nós devemos prestar mais atenção à terra que cerca 32 St. Olavs Gate, pois ela se agrega ao caráter público da área. De fato, ela tem uma história mais aberta e contestada apesar de sua aparência monumental. Outro dia eu participei de uma reunião com o artista Lars Sandås, que me falou sobre a área do Slottsparken, na direção do Karl Johans Gate e de Storting anteriormente conhecido

como o “caminho da vergonha”. Por muitas décadas, era ocupada principalmente por uma cena aberta de drogas. A palavra *vergonha* não se referia ao vício das pessoas; mas ao contrário foi projetada sobre a polícia, já que eles, como agentes da lei, eram vistos perseguindo os usuários para cima e para baixo da Karl Johans Gate. Isso aconteceu entre as décadas de 1960 e 1990, um período que também cobre parte do período em que a academia de arte era localizada na St. Olavs Gate. Sandås propôs erguer um memorial em Slottsparken comemorando a primeira cena aberta de drogas na cidade, mas a proposta foi declinada pelo Palácio Real.

\*

Ane: Acerca da venda da propriedade St. Olavs Gate; eu olhei os edifícios públicos que o governo vendeu em anos recentes, e, em todos os casos, o novo proprietário enfatizava que o uso do prédio agora mudaria, abrigaria atividades ‘orientadas ao público’ e que iria tornar-se uma ‘grande sala de estar’ para os habitantes da cidade. Eu sinto quase enjoo com todas essas salas de estar que teremos à nossa volta. Ao mesmo tempo, a antiga Academia Nacional de Arte não era vivenciada como acessível ‘ao público’, com a exceção do Café. Então, como é possível defender o ponto de vista onde precisamente esta propriedade privilegiada deva também ser usada para ensinar um número limitado de jovens de classe média mais do que, por exemplo, transformar tudo em um parque gigante com cafés e restaurantes.

Stacey: Exatamente. Esse paradoxo me fez ficar olhando o teto até as três da manhã desde que eu ocupei o edifício. O argumento de tornar o prédio um espaço público inevitavelmente fez faiscar algumas contradições. Eu me recordo de sentir coisa semelhante quando se abriu a nova Biblioteca Pública Deichman em Bjørvika; um bairro já completamente gentrificado. Apesar de atrasos na construção, o prédio e sua abertura para o bairro pareciam algo excessivos, como se Deichman tivesse estado ocupado demais em se maquiar sem perceber que a festa em Bjørvika já tinha estado em andamento por muitos anos. O que de fato foi inaugurado não foi uma biblioteca, mas sim um centro de atividades. Brillhante e transparente, eu caminhei por ele no final de semana de abertura de cara fechada enquanto as crianças corriam pelo espaço, extasiadas com os novos equipamentos que o espaço tinha a oferecer. Algumas visitas depois, e após conversar com muitos funcionários, eu percebi que o novo espaço era mais aberto, mais acessível e, mais importante, mais desejável do que tinha sido em sua locação anterior.

Ane: Eu entendo o que você quer dizer, e eu acho suas observações sobre a Biblioteca Pública Deichman interessantes. Porém, há uma importante diferença entre uma biblioteca pública e estas ‘grandes salas de estar’, ou Expresso House, aliás: que uma biblioteca ainda seja livre para ser usada e seja acessível a todos. Isso, na minha opinião, dá às bibliotecas um status ou



posição especial, e faz com que seja mais fácil se reconciliar com o novo edifício Deichman.

Stacey: Ane, eu sei que você trabalhou especificamente com estas demandas, mas você já pensou sobre o efeito que a arquitetura das diferentes academias de arte tiveram sobre a esfera pública? A noção de audiência tem conotações estranhas no contexto da escola de arte, já que muitas vezes essa instituição é vista apenas como uma versão estendida do corpo discente. E a atividade da escola normalmente busca alcançar um segmento mais amplo da população da cidade, mas fracassa no seu intento. Tendo agora passado um tempo significativo em St. Olavs

Gate, eu imagino que tenha parecido tão fechada quanto a velha fábrica que agora habitamos.

Ane: Era realmente mais fechada do que eu vivencio na KhiO hoje. Mas isso porque também os estudantes não eram encorajados a expor suas obras em galerias e outros lugares, ou a participar da cena da arte pública. Ao mesmo tempo, a ideia reinante era de que não era bom para nós sermos expostos cedo demais ao campo. Então entrávamos e saíamos daqui sem que nossa atividade tivesse qualquer consequência visível sobre o ambiente maior – com a exceção do café, isto é, do Café Nordraak, que foi muito popular por uma década. A elite cultural sentava-se e bebia aqui

toda sexta-feira e todo sábado ao mesmo tempo em que os *junkies* ficavam no Slottsparken.

Sobre a questão de prédios escolares no centro da cidade: primeiro, temos que trabalhar para fazer a arte-educação acessível a mais pessoas, ou, pelo menos, fazer com que seja mais acessível às pessoas que representam um segmento mais amplo da sociedade. Segundo, o centro da cidade deve apresentar uma diversidade de áreas a serem utilizadas para diferentes atividades. Pode-se afirmar muitas coisas sobre os estudantes, mas eles normalmente são atores que se envolvem socialmente; eles criam e usam a cidade de maneiras diferentes e mais ativas do que, por exemplo, funcionários dos setores público e privado. É importante que estudantes estejam nas partes centrais da cidade, mesmo se a escola ela mesma não seja vivenciada como área pública. Mas, ademais, é nossa responsabilidade que a escola se faça visível à sociedade como um todo. Estudantes e professores na academia infelizmente sempre cultivaram uma autoimagem que sugere exclusividade, a de ser ‘escolhido’. É hora de superarmos isso.

\*

Stacey: É como se este texto fosse um preâmbulo, uma especulação sobre algo que está prestes a se desenrolar. Eu gostaria de ser um pouco mais imaginativo em nosso pensamento acerca das figuras em gesso: poderão elas falar umas com as outras? Se sim, então o que falam?

Dag Erik: Quando eu as olho a

partir de um ponto de vista exterior, eu sinto que elas estão pedindo algo que poderia ser chamado de ‘empatia histórica’, e que esse tipo de empatia é difícil, se não impossível, dar. Ao ponto de que se pode fazer o material falar, eu acho que precisa acontecer através de um tipo de ativação que a transferência física envolve. Quando você toma um objeto e o embala no plástico-bolha, coloca-o cuidadosamente em um veículo e o conduz pelas ruas, isso torna-se em vários aspectos uma nova produção; o próprio movimento e manuseio corresponde à criação do objeto, que a seu tempo também foi uma questão de fisicamente manusear o material. Obviamente, a maneira como manuseamos o material hoje é diferente do tempo em que os objetos foram feitos, mas eu também não acho que o acesso àquilo a que chamamos de memória coletiva concerne a reestabelecimento de algo do passado. Mas, ao permitir que um material histórico passe por nossas mãos e nosso pensamento, pode se tornar acessível; podemos fazê-lo falar através de nossa experiência aqui e agora.

Ane: O ato de carregar figuras em gesso para dentro do prédio da escola foi uma experiência muito pessoal para mim, já que eu frequentei a academia quando era aqui em St. Olavs Gate, e eu associava o prédio com as pessoas que caminhavam pelos salões, com as atividades que aconteciam nas salas, com um tipo de vida que desapareceu. Para um artista, o espaço em que a arte vem a ser, o estúdio ou a oficina, é tão importante quanto olhar. E, quando nós

desembalamos as figuras e as posicionamos no salão hoje, eu percebi que eu já tinha começado a gostar delas um pouco; muitas delas tinham nome, e mesmo aquela que detestei intensamente da primeira vez em que a vi (uma cabeça barbada, fascista), tinha certo apelo. Essas cabeças são ótimas para fazer *cafuné*.

Stacey: Independentemente da tradição, eu acho que a hora delas é agora. Elas têm algo a dizer, e devemos ter tempo de escutar e ver o que podemos aprender a partir destas dobras e rebarbas esculpidas em sua carne. Ao nos posicionarmos lado a lado, espero que seus resíduos nos acompanhem em direção a esse futuro de incerteza.



He had a camera and took a picture of us.



Here's the picture he took.





O filme *Frihet forutsetter at noen er fri* (*A liberdade demanda gente livre*, 2011), de Ane Hort Guttu, acompanha Jens, um menino, enquanto ele negocia um espaço para si na escola, entre seus professores e colegas, acompanhado por Ane, cuja câmera nos permite testemunhar situações geralmente inacessíveis àqueles de nós que não são professores ou alunos. O filme começa com Jens pegando uma câmera para tirar uma foto quando ele deveria ser o fotografado – um gesto que inverte as relações que nós, como espectadores, que Ane, como mãe, e que os professores e seus colegas esperam daquela situação. Com surpresa, mas também com empatia, Ane apresenta o ato de Jens como um gesto que funciona como um precedente: nos dias e semanas que virão, a resposta do menino a qualquer situação dentro da escola envolverá uma tentativa semelhante de questionar protocolos, autoridades e ordenamentos, bem como qualquer suposição ou objetivo subjacente. Ele tem o desejo, o hábito, ou ambos, de interrogar qualquer dinâmica coletiva de aprendizagem e compartilhamento, como se toda situação ou processo exigissem uma real negociação das crianças com os professores antes que elas resolvessem se comprometer. Como se Jens estivesse postulando, a partir de uma postura inconscientemente kantiana, dada a sua tenra idade, que o processo de educação deve ser sempre um processo de autoemancipação, de deixar para trás uma minoria pela qual se é, em última instância, responsável.

Processos de educação são sempre processos de mudança, individual e coletiva. A forma como essa mudança ocorre depende dos valores, métodos e visões a partir e através dos quais o processo de educação opera, mas a continuidade e a construção podem ser tão comuns quanto atos de questionamento e reconfiguração. Talvez sejam essas duas abordagens, e também duas tradições, que fazem parte de todo processo de mudança; ou talvez essa afirmação seja resultado de uma insistência em uma compreensão dialética de como o mundo, ou algumas coisas nele, funcionam.

Como se fosse uma fábula, ou uma narrativa de origens, essas duas formas de se relacionar com o confronto, bem como os seus respectivos comportamentos, podem ser exemplificadas por duas criaturas, ambas extremamente importantes para as populações originárias das Américas: a cobra e o gambá.

A *cobra-canoa* é, para os Desana, Tukano, Baniwa e outros povos do Rio Negro, responsável pela origem da humanidade. Em sua jornada da Baía de Guanabara, onde hoje fica a cidade do Rio de

Janeiro, pelo litoral Nordeste do Brasil e depois pelos rios Amazonas e Negro, aqueles que a canoa carregava desembarcaram, viraram gente e fundaram cidades e vilas que ainda povoam esses bancos e margens. Essa história do começo se repete consistentemente nos relatos dos pajés e dos anciões, e só recentemente ganhou forma escrita. A continuidade da existência desses povos se fia na repetição de uma narrativa frequentemente recontada, compartilhada por aqueles que fazem parte da comunidade e vivem no mesmo território – um território que, mais do que um lugar, é uma relação, uma maneira de viver. Para manter esse modo de vida, a cobra-canoa deve retornar nas vozes daqueles que lideram a comunidade, de forma que outros possam aprendê-la e, eventualmente, compartilhá-la. A persistência da comunidade depende da reencenação, da repetição da fala e da escuta, da manutenção das ferramentas ancestrais que nos ajudam a habitar um mundo em contínua mudança.

O gambá, com seus muitos nomes (*zarigüyea, mucura, sarigué, saruê, timbus, cassaco, micurê, zorro, tlacuache, raposa, huanchaca, comadreja, rabipelado, churro* ou *canchaluco*) está presente em quase todos os biomas das Américas, mas é nas regiões mesoamericanas e andinas em que ele aparece em narrativas cosmológicas. Um fóssil vivo, com uma estrutura anatômica inalterada há mais de 65 milhões de anos, o gambá é uma criatura da noite e também um marsupial – e, portanto, assim como a cobra-canoa, seu corpo funciona como um recipiente, uma embarcação. Mas o seu caráter excepcional reside em outro lugar, na maneira como ele reage ao perigo. Quando a vida do gambá está em risco, seus sinais vitais imediatamente diminuem, seus músculos se paralisam, seus lábios se retraem e seu corpo libera um cheiro de decomposição, o que muitas vezes lhe permite escapar da condição de presa. Para evitar a morte, ele finge, por reflexo, estar morto. E quando ele desperta, depois de alguns minutos ou algumas horas, continua fazendo parte do mundo dos vivos, tendo tido uma experiência dos mortos e do mundo deles a que (ainda) não tem direito. A estratégia de defesa do gambá, a sua forma de evitar o fim do que ele é, o leva para um mundo que não é para ele, apenas para depois retornar, perturbando as separações ditadas pela ordem cosmológica. E ele não volta de mãos abanando. Ele volta com os saberes e experiências que teve a oportunidade de acessar: nas narrativas mesoamericanas, como um Prometeu, ele traz fogo aos humanos; no Equador contemporâneo, é considerado uma criatura da fofoca, que nem precisa abrir a boca para ativar o seu potencial

de desestabilização. A mera possibilidade de o gambá falar, a sua própria presença, a sua existência, são inerentemente perturbadoras.

Enquanto a cobra constrói comunidade por meio da repetição daquilo que é ancestral, o gambá perturba a ordem por meio do seu desrespeito por estruturas e legitimidades. Ambas as suas presenças são simbólicas, e seus impulsos estão para além do divergente; dependendo da forma como são promovidos, podem ser contraditórios. Talvez porque o gambá seja ofiófago: ele é imune ao veneno da cobra e pode, ao fim e ao cabo, deleitar-se devorando-a.

Como formas de compreender o processo educativo, é tentador adotar o gambá como o mediador cultural que, operando dentro da instituição de arte e educação, reconfigura espaços, acessos, saberes e possibilidades. Uma figura estrangeira, ou pelo menos subalterna, cujo próprio corpo, função e comportamento implicam a possibilidade de uma reconfiguração que, em última análise, poderia desfazer a instituição desde o seu núcleo. Ao redesenhar linhas de autoridade e legitimidade, o gambá relativiza a importância do espaço institucional que ocupa e expõe a sua condição privilegiada; ele provoca fragilidade, em vez de consolidação. E, como um come-cobras, as suas ações enfraquecem processos comunitários. Da mesma forma que as ações de Jens na escola, ao transgredir o processo pedagógico compartilhado que interpelam, a mediação cultural entendida como processo de reconfiguração age contra a manutenção da tradição que é fundamental para a persistência dos povos indígenas e de suas culturas, entre outras comunidades. A narração recorrente da história da cobra-canoa não amplia o capital cultural da comunidade; ela lhe proporciona fundamentos. O gambá cava buracos embaixo deles.

O impulso do gambá em se fingir de morto, estratégica mas involuntariamente, lembra a aparente necessidade de Jens de questionar todas as situações em que se encontra preso. É como se ele fosse forçado a fazê-lo para garantir a sobrevivência de seu próprio eu. A certa altura do filme, Ane pergunta a Jens se ele se sente livre quando foge para uma floresta ali perto durante o horário escolar. Ele responde que, quando escapa, sente apenas que está escapando. Em outra conversa, mais tarde, ele parece responder a essa mesma pergunta identificando um momento de liberdade, quando ele pode realmente ser “ele mesmo”: na volta para casa, depois da escola, sozinho, no escuro. Não é o local, então, que define o estado de liberdade, mas o movimento: o momento de emancipação, de autodeterminação, é suscitado pelo processo de se afastar da escola rumo a um outro

reino, liberto da dinâmica escolar e das suas demandas, indo em direção aos outros; carregando essa dinâmica consigo, como algo que foi aprendido ainda que justamente para ser desaprendido.

O momento “depois”, não necessariamente “como consequência de” ou “apesar de”. À noite, quando não há mais luz do sol, fora do foco, do olhar da câmera e do nosso. Aqui pode residir uma possível estratégia para evitar o confronto direto entre a cobra e o gambá e, portanto, evitar o risco de um ser aniquilado pelo outro. Tanto a cobra como o gambá são criaturas furtivas, visíveis apenas quando se fazem ver; e ser visto pode significar colocar-se em risco. Assim como esses animais, os processos educativos também podem acontecer em outros lugares, fora da instituição; fluxos e processos, relacionados ou não àqueles que ocorrem dentro dela, acontecem fora da visibilidade concedida pela plataforma institucional, e esses momentos não precisam ser incorporados de volta a ela. Na sua discricção, a cobra e o gambá nos mostram que qualquer conflito ou contradição entre eles não precisa ser resolvido dentro do espaço da visibilidade, e que a busca por síntese e resolução é uma distração. Que a defesa de comportamentos intransigentes, de ações que não visam a um resultado ou respondem a uma função específica, são fundamentais. E assim a cobra e o gambá podem coabitar, não necessariamente confrontando um ao outro, mas olhando em múltiplas direções, para dentro e para fora.

\*

Este breve texto condensa uma série de experiências que tive nos últimos anos em instituições dedicadas à educação, bem como em instituições que reivindicam a educação como essencial à sua identidade e prática. Espécies de continuidade por meio da diferença: ensinar artistas e curadores em uma universidade urbana na Europa Ocidental, e ensinar arte para não artistas em uma universidade rural na costa do Nordeste do Brasil; conceber como curador uma bienal de grande porte em São Paulo que seria mediada por uma equipe educativa de cerca de 300 pessoas, e coordenar 28 educadores em um centro cultural do Rio de Janeiro com a tarefa de mediar exposições com curadoria de terceiros; criar um programa artístico para um museu de arte moderna numa tentativa de desfazer a centralidade da “arte”, enquanto conformava culturas indígenas em uma exposição a ser apresentada em outro museu de arte. Em todos esses casos, lidando com as combinações de formalidade e informalidade que frequentemente caracterizam os contextos relacionados à arte,

em parte como herança do processo de abandono dos saberes técnicos que tomou conta das práticas artísticas e, posteriormente, curatoriais, a partir dos anos 1960. Um abandono dos saberes técnicos que, como as perguntas de Jens, foi alimentado por um espírito emancipatório muitas vezes imaginado através das lentes de posições exclusivamente individuais, às quais acabou servindo.

Mas o específico é fundamental quando se trata de educação. Técnicas, metodologias e saberes nascidos em contextos educativos, e em diálogo com práticas e teorias da educação, muito além do “artístico” ou do “curatorial”. As instituições que trabalham com educação precisam de pessoas que atuem como professores, educadores e mediadores; pessoas que fazem coisas que artistas, curadores e gestores, por razões de profissão, foco e interesse, não estão aptos a fazer. Esses professores e educadores também podem trabalhar com continuidade e construção; ou com crítica e reconfiguração. Ou melhor, com tudo isso, em tempos e espaços diferentes, numa tentativa de construir uma “cultura comum” por meio do engajamento de posições conflituosas, às vezes até incompatíveis.

# Exercícios de desaprender: você teve um dia produtivo?



# Binna Choi e Annette Krauss

Em vez de fazer arte, história da arte, crítica de arte e curadoria como normalmente entendemos e praticamos essas atividades, o *Site for Unlearning Art (Art Organization)* [Local para desaprender arte (Organização de arte)], a equipe do Casco e a artista Annette Krauss vêm se “ocupando” das diferentes estruturas do Casco e como elas funcionam dia após dia. Essas estruturas organizacionais muitas vezes invisíveis e não questionadas se tornaram tema de nosso foco coletivo, ao passo que também experimentamos diferentes maneiras de trabalhar junto. Durante esse tempo, o Casco continuou a organizar exposições e eventos públicos discursivos e performativos, além de apoiar artistas na produção de novos trabalhos, enquanto Annette deu continuidade à sua prática artística. Num determinado momento, essa aparente “via dupla” acabou por se encontrar, e como resultado disso o Casco se reformulou como “*Casco Art Institute: Working for the Commons*” [Casco Instituto de Arte: Trabalhando pelos Comuns], adotando a lógica dos comuns não só como objeto de estudo, mas também incorporando-a em seu trabalho enquanto instituição de arte. As palavras a seguir são uma reflexão sobre esse caminho. Antes de começar, gostaríamos de informar aos leitores que “nós”, Binna Choi e Annette Krauss, reformularemos a rede de nosso pronome plural para incluir a equipe cambiante do Casco que co-constituiu esse processo de “desaprender” hábitos institucionais. Esperamos que, ao fazer isso, possamos fazer justiça ao coletivo.

Focando nas práticas organizacionais e invisíveis do Casco, alguns céticos consideravam a prática de desaprender uma forma de hiper-reflexividade ou de olhar para o próprio umbigo, e dúvidas foram levantadas constantemente com o intuito de questionar se esses objetivos podiam, de fato, ser atingidos. Outros alegavam que os riscos de falha, que podiam influenciar o financiamento público recebido pelo Casco, eram elevados demais, e que seria melhor deixar as coisas como estavam. A questão mais ampla e duradoura foi esta: não seria melhor apenas concentrar-se na arte como a conhecemos? O movimento #MeToo, atual e em expansão, e aquelas instituições decolonizadoras responderiam a essa pergunta com um retumbante “não”. A começar pelos campos da arte e da cultura em todo o mundo: artistas, produtoras, pesquisadoras e administradoras mulheres, geralmente negras e de cor, vêm se manifestando igualmente acerca das condições sexistas, racistas, patriarcais, capitalistas e colonialistas em

seus trabalhos. Essas condições idênticas vêm sendo tema de trabalhos de arte críticos, mas que raramente “traem” a contradição entre o que eles (re)presentam e a realidade de (re)produzir tais trabalhos representativos. Será isso o que chamamos de sistêmico? **Enquanto produtoras artísticas e culturais, nos perguntamos: se produções culturais e artísticas expressam um desejo de mudança social, então aquilo que mostramos não precisa ser reconectado com as condições que tornam possíveis nossos trabalhos e exposições de arte, para que esse próprio processo possa se tornar uma alavanca rumo à mudança?** Acreditamos que embarcar nesse processo é exatamente como a crítica institucional, enquanto gênero artístico, e o resultante novo institucionalismo, como discurso artístico essencial das últimas décadas, poderiam avançar, especificamente para ativar a frente e o verso de uma instituição, o visível e o invisível — enfim, para operar em conjunto. Instituir à medida que você (re)presenta e até mesmo confunde essas divisões!

#### CRÍTICA INSTITUCIONAL-REVISITADA

Enquanto gênero artístico, a crítica **institucional** compreende investigações artísticas dentro da e em resposta tanto à instituição de arte, quanto à própria instituição da arte ao expor o dispositivo institucional da qual a categoria de arte depende. A crítica acontece por meio de investigações do mercado de arte, de galerias, de colecionadores, de patrocinadores, de museus públicos locais e nacionais, de espaços de arte, de grupos autônomos e de práticas artísticas, entre outros. Um fio condutor cruza esse entendimento duplo da instituição, seja ela uma instituição de arte ou uma instituição da arte, o que implica que **a instituição está, na verdade, dentro de nós e molda nossas formas, incorporadas e habituais, de trabalhar e de nos relacionar uns com os outros.** A artista Andrea Fraser, influente protagonista da crítica institucional, descreveu a dinâmica nos seguintes termos: “Então, se não tem um lado de fora para nós, não é porque a instituição é perfeitamente fechada ou porque ela existe como um dispositivo em uma ‘sociedade totalmente administrada’, ou porque cresceu a ponto de tudo abarcar em tamanho e escopo. É porque a instituição está dentro de nós, e nós não conseguimos sair de nós mesmos”<sup>1</sup>.

1 FRASER, Andrea. “An Artist’s Statement (1992)”. In: ALBERRO, Alexander (ed.). *Museum Highlights: The Writings of Andrea Fraser*. Cambridge: MIT Press, 2005, p.104.

Tendo em mente essa noção imanente de instituição, nossa abordagem no *Site for Unlearning (Art Organization)* foi a de estudar e intervir, caso necessário, na organização de arte Casco enquanto “corpo” exemplar. Essa abordagem assume uma medida tangencial ou crítica ao suposto novo institucionalismo, a própria posição da instituição de arte acerca da crítica institucional. A prática do novo institucionalismo deu continuidade ao legado da crítica institucional de formas autorreflexivas, ainda que apenas discursivas<sup>2</sup>, fazendo da discursividade o meio de apresentação. Em vez disso, o *Site for Unlearning (Art Organization)* assumiu uma forma performativa — como uma forma expandida de performance — ao olhar a instituição e trabalhar com a equipe como um local de coordenação em grupo (incluindo atores humanos e não humanos) em diferentes espaços (inclusive globalmente) e ao longo de diferentes tempos, incluindo hábitos e rotinas de trabalho voltados para a materialização da instituição. Consequentemente, a prática de “crítica institucional” estabelecida pelo *Site for Unlearning (Art Organization)* foi negociada, em primeira instância, entre as pessoas que trabalham no Casco e personificam a instituição na interação com sua comunidade mais ampla, ao passo que também foi compartilhada com um vasto público. Nós, toda a equipe do Casco, incluindo um ou dois estagiários e Annette Krauss, construímos esse local para o “desaprendizado”, dentro das nossas horas de trabalho, na forma de reuniões coletivas quinzenais. Nesses momentos, nós avaliamos colaborativamente as relações espaço-temporais, materiais e incorporadas que são inerentes à instituição do Casco.

#### A INSTITUIÇÃO DOS COMUNS

No plano de fundo dessa prática performativa coletiva, está o programa de 2013 a 2016 do Casco, “*Composing the Commons*”

2

Como uma série de práticas curatoriais, arte-educativas e administrativas de meados dos anos 1990 ao início dos 2000, o “novo institucionalismo” consistia em tentativas de estabelecer formas alternativas de atividade em instituições de arte contemporânea (em sua maioria, de médio porte e sustentadas por fundos públicos). Isso resultou principalmente numa mudança de nível discursivo, “longe do enquadramento institucional de um objeto de arte como se praticava desde a década de 1920, com elementos como o cubo branco, organização de cima para baixo e público endogâmico”, o que ao mesmo tempo abriu as instituições para novas formas de gerencialismo e corporatização. Ver Lucie Kolb e Gabriel Flückiger, “New Institutionalism Revisited”: <<https://www.on-curating.org/issue-21-reader/new-institutionalism-revisited.html>>.

[Compondo os comuns], que foi assim nomeado para refletir e dar continuidade à diretriz do programa anterior, que envolvia formas participativas e coletivas de produção artística em conjunto com um movimento social mais amplo<sup>3</sup>. A necessidade de refletir sobre a coletividade em todos os níveis, incluindo aqueles de caráter político, econômico e psicológico, foi percebida e imbuída de uma urgência de resistir à progressiva privatização e financeirização do espaço, do tempo e das subjetividades emaranhadas às condições de colonialidade atuais e contínuas; sem esquecer das crescentes formas de precarização e competição que estão por trás de todas as nossas relações. O termo “comuns” parece permitir essa multiplicidade de preocupações. Em termos mais simples, os comuns são estabelecidos através de uma gestão coletiva de recursos em comum que podem ser encontrados em diferentes contextos históricos e culturais. Traduzir seu significado e suas operações para um entendimento e uma prática viáveis nos dias de hoje significa complicá-lo. Por exemplo, uma das abordagens centrais do Casco em relação aos comuns é uma perspectiva feminista que, segundo Silvia Federici, busca coletivizar o trabalho doméstico e reprodutivo que vem sendo invisibilizado e desvalorizado, refletindo sobre a sua manifestação segundo formas genderizadas e racializadas de remuneração baixa ou inexistente. A pesquisa de Federici acerca dos legados das mulheres no que diz respeito aos comuns para além da Europa e da ideia ocidental de cercamento da terra é parte crucial da nossa “complicação” dos comuns.<sup>4</sup> O conceito de “subcomuns”, conforme elaborado por Fred Moten e Stefano Harney, está na base da poética e da agência de resistência e luta coletiva que ocorre *abaixo e dentro* do sistema existente, apontando para lutas antiescravagistas e, logo, diferenciando-se dos comuns institucionalizados com potencial de ser capturado por uma lógica de gestão e controle. Em vez disso, como forma de luta coletiva e aprendizado mútuo, o “estudo” é uma maneira de fazer-se comum “sob o radar institucional existente”, o que ressoa fortemente com um desejo coletivo sentido dentro da equipe do Casco e em suas redes mais amplas, notadamente no Arts Collaboratory, em nome de um “desejo por um entendimento profundo”.

Essa abordagem dos comuns foi acompanhada por uma

3 O primeiro projeto de longo prazo do Casco, “The Grand Domestic Revolution” [A grande revolução doméstica] (2010-2012), foi um trabalho central nessa direção.

4 FEDERICI, Silvia. “Feminism and the Politics of the Commons”, *The commoner*, 2012. Disponível em: <<https://thecommoner.org/wp-content/uploads/2020/06/federici-feminism-and-the-politics-of-commons.pdf>>.

série de investigações artísticas e outras, de caráter experimental, ao longo de vários anos, e envolveu a questão de como o Casco, enquanto instituição de arte, se relaciona com os comuns. Alguns pontos de referência tramam a resposta para tal questão. Um deles é a nossa exposição *New Habits* [Novos hábitos] (2014), que foi especial por inaugurar a nova localização e o novo prédio do Casco. Fazendo alusão ao novo “corpo” do Casco, a exposição pegou a deixa da pesquisa recente de Giorgio Agamben sobre comunidades franciscanas<sup>5</sup>, ao passo que respondia também aos artistas com quem estávamos trabalhando na época.<sup>6</sup> A tese principal de Agamben descreve como os franciscanos escaparam de instituições autoritárias, como a igreja, concentrando-se em regras e numa ética comum de “uso” em contraposição à de “propriedade”, e, ainda, na ideia de “pobreza” em oposição à “riqueza”. Essas regras são frouxas se comparadas às leis e envolvem “formas” que incluem o que vestir, por meio das quais os “hábitos” são nomeados em duplos sentidos. Ao mesmo tempo, artistas como Aimee Zito Lema, Christian Nyampeta, Ayreen Anastasa, Rene Gabri e Sung Hwan Kim levantaram certas demandas dentro da equipe e das comunidades dos arredores do Casco para exercitar suas práticas diárias, indo desde o que e como comer, até como lidar com ritmos diários como parte de seus projetos artísticos. É também no contexto do trato dos “hábitos” que Annette Krauss, artista colaboradora do Casco de longa data, e toda a equipe da instituição concordaram em começar a empreitada do *Site for Unlearning*. Essa jornada prosseguiu de maneira bastante entrelaçada com o processo coletivo de trabalho mais amplo da rede Arts Collaboratory, da qual o Casco faz parte. Para a maioria de seus integrantes — compostos por vinte e três organizações de arte baseadas no chamado “sul global” —, e para a única e principal financiadora holandesa, a Stichting DOEN, não demorou muito para ser constatado que, a menos que a estrutura subjacente e invisível do programa deles fosse mudada, eles não poderiam continuar promovendo seu engajamento artístico e social, bem como suas colaborações translocais. Com o termo “estrutura”, queremos dizer aquelas relações hierárquicas financeiras e laborais da era colonial que a maioria das organizações integrantes acabou herdando. Precisamos “fazer o comum” em nossas instituições. Para

5 AGAMBEN, Giorgio. *The Highest Poverty: Monastic Rules and Form-of-Life*. Stanford: Stanford University Press, 2013.

6 Acabamos por descobrir que as novas instalações do Casco costumavam ser um convento que seguia a Terceira Ordem de São Francisco, uma história que nos conectou de maneira ainda mais próxima à nossa pesquisa.

tanto, também precisamos desaprender nossos velhos hábitos. Esses conceitos gêmeos ecoam por todos os lados, repetidamente.

#### DESAPRENDENDO A INSTITUIÇÃO

O que queremos dizer com desaprender? É um hábito nosso atribuir valor positivo às instituições de arte e de aprendizado em geral que vêm se ocupando de posicionar-se como um local para aprender. Então, por que desaprender? Abordar tais questões exige que olhemos através do relacionamento entre aprender e desaprender para explorar o tecido conector entre desaprendizado, aprendizado, aprendizado perpétuo e instituição. Aqui, o aprendizado perpétuo — no sentido mesmo de aprender do berço até o túmulo — é avaliado como derivado específico das economias europeias de conhecimento desde os anos 1990, e uma das concepções dominantes do aprender é cumulativo, orientado pelo progresso e institucionalmente motivado pelo lucro econômico. Enquanto isso, muitos acadêmicos concordam que o foco econômico do aprendizado perpétuo impregna as instituições e subjetividades nos dias de hoje. Como instituição de arte e prática artística, que tem a pesquisa e a experimentação como principais modalidades (por exemplo, a programação de projetos de pesquisa artística em torno dos comuns), o *Site for Unlearning (Art Organization)* pode estar, na verdade, reforçando esse tipo de pauta de “aprendizado perpétuo”.

“Desaprender”, nos termos estabelecidos por Annette, justapõe essa pauta e, no lugar dela, ecoa uma expressão cunhada pela pensadora feminista pós-colonial Gayatri Spivak, “desaprender seus próprios privilégios”<sup>7</sup>. Spivak nos incita a encontrar modos de questionar e retrabalhar as suposições, preconceitos e histórias de cada um, de modo a derrubar injustiças num mundo globalizado. Em outras palavras, desaprender tem menos a ver com adquirir novas habilidades e conhecimento, e mais com assumir uma investigação crítica ativa das estruturas e práticas normativas para tomar consciência e se livrar de “verdades” tidas como certas nos domínios da teoria e da prática, com o objetivo de pensar e enfrentar as desigualdades na vida cotidiana. **Assim sendo, a noção de desaprender dirige nossa atenção novamente aos hábitos.** Hábitos são aquelas práticas de pensar e fazer por meio das quais nos envolvemos corporalmente com nosso ambiente cotidiano, práticas que desde sempre escaparam

de nossa análise racional. Eles constituem gestos, ritmos ou posturas aprendidos por nossos corpos, e que são incorporadas em um determinado espaço e tempo. Portanto, hábitos compõem a identidade política de nossos corpos e são vinculados de maneira inseparável a visões de mundo e conhecimentos que performamos consciente e inconscientemente. **Nós sabemos o quanto é difícil dar-se conta de um hábito; que dirá se livrar dele, e é aí que mora a complicação.** Você já se livrou de maneira bem-sucedida do seu hábito de arrancar cabelos? Ou tentou banir o hábito de pensar, como diz Spivak, “que eu sou necessariamente melhor, eu sou necessariamente indispensável, eu sou necessariamente a pessoa que corrige equívocos”<sup>8</sup> no encontro com outra pessoa? É preciso muito trabalho, energia e imaginação — mental e fisicamente — para se livrar de uma “direção” de trabalho e pensamento para, então, engajar-se em outra diferente.

**Assim, sob essa perspectiva,** e ao passo que a instituição de arte em si é alimentada pela economia capitalista e por sua lógica de aprendizado, avanço e crescimento cumulativo, conseguimos questionar razoavelmente se é mesmo possível desaprender algo como uma instituição de arte. Ao tentar confrontar o que internalizamos como impossibilidades, **o desaprendizado marca tanto um engajamento com processos institucionais que têm potencial para romper com a promessa irrestrita de avanço e crescimento econômico, quanto uma tentativa de intervir na própria instituição do aprendizado.** Não surpreendentemente, uma das discussões recorrentes em nossas reuniões coletivas girava em torno da absoluta impossibilidade de desaprender, e se não devíamos retornar a negócios organizacionais mais práticos e “possíveis” da maneira como os conhecemos.

Não foi o que fizemos. Em vez disso, os experimentos que concebemos também precisam ser encarados como uma pesquisa coletiva da política de (im)possibilidades que desempenha um papel crucial na abordagem de processos de desaprendizado dentro de uma estrutura organizacional. Eles constroem uma estrutura de apoio para essa pesquisa com e dentro de uma instituição para ajudar o coletivo quando este encontra formas dominantes de pensar e de se comportar, estruturas (afetivas) de impossibilidades e seus entrelaçamentos com conhecimentos incorporados.

Assim, o *Site for Unlearning (Art Organization)* é tanto uma tentativa de engrossar essas práticas de desaprendizado, quanto um

meio de alimentar a imaginação incorporada para desaprender o capitalismo dentro das estruturas institucionais de uma organização de arte. Isso ressoa com o aprendizado dos comuns na composição de novos hábitos.

#### “ESTAR OCUPADA” COMO UM HÁBITO INSTITUCIONAL

Se há métodos preexistentes para desaprender, um deles deve ser o de estabelecer as condições de colaboração. Toda a equipe do Casco e também Annette<sup>9</sup> concordaram em ter reuniões de duas horas a cada duas semanas ou uma vez ao mês no próprio escritório do Casco, ocasião em que abordávamos questões como o que queríamos desaprender, como abordar o desaprendizado, em que pontos encontramos dificuldades e com quais estávamos de acordo. A equipe tomou a decisão de não reivindicar esse tempo de trabalho como hora extra, e sim de integrá-lo ao tempo de trabalho normal, enquanto horas de *freelancers* eram reembolsadas. Nossa identificação de hábitos institucionais a serem desaprendidos coletivamente estava entrelaçada com uma visão dos comuns que é encenada, visualizada e formulada em exposições, discussões públicas, publicações, trabalho comunitário e no modo como o Casco, enquanto organização, é conduzido no nível gerencial, incluindo seu *éthos* administrativo e seus métodos de produção e comunicação. Depois de algumas reuniões, surgiu uma prioridade comum de desaprender **nossa relação problemática com uma noção de “estar ocupada”**: **“sentir-se ocupada” é um estado psicossomático que causa ansiedade e frustração.**

Ying Que, que à época trabalhava como coordenadora de projeto e comunidade, manifestou essa noção de “estar ocupada” da seguinte maneira no contexto do Casco:

Sim, é como quando você pergunta para alguém aqui, “como vai você?” e respondem: “Muito ocupada, muito ocupada. Estou tão ocupada”. Há uns dois anos, li um artigo chamado “Stop the Glorification of Being Busy” [Parem com a glorificação do estar ocupado] e,

9 A equipe variou de tamanho (de quatro a nove pessoas). Ao longo do período de colaboração, a equipe do Casco era composta por um grupo regular de seis a oito pessoas e dois estagiários remunerados. Além disso, de dois a três *freelancers*, incluindo Annette, estiveram conectados a fases específicas do projeto. Isso inclui as transcrições e os comentários contínuos sobre cada reunião, feitos por Whitney Stark e pela *designer* Rosie Eveleigh.

ao pesquisar isso mais a fundo, me deparei com essa coletânea de ensaios do Bertrand Russel intitulada *Elogio do lazer*, que fazia campanha por uma semana de trabalho de vinte e uma horas. Isso poderia ser bastante interessante para nós, já que parecemos estar sempre tão ocupadas e estressadas. É apenas parte do nosso ritmo tentar lidar com nossa carga de trabalho, equilibrando nossa ética de trabalho e vida. (...) Achei que podia ser interessante para nós olhar para o desaprendizado de processos internalizados de ter que produzir resultados, resultados mensuráveis, de ser produtiva nesse sentido: ficar no escritório por oito horas e apresentar planilhas de Excel, planos de projeto, cronogramas e mandar e-mails. Existe essa oposição entre ter que ser produtiva versus fazer nada, em que fazer nada é considerado apenas improdutivo, ao passo que poderia, na verdade, ser bastante inspirador e elevar os espíritos. Você pode estar bastante cansada e aí não conseguir repensar as coisas porque tem que produzir o tempo inteiro.<sup>10</sup>

Nas reuniões e conversas seguintes, nós — a equipe e Annette — discutimos e levamos em consideração diferentes problemas envolvidos com o “estarmos ocupadas” e com as relações com nossos ambientes de trabalho que afetavam a todas nós. As conversas ganharam certo impulso numa ocasião em que alguém ouviu entendeu por engano o termo *busyness* (estar ocupada) em vez de *business* (negócios). Uma avaliação mais detida nos garantiu que se sentir ocupada não é apenas uma sensação banal de pressão que partilhamos por acaso. *Busyness* é a demanda constante por produtividade em termos de “comoditização”, incluindo produção e reprodução, e traz consigo um estado cada vez mais desagradável e muitas vezes nocivo. Nossa avaliação de hábitos institucionais de *busyness* e sua relação com o *business* revelou que estávamos interessadas nesses momentos de *busyness*, que são, na verdade, materializações do que entendemos como *business* — como a condição neoliberal da orientação por lucros e a inclusão de tudo no campo econômico, com sua força motora de otimização. **Busyness, no sentido neoliberal, vem de processos sociais maiores**

10

Essa citação é uma articulação inicial de uma de nossas primeiras conversas em 2014, gravada em áudio na época e transcrita como parte das reuniões do *Site for Unlearning (Art Organization)*. Ela foi tirada de uma das quatro pequenas publicações de transcrições que produzimos para a exposição *New Habits* [Novos hábitos].

que celebram essa condição e comparam seus efeitos a indícios de ser um cidadão produtivo com uma carreira bem-sucedida e uma vida social agitada. Artistas são ocupados. CEOs de grandes companhias são ocupados. Estudantes são ocupados. Banqueiros são ocupados. Ativistas são ocupados. Professores são ocupados. Mães são ocupadas. Até mesmo nossos filhos e avós são ocupados. A equipe do Casco também está sempre ocupada. Como podemos desaprender esse hábito de estar ocupado ou, como o chamamos, o *busyness/business*?<sup>11</sup>

Voltemos a Spivak. Ela afirma que os hábitos não podem ser desativados através da clássica reavaliação filosófica de um argumento e suas premissas. Em vez disso, ela argumenta em favor de um **treinamento da imaginação**, que deveria resultar em uma estética que “coloca em curto-circuito a tarefa de sacudir o hábito de não avaliar [as premissas]”<sup>12</sup>. Esse curto-circuito estético surge quando são tecidas literatura, capacidade de leitura e intervenção política como modo de “treinar a imaginação para a performance e intervenção epistemológica”<sup>13</sup>. Para Spivak, isso envolve um “desfazer produtivo” que deve ser conduzido junto com as “falhas do fazer, sem acusação, sem desculpas, com vistas ao uso”<sup>14</sup>. Logo, no espírito evocado por ela, nós entrelaçamos nossa abordagem performativa e o estudo das estruturas afetivas de (im)possibilidades. Nesse sentido, o desaprendizado de hábitos institucionais tem uma trajetória dupla que envolve, por um lado, contínuas investigações discursivas e críticas, e, por outro, intervenções incorporadas, leitura estrutural<sup>15</sup> e saltos imaginativos.

O potencial dessa trajetória dupla reside na própria vinculação de formas estéticas e sociais, possível pela ativação de um registro performativo; quer dizer, um entendimento da forma que fala para além do discurso da estética para conectar contextos estéticos, sociais e históricos. Essa forma estético-social ressoa no trabalho convincente da crítica literária Caroline Levine, que liga a forma à política, pois em sua visão a forma organiza não só obras de arte



- 11 Trecho do texto coletivo, feito pela equipe do Casco e Annette Krauss, Site for Unlearning (Art Organization). In: FISCHER, Lars & HIMMELFARB, Rachel (eds.). *The Public School for Architecture*. Bruxelas: Commom Books, 2015, p. 101-23.
- 12 SPIVAK, Gayatri. *An Aesthetic Education in the Era of Globalization*. Cambridge: Harvard University Press, 2012, p. 6.
- 13 Ibid., p. 122.
- 14 Ibid., p. 1.
- 15 O termo é aqui empregado no sentido de se tornar capaz de ler trajetórias estruturais entrelaçadas com nossas práticas cotidianas.

como também a vida política.<sup>16</sup> De maneira similar ao *Site for Unlearning (Art Organization)*, Levine articula uma ideia expandida de forma como “o trabalho da forma para criar ordem”<sup>17</sup>, através de disposições, configurações e distribuições específicas. Então, se a forma organiza não só a arte como também a vida política, ela organiza igualmente os modos pelos quais conhecemos a arte, a política e as instituições. Em contraste com esse plano de fundo, nos propomos a olhar para a nossa colaboração, para o trabalho no Casco e para o projeto de desaprender a partir de uma outra perspectiva, nomeadamente como **formas de organizar**. O *Site for Unlearning (Art Organization)* está, ao mesmo tempo, profundamente inserido num entendimento do institucional que é incorporado, performativo e orientado por processos, e tenta pressionar, reconsiderar e, no melhor dos casos, desaprender os próprios limites do que é forma e o que ela faz nesse contexto institucional específico. Nesse sentido, trata-se de um estudo de formas organizacionais para entender como a forma estética funciona na sobreposição e colisão de arranjos com outras formas políticas ou sociais, com o intuito de aprofundar processos de desaprendizado.

#### DESAPRENDENDO O BUSYNESS/BUSINESS

Os objetivos de nossas reuniões de duas horas que aconteciam quinzenalmente ou uma vez ao mês levantaram algumas questões: como poderíamos treinar a imaginação? Será que éramos capazes de produzir um curto-circuito estético? Desaprendemos a cultura do *busyness/business*? Estávamos em busca constante de como e o que desaprender juntas. Sem solução dada de antemão nem métodos disponíveis, nós às vezes ficamos cansadas desse processo. Mas à medida que nos encontrávamos e estudávamos juntas, a busca e o questionamento constantes eventualmente nos levaram a quatorze exercícios<sup>18</sup>, que chamamos de exercícios de desaprendizado. Em certa medida, esses exercícios de desaprendizado instituíram logo no começo o que agora fazemos regularmente, dando início a um corpo de trabalho (de arte). Entre os quatorze exercícios, alguns

16 Ibid., p. 3.

17 LEVINE, Caroline. *Forms. Whole, Rhythm, Hierarchy, Network*. Nova Jérsei: Princeton University Press, 2015, p. 4.

18 O termo “exercício” encontra sua raiz etimológica na palavra latina *exercere*, que significa “manter-se ocupado” e conota seu uso em contextos disciplinares hierárquicos existentes, como instituições educacionais, instalações de treinamento esportivo (profissional) e militar, e assim por diante. Nosso objetivo é brigar com essa dupla vinculação do termo; daí a proposta da expressão “exercício de desaprendizado”.

permaneceram como tentativas únicas, embora tenham se tornado importantes para nossas investigações de desaprendizado, seus desenvolvimentos e outras experiências conectadas. Por exemplo, “Rede de cuidado”, inspirado pelo *Nanopolitics Handbook* [Manual de nanopolítica]<sup>19</sup>, revelou relações profissionais e emocionais de interdependência dentro da equipe. Isso nos levou à atividade “Cor dos humores”, através da qual esperávamos endereçar e cuidar de algumas interações afetivas que estavam ocorrendo na nossa equipe. O afeto impacta imensamente as relações, mas é algo difícil de articular e expressar — mais até do que a emoção. “Diário do tempo” visava acompanhar nosso uso do tempo por uma semana. Embora possa parecer um método gerencialista para lidar com o tempo, no nosso caso esperávamos avaliar como a nossa gestão do(s) tempo(s) causa essa sensação de estar ocupada, na esperança de encontrar outras modalidades de tempo e ritmo rumo a algo que permitisse e encontrasse valor no chamado tempo “improdutivo de verdade”. Outros exercícios de desaprendizado se tornaram engajamentos de longo prazo, incluindo organizar o tempo de “Leitura coletiva” para partilhar materiais de leitura relevantes e garantir uma “reunião” regular de equipe para permitir tempo o suficiente para conversas cara a cara. Outros exercícios de desaprendizado mais desafiadores e em andamento incluem “Autoria (coletiva)”, por meio do qual tratamos da política de citação e autoria, inclusive dentro do *Site for Unlearning (Art Organization)*; “Relações de posse” foi um que causou mais resistência e desconforto ao grupo, incluindo a questão de como ele se relacionava com o processo de desaprender o *busyness*. Outras questões incluíam: o que cada uma de nós possui? O que possuímos coletivamente? O que a organização de arte possui de nós? Existe algum modo diferente de compartilhar? Bifurcando a partir disso veio “Bem-estar e salário”, o exercício em andamento e não resolvido de reconsiderar nossos sistemas salariais.<sup>20</sup> O processo de desaprender o *busyness* é de fato o processo de desaprender a lógica capitalista de relações em todas as facetas em direção aos comuns. A “impossibilidade” de desaprender

19 “Rede de cuidado” foi inspirado por: PLOTTEGHER, Paolo; ZECHNER, Manuela; HANSEN, Bue Rübner (eds.). *Nanopolitics Handbook: The Nanopolitics Group*. Nova York: Minor Compositions, 2013. Disponível aqui, acessado em 4 de abril de 2017.

20 O exercício foi inspirado pelo capítulo “Take Back Property: Commoning”, de J.K. Gibson-Graham, Jenny Cameron e Stephen Healy, em: *Take Back the Economy: An Ethical Guide for Transforming Our Communities*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013, pp. 125-58.

é uma possibilidade reconhecida, considerando que a economia do Casco é excessivamente dependente de financiamento público, cujas medidas e expectativas não são tão diferentes do *busyness* praticados em outras áreas; no caso da arte, produto e lucro são medidos em números de visitantes e visibilidade. No entanto, e se essa própria impossibilidade for o que o capitalismo nos ensina? E se o mecanismo de aprender, como um acúmulo de conhecimento e habilidades, nos deixar aprender que o desaprendizado é impossível? Será que podemos tornar o impossível possível?

#### A LIMPEZA COMO NOVO HÁBITO

A limpeza coletiva semanal foi o exercício que mais se consolidou como novo hábito institucional. Às segundas-feiras, após a reunião semanal de equipe, todas limpam o escritório juntas. A limpeza do escritório, por ter sempre sido uma tarefa de grupo, nunca foi terceirizada; no entanto, vinha sendo feita sobretudo por algumas poucas pessoas da equipe. Um dia, duas das pessoas que costumavam fazer a limpeza mandaram um e-mail para o resto da equipe com um apelo para que se prestasse atenção a esse problema. O e-mail vinha assinado com a pungente crítica: “de suas adoráveis donas de casa”. Esse caso aconteceu no início do nosso período de colaboração e se tornou tema de uma das reuniões de desaprendizado. Uma ideia foi apresentada para tentar estabelecer a limpeza coletiva às segundas-feiras no mesmo horário como um exercício coletivo e regular de desaprendizado. Foi o que fizemos e continuamos a fazer.

Uma leitora pode se perguntar: mas vocês não são mais ocupadas? Nossa resposta é “não”. Nós nos sentimos menos ocupadas, mas certamente temos ainda mais trabalho por fazer. O hábito de desenvolver processos coletivos de trabalho seguindo o espírito dos comuns de fato toma muito mais tempo do que um processo hierárquico de trabalho e de tomada de decisão, ainda que não sigamos a lógica de tomada de decisões baseada em consenso. Isso tampouco garante que a decisão seja correta. Por mais que tenhamos instituições financiadoras que apoiam nosso engajamento em relação aos comuns e ao processo de desaprendizado, há outras que não entendem nossos esforços e prefeririam minar nossa prática de trabalho relegando-a ao domínio da invisibilidade. Ou, para contar a história de um ângulo diferente, a limpeza regular do Casco como um hábito, ato e gesto de microporte implica muito mais do que propõe sua escala — e talvez até mais, já que continuamos limpando mesmo quando

nos deparamos com o desejo de adiar o trabalho, pois estamos nos sentindo ocupadas. A implicação dessa prática em curso envolve não só toda a organização, mas também a noção de arte como nosso foco primário. O que queremos dizer com isso?

#### A ARTE E A POLÍTICA DO LIMPAR

Aqui voltamos ao trabalho reprodutivo, ou ao trabalho doméstico e à manutenção, um tema familiar ao programa do Casco. O projeto de pesquisa de longo prazo *The Grand Domestic Revolution* [A grande revolução doméstica] (GDR, 2010–12, em turnê como *GDR Goes On* [A GDR continua]) concentrou-se no trabalho doméstico como trabalho genderizado, racializado, invisibilizado, isolado e desvalorizado. A GDR trouxe para o programa obras como *Women and Work* [Mulheres e trabalho] (1973–75), de Mary Kelly com Margaret Harrison e Kay Hunt, e *Nightcleaner* [Empregada noturna] (1972–75), do Berwick Street Film Collective. O programa também apresentou *Manifesto for Maintenance Art* [Manifesto pela arte da manutenção] (1969), de Mierle Laderman Ukeles, que questionava radicalmente aquilo que é incluído quando se fala em vanguarda e arte conceitual, contestando a separação entre trabalho de arte e trabalho doméstico como algo artificial. Trabalhando nessas fronteiras, o manifesto interroga formas de dominação e exclusão perpetuadas pelas relações hierárquicas entre manutenção e arte, e também entre manutenção e desenvolvimento. Nesse sentido, um grupo de trabalhadores da cultura, incluindo a equipe cambiante do Casco e Annette, formou o *ASK!* [PERGUNTE!]<sup>21</sup>, numa tentativa de alinhar-se ao movimento do pessoal da limpeza na Holanda e à luta contra a divisão internacional do trabalho. Naquela época, o movimento do pessoal da limpeza incluía o Sindicato Trabalhista Holandês (FNV) e o Sindicato de Trabalhadores Imigrantes Indonésios (IMWU) — a maioria dos integrantes do IMWU faz trabalho doméstico, embora sejam imigrantes sem documentação<sup>22</sup>. Com o apoio do artista Andreas Siekmann,

21 Os integrantes do *ASK!* experimentaram tornar visíveis as condições e demandas do “trabalho invisível” de trabalhadores domésticos na Holanda, ao passo que também refletiam sobre nossas próprias “condições domésticas” no setor cultural. Ver: LÜTTICKEN, Sven. “Social Media: Practices of (In) Visibility in Contemporary Art”. *Afferall*, vol. 40, outono-inverno de 2015. Disponível aqui, acessado em 3 de junho de 2018.

22 Para mais detalhes ver “Toilet (T)issue #3: Against All Odds—Migrant Domestic Labor Struggle and Forms of Organizing,” em *Unlearning Exercises: Art Organizations as Sites for Unlearning*, eds. Binna Choi, Annette Krauss, Yolande van der

criamos uma série de pictogramas representando os trabalhadores domésticos como trabalhadores militantes, a serem aplicados como estêncil nas ruas junto ao lema do movimento de Trabalhadores Domésticos: “Trabalho doméstico é trabalho” ou “Reconhecimento e respeito pelo trabalho doméstico”.

Mesmo alguns anos depois do início do movimento de trabalhadores domésticos na Holanda, por volta de 2011, não houve nenhuma melhoria legal e, com isso, suas condições de trabalho — e de vida — continuam extremamente precárias. A exposição e as ações performativas de aplicação de estêncil da GDR terminaram, contudo, a limpeza se tornou um hábito nosso que permanece como um lembrete constante do estatuto do trabalho doméstico (de imigrantes) não só na nossa organização, como também num contexto social mais amplo. Trata-se de um lembrete de que as desigualdades sociais dominantes que perpetuam a estrutura colonial-capitalista continuam sendo cada vez mais racializadas e genderizadas. Diante desses lembretes constantes e embaraçosos, como podemos continuar “produzindo arte” da maneira como costumávamos concebê-la, especialmente se desejamos trazer arte para a sociedade dos comuns? Falando como “nós” uma vez mais, vale ressaltar que não estamos sozinhas nessa questão. As teóricas feministas Kerstin Stakemeier e Marina Vishmidt alegam que a tensão entre a suposta autonomia da arte e a condição material subjacente é aguda. A autonomia, dizem elas, é uma prática que vem sempre imbuída e fincada na reprodução, ainda que seja estruturalmente “invisibilizada” para manter sua relação com o capital: “Os interesses modernos pela autonomia da arte tinham a ver com dissociar-se do trabalho produtivo, possivelmente para contrapor um mundo em que o trabalho mental e manual brutalizava alguns e idealizava outros”. A base para essa forma de autonomia foi “a utopia irrealizada da vanguarda como trabalho não alienado”, ao passo que o trabalho reprodutivo e de manutenção permaneceu alienado, resultando em sua atual existência dificultosa dentro do campo da arte.<sup>23</sup>

#### POR UMA INSTITUIÇÃO DE ARTE QUE NÃO É OCUPADA...

O exercício de desaprendizado “Reescrevendo um manifesto pela manutenção” é uma encenação de reescrita do manifesto

Heide, Liz Allan, 2018, Valiz/Casco Art Institute: Working for the Commons.

STAKEMEIER, Kerstin & VISHMIDT, Marina. *Reproducing Autonomy*. Londres: Mute Publishing, 2016, p. 46.

de Ukeles. Ambos os manifestos se engajam com o fato de que, ao passo que o trabalho reprodutivo é muitas vezes simbolizado pela limpeza, não se trata apenas disso. No caso de instituições de arte, o trabalho reprodutivo também inclui, por exemplo, manter o espaço de trabalho, os arquivos e uma biblioteca, receber os visitantes com uma xícara de chá, cuidar de si mesma quando se está doente ou se sentindo para baixo, entre muitas outras relações, incluindo aquelas com artistas e trabalhadores domésticos imigrantes. Essas tarefas são agora reconhecidas como parte da nossa carga de trabalho junto com atividades como arrecadar de fundos, negociar comissões, gerir orçamentos, viajar, preparar, aprender, ensinar, fazer e colaborar. Aqui, os comuns não são apenas o tema, mas também o nosso guia para encontrar modos de trabalhar e instituir. Assim sendo, temos ainda mais trabalho e é difícil não ficar sobrecarregada pelo *busyness*. Talvez seja ainda mais difícil, pois quanto mais explícitas nos tornamos nas nossas intenções e no envolvimento com novas práticas dos comuns, mais numerosos são os olhares céticos que se concentram nos erros e contradições que podem vir a provar nossa visão como uma impossibilidade.

#### ... À MEDIDA QUE OUTRAS FORMAS DE GOVERNANÇA E EXPERTISE SE DESDOBRAM

Em janeiro de 2016, tivemos a oportunidade de discutir alguns dos exercícios de desaprendizado com a geógrafa e economista feminista Kathrine Gibson, no contexto do fórum “Commoning Economy” [Rumo a uma economia dos comuns], realizado no Casco. Vínhamos enfrentando dificuldades com o modo que “Diário do tempo” e “Salário e bem-estar” estavam mais se parecendo com um método gerencialista de otimizar tempo, em vez da real intenção de avaliar como nossa gestão do(s) tempo(s) causa *busyness* na esperança de encontrar outras modalidades de tempo. Gibson vinculou o tempo e o *busyness* à noção de expertise e, nesse caso, à natureza cambiante da equipe do Casco, propondo um “tempo de treinamento cruzado” como nova modalidade por meio da qual organizações disponibilizam tempo para que integrantes de sua equipe possam “habilitar outras pessoas com suas próprias habilidades. (...) Trata-se de certa capacidade de reserva para que, quando necessário, essa capacidade possa ser usada”<sup>24</sup>. Gibson observou que esse tempo,

particularmente ausente no setor cultural, poderia ser um tipo de “medida de resiliência para o trabalho organizacional”<sup>25</sup> caso pessoas fiquem doentes ou deixem suas funções. O “tempo de treinamento cruzado” também pode ser entendido de maneira mais radical, na medida em que uma meticulosa implementação estrutural dessa modalidade de tempo representa um desafio para o hábito de depender das competências e da expertise necessárias para sustentar um regime de produtividade e seus padrões temporais. De forma mais expandida, poderia ser encarado ainda como um passo rumo à articulação e prática de outra forma de governança e partilha de poder — uma forma de governança particularmente interessante no que diz respeito a se tornar comum. Isso responde a uma questão que nos surgia com frequência: por que seria importante nos encontrarmos pessoalmente, passar tempo juntas e estudar nossas condições de trabalho em conjunto quando, no lugar disso, poderíamos ler individualmente análises das condições de trabalho neoliberais? O estudo colaborativo em torno do *business/busyness* — em toda sua impossibilidade — pretende intervir na economia do tempo de modo a impedir a atração pelo lado business de uma instituição de arte e das próprias práticas artísticas. Esse desejo de intervenção aborda questões de governança e expertise, e coloca em evidência a tentativa de escancarar as hierarquias de produção (de conhecimento). É com base nisso que **o estudo e a prática de caráter colaborativo são cruciais para o projeto de desaprendizado.**

Por fim, questões de governança e expertise clamam por uma partilha de poder diferente e demandam debates sobre os comuns e as formas de coletividade. Seguindo uma conversa entre Mara Verlić e Stavros Stavrides sobre governança e os comuns, a reivindicação por uma regulamentação coletiva do poder é uma questão essencial em processos relacionados aos comuns. Relacionando-se à rotação de tarefas no movimento zapatista, em que pessoas constroem formas ou organizações para governar a si mesmas, Stavrides argumenta que a acumulação de poder **“não é apenas uma questão de ética pessoal; precisamos ter mecanismos sociais concretos que impeçam o acúmulo de poder”**<sup>26</sup>. Numa guinada um tanto surpreendente, Stavrides confere às instituições um papel nisso,

25 Casco.  
Ibid.

26 STAVRIDES, Stavros & VERLIC, Mara. “Crisis and Commoning: Periods of Despair, Periods of Hope. BALDAUF, Anette et al. (eds.). *Spaces of Commoning, Artistic Research and The Utopia of the Everyday*. Berlin e Viena: Sternberg Press, 2017, p. 56.

encarando-as não só como tecnologias normalizadoras no acúmulo de poder, mas enfatizando seus potenciais como supostas **instituições limiars**<sup>27</sup> por vir. Essas contra-instituições estão baseadas na partilha de poder, na igualdade e na solidariedade e, portanto, prefiguram um futuro necessariamente de maneira diferente. Seus processos não podem ser implantados de cima para baixo; mas surgem por meio de experimentos práticos, que são e continuarão sendo, conforme ressalta Stavrides, contraditórios, ambíguos e bagunçados. Com um plano de fundo desses, o *Site for Unlearning (Art Organization)* trabalha rumo a um mecanismo que possa regular o poder (na instituição do Casco) coletivamente. Concomitantemente, se o desaprendizado e os comuns são dedicados a outras formas de coletividade e organização, a questão da governança (e da expertise) é crucial e deve ser confrontada. É isso o que talvez vejamos nos próximos caminhos determinados para o Casco enquanto *“Casco Art Institute: Working for the Commons”*, por mais contraditórios, ambíguos e bagunçados que eles possam ser.

Partes deste texto também apareceram em *How Institutions Think: Between Contemporary Art and Curatorial Discourse* [Como pensam as instituições: entre arte contemporânea e discurso curatorial], editado por Paul O’Neill, Lucy Steeds, Mick Wilson (2017), e em *Sites for Unlearning: On the Material, Artistic and Political Dimensions of Processes of Unlearning* [Locais para desaprender: sobre as dimensões materiais, artísticas e políticas do processo de desaprendizado], de Anette Krauss (2017). Foram retiradas algumas notas de rodapé que se referiam à publicação *Unlearning Exercises: Art Organizations as Sites for Unlearning* (2018, Valiz com Casco Art Institute: Working for the Commons), da qual este texto é prólogo. Tradução para o português originalmente publicada na edição 1020 do jornal *Nossa Voz*. Citações bibliográficas do inglês para o português também preparadas pelo tradutor.

# Proteja sua recusa: exaustão e improdutividade

264

# Jota Mombaça<sup>265</sup>

*“Eu sou tão cara que eu não valho nada”*

Tasha & Tracie

*“Arriving late is decolonizing work”*

Bhenji Ra

Eu estou triste. Mas resolvi não escrever sobre esta tristeza, pelo menos não ao ponto de esgotá-la no texto, e esvaziá-la, assim, na cova rasa da elaboração. Na superfície da palavra. Estes anos escrevendo e sendo lida assentaram, em mim, o propósito sempre renovado de cultivar, também, o indizível. E de deixar, ali na zona de indefinição que margeia todo gesto enunciativo, um espaço sempre aberto para um mergulho possível no oceano escuro e denso do mistério e do segredo.

De 2015 pra cá eu perdi 5 dentes molares. Mas resolvi não escrever essa autópsia, pelo menos não ao ponto de tornar minhas entranhas transparentes e, portanto, imediatamente disponíveis para a leitura de quem quer que seja. Que a perda dos dentes coincida temporalmente com as minhas movidas de acesso a certos circuitos da arte contemporânea global não me parece todavia uma mera coincidência, mas um efeito desse mesmo processo, que, por entre curvas e acidentes, torna viável, em minha língua, o gesto de dizer sobre estes anos escrevendo e sendo lida.

Não me leve a mal. Eu não ressinto a minha posição. Também não deixo de considerar o custo de sustentá-la, isto é: os cinco dentes contados a menos e essa tristeza, que começa e termina na crise prolongada de habitar circuitos de hospitalidade hostil, nos quais meu corpo é recebido como um objeto inseparável das lógicas de valor que condicionam a minha obra, tornando-me, portanto, inseparável não apenas da obra, mas do valor. Como uma artista e escritora valorizada - isto é, integrada a um certo circuito de distribuição econômica e de acessos, a partir do qual sou convocada a ser consumida, encontrada e vista -, o fato de ganhar o jogo não anula e nem contradiz o fato de estar jogando um jogo em que é impossível ganhar (sendo os buracos em minha boca e o peso no peito os sinais mais evidentes disso).

O paradoxo do sucesso negro e indígena - quando medido com base nas categorias e esquemas de valor instaurados pela colonialidade e pela branquitude, bem como pela cisgeneridade e sua fantasia de subjetividade auto-estabelecida - reside, precisamente, no fato de que as coreografias de acesso a certas modalidades de

poder sistêmico (como o reconhecimento nos campos das artes e da produção de conhecimento, por ex) estão sempre já condicionadas pela reinscrição das vidas e criações de pessoas, grupos e entidades historicamente subhumanizadas (racializadas) no interior do mercado e seus movimentos regulatórios do valor (e da vida).

No texto *A Plantação Cognitiva* (2020) - a partir do encontro generativo com a perspectiva de Denise Ferreira da Silva quanto ao que ela descreve como “acumulação negativa” - eu busco elaborar quanto ao problema da reinserção das vidas negras e indígenas (através de suas criações) como “mercadorias críticas” pelos circuitos de arte e produção de conhecimento contemporâneos, tendo em vista a continuidade desses processos com a tradição escravista estabelecida pelo projeto moderno-colonial-global da supremacia branca (nomeadamente, a de incorporar vidas negras e indígenas como mercadoria). Na *Plantação Cognitiva* - essa territorialidade consumida e consumada pela força especulativa dos nossos gestos de invasão e negociação, bem como pela capacidade sistêmica de atualização dos processos extrativos voltados à perpetuação dos projetos coloniais de extorsão ontológica e material de corpos e comunidades negras e indígenas - a fantasia de agência é uma armadilha corolária à fantasia de acesso.

Embora a situação-problema de criadoras racializadas no mundo da arte contemporânea não compreenda a exploração e obliteração total de suas vidas (como no caso da situação-problema de nossas ancestrais em face do colonialismo, ou ainda daquelas de nós que não conseguem acessar a possibilidade de serem exploradas pelos sistemas de arte e produção de conhecimento), na relação com os procedimentos de consumo e inclusão de nossas criações por meio dos circuitos de arte não deixamos de nos confrontar com a posição de mercadoria e seu legado brutalizante. Isso significa que o acesso de nossas obras aos circuitos institucional e mercadológico é extensivo ao nosso desagenciamento no que concerne a possibilidade de interrupção do avanço do mercado e das instituições sobre o território existencial onde engendramos nossas vidas.

Confrontar essa dimensão não-emancipatória do acesso - embora caracterize um movimento que não consegue imediatamente exceder o domínio da crítica - abre a possibilidade de uma reconsideração dos termos definidos pela ora calcificada crítica representacional da segunda metade do século passado, que contribuiu para a formação da situação-problema em que agora nos encontramos. Em

outras palavras, tal problematização busca desarticular a associação automática entre a representação do acesso e o programa das lutas por emancipação de corpos e comunidades subalternizadas, especialmente no que toca a dimensão afirmativa arbitrária da retórica da inclusão - isto é, a exigência de que todo o programa de justiça inclusiva dependa da inviabilidade de outra resposta coletiva por parte dos sujeitos supostamente resguardados por ele que não o ‘sim’.

\*

Não. Palavra tensa de inscrição inviável nas línguas forçosamente acostumadas às gramáticas da subalternidade. Embargo na voz, gesto-limite: como fazer cessar, aqui, agora, o que está descrito como incontornável? Ou ainda: como engendrar, no intervalo da exaustão e da imparabilidade, uma curva improdutiva que permita não apenas o descanso do corpo e o cultivo de si, mas a interrupção dos ciclos obliterantes de extorsão ontológica que inscrevem de maneira tensa as vidas negras e indígenas em relação ao mundo social-colonial e seus circuitos de exploração econômica e energética da vida?

Essas perguntas anunciam a densidade do gesto prenunciado pelo título deste ensaio. Afinal, o imperativo pela proteção da recusa só ganha sentido na medida em que o direito à performá-la está em risco. Na medida em que o “não” é um vocábulo-problema, ou um som inaudível quando emitido por bocas subalternizadas para escutas dominantes, somos convocadas a aderir em fluxo irrestrito. Diante do mundo ainda colonial, com suas gramáticas cerceadoras e coreografias excludentes, o problema da agência negra e indígena se atualiza como desdobramento das tradições impositivas da colonialidade e da supremacia branca (tradições extrativistas e escravistas).

A convocação à produtividade, no contexto do acesso às estruturas institucionais e mercadológicas da arte contemporânea por artistas racializadas, parece derivar de um projeto de igualdade que ignora os processos de acumulação negativa<sup>1</sup> que caracterizam as histórias de extração total da produtividade negra e indígena no contexto da constituição energética e material do mundo como conhecemos. Assim, a necessidade de responder às demandas de inclusão com gestos produtivos se configura como uma demanda por dedicação à reforma e manutenção dos mesmos circuitos nos quais nossa situação-problema está enraizada. Fórmulas como “ocupar, trabalhar e transformar” e “mudar o sistema por dentro” dependem, assim, do nosso consentimento à imparabilidade do trabalho racializado



## CRÉDITOS DE IMAGENS

Mutualidade  
pp. 20-21 Clínica Pública de Psicanálise. Fotos: Daniel Guimarães  
p. 23 Clínica Pública de Psicanálise. Foto: Graziela Kunsch

Dja Guata Porã  
p. 31 Mapa etno-histórico do Brasil e regiões adjacentes, Curt Nmuendajú, 1943. Fonte: IBGE

p. 33 Cartaz *Rio de Janeiro terra indígena*, Denilson Baniwa e Parquinho Gráfico, 2019  
p. 34 Desenho para a linha do tempo, Denilson Baniwa, 2017  
pp. 36-37 Tempo da autonomia, Tempo da invasão, Tempo da Usurpação, Tempo da retomada. Fotos: Graziela Kunsch (primeira à esquerda, 2018) e MAR - Museu de Arte do Rio, 2017  
p. 45 Desenho para a linha do tempo, Denilson Baniwa, 2017  
pp. 48-49 Fotos: MAR - Museu de Arte do Rio, 2017  
p. 50 Mapa do absurdo, Rodrigo Ferreira  
p. 55 Foto: MAR - Museu de Arte do Rio, 2017  
p. 62 Desenho para a linha do tempo, Denilson Baniwa, 2017

Seguimos nos ajudando  
p. 69 Foto: Claudio Tavares/ISA - Instituto Socioambiental, 2019

Moradia comum  
pp. 73-75 Fotos: Thelma Vilas Boas  
A cultura em obras  
pp. 77-80 Fotos: Nelson Kon/Arquivo Instituto Pedra, 2014  
p.84a Arquivo Milu Leite & Instituto Pedra  
p.84b Arquivo Benedito Lima de Toledo & Instituto Pedra  
pp. 86-88 Fotos: Camila Pico/Arquivo Instituto Pedra, 2015  
p. 92 Os padrões de Mônica Nador foram desenvolvidos para gerar um novo imaginário, desde a história da Vila Itororó e das memórias dos ex-moradores. O estúdio de design gráfico Três Design foi responsável pela identidade visual do canteiro aberto, tendo retrabalhado esses padrões como ícones, sinais e símbolos para o *website*, a sinalização do espaço e publicações, 2015  
p. 94 A reforma da Casa 8 da Vila Itororó pelo coletivo Raumlabor. Fotos: Fernando Stankuns/Arquivo Instituto Pedra, 2016  
p. 95 O restauro de casas da Vila Itororó pelo Instituto Pedra. Fotos: Nelson Kon/Arquivo Instituto Pedra, 2019  
p. 99 Cozinha pública. Foto: Graziela Kunsch, 2018

Utilidade pública para quem?  
p. 109 Foto: Nelson Kon/Arquivo Instituto Pedra, 2014  
p. 114 Clínica Pública de Psicanálise. Still de vídeo de Graziela Kunsch, 2016. Para ver este e outros vídeos: <vilaitororo.naocaber.org>  
p. 115 Um dos panfletos da Clínica Pública de Psicanálise, 2016  
pp. 116-118 Ex-moradores da Vila Itororó, artistas do circo, turma da oficina de yoga, membros do Coletivo Riacho, integrantes da Clínica Pública de Psicanálise, pessoas em situação de rua e crianças, entre outros; p. xxx Crianças do Centro da Criança e do Adolescente Nossa Senhora do Carmo, que brincam livremente no galpão e turma da oficina de Yoga, com a professora Márcia Pavão. Fotos: Alexandre R. Pereira, 2018  
p. 124 Agrofloresta da Vila Itororó. A caixinha de madeira era uma colmeia de abelhas nativas sem ferrão, da espécie Jataí. Still de vídeo de Graziela Kunsch, 2016  
p. 127 Projeto para a Vila Itororó apresentado por estudantes do programa Critical Habitats, do Royal Institute of Art/ Kungl. Konsthögskolan (KKH), Estocolmo. Fotos: Graziela Kunsch, 2015  
p. 131 Ex-moradores da Vila Itororó. Still de vídeo de Graziela Kunsch, 2016

Do fazer junto ao fazer por si  
pp. 132-133 Fotos: Marian Reismann (c) **Magyarországi Pikler-Lóczy Társaság**  
p. 134 Manu com sua primeira professora, Carmen Orofino, em 2020. Desenho: Deborah Salles, 2021  
p. 138 Manu com sua mãe, Graziela Kunsch. Stills de vídeo de Graziela Kunsch, 2019. Para ver este e outros vídeos: <brincadeiralivre.naocaber.org> (arquivo em construção)  
p. 141 Manu encontrando a solução para um problema. Stills de vídeo de Graziela Kunsch, 2020  
p. 143 Manu andando. Fotos: Daniel Guimarães, 2020  
pp. 144-151 Manu se movimentando/brincando livremente. Algumas imagens (p. 146, p. 148b, pp. 150-151) foram feitas no Ateliê Arte Educação e Movimento, tocado por Suzana Macedo Soares, em São Paulo. Para ver mais imagens e descrições, seguir @brincadeira\_livre.  
pp. 154-155 Desenho: Deborah Salles, 2021

A lua me segue porque ela gosta de mim  
pp. 165-173 Desenhos pelas crianças. Fotos: Ateliê Carambola Escola de Educação Infantil e Ateliê e Centro de Pesquisa e Documentação Pedagógica

Espaço comum, espaço individual  
pp. 176-188 Imagens e descrições da ação *OWOW VIII*, 1992/1993. Cortesia de Grzegorz Kowalski e Museu de Arte Moderna de Varsóvia

Soft play  
pp. 201-213 Fotos: Petri Henriksson

Trinta figuras em gesso  
pp. 220-231 Fotos: Ane Hjort Guttu, 2021

A cobra e o gambá  
pp. 234-238 Stills do filme *Frihet forutsetter at noen er fri (A liberdade demanda gente livre)*, de Ane Hjort Guttu, 2011

Exercícios de desaprender: você teve um dia produtivo?  
p. 244 Anotações da equipe do Casco  
p. 254 Equipe do Casco e Annette Krauss, "3. Limpando junto (com Mierle)", 2014, como parte do projeto *Site for unlearning (Art Organization)*. Foto: Annette Krauss

Editora Graziela Kunsch

Co-editor Daniel Guimarães

Design gráfico Vitor Cesar

Assistente Samuel Tomé

Tratamento de imagem

Carlos Mesquita

Tratamento das imagens extras

da edição 6.2

Amanda Meirinho de Mello

Tradução Daniel Lühmann,

pelo jornal Nossa Voz

*(Exercícios de desaprender:  
você teve um dia produtivo?)*;

Gabriel Menotti *(A cobra e o*

*gambá)*; Gavin Adams *(Espaço*

*comum, espaço individual e*

*Trinta figuras em gesso)*

Agradecimentos

Eva González-Sancho Boderó,

Per Gunnar Eeg-Tverbakk, Ole

Giskemo Slyngstadli, Martin

Berner Mathiesen, André

Gali, Erikka Fyrand, William

James Packer, Pablo Lafuente,

Clarissa Diniz, Jorgge

Menna Barreto, Pedro Fiori

Arantes, Gabriel Menotti,

Margarida Maria Krohling

Kunsch, Waldemar Luiz Kunsch,

Manuela Guimarães Kunsch,

Simon Sheikh, Agota Péter,

Marianna Dobkowska, Cibele

Lucena, Natália Lobo, Luana

Minari, George Magaraia,

Roberto Guedes e Ana Druwe

Apoio na distribuição

Casa do Povo

Co-publicada por

Editora Pressa e

osloBIENNALEN, City of Oslo

Agency for Cultural Affairs

ISSN: 1982-856X

Alguns direitos reservados.

Por favor buscar cada autor/

autora ou detentor/detentora

de direitos diretamente,

caso esteja interessado em

reproduzir algum conteúdo

desta publicação.

São Paulo, janeiro 2022

UM LÉXICO  
PÓS-  
CAPITALISTA  
PARA  
ARTISTAS  
IMIGRANTES



ISSN 1982-856X



9771982856008