

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE INSTITUTO DE ARTE E
COMUNICAÇÃO SOCIAL - PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS
CONTEMPORÂNEOS DAS ARTES

Karen Aquini Gonçalves

INVENTÁRIO DE INCERTEZAS

Niterói, 2018.

Karen Aquini Gonçalves

Inventário de Incertezas

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes do Instituto de Artes e Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense, na linha de pesquisa “Artes em contextos sociais”, como requisito parcial para obtenção de título de Mestre. Orientação de Prof. Dr. Luiz Guilherme Vergara

Niterói, 2018.

Inventário de Incertezas

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes do Instituto de Artes e Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense, na linha de pesquisa “Artes em contextos sociais”, como requisito parcial para obtenção de título de Mestre. Orientação de Prof. Dr. Luiz Guilherme Vergara

BANCA EXAMINADORA

Orientador: _____

Prof. Dr. Luiz Guilherme de Barros Falcão Vergara
Universidade Federal Fluminense (UFF)

Membro: _____

Prof. Dr. Luiz Sérgio de Oliveira
Universidade Federal Fluminense (UFF)

Membro: _____

Prof. Dr. Jorge Mascarenhas Menna Barreto
Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)

Ficha catalográfica automática - SDC/BCG
Gerada com informações fornecidas pelo autor

G635i Gonçalves, Karen Aquini
Inventários de Incertezas / Karen Aquini Gonçalves ; Luiz
Guilherme de Barros Falcão Vergara, orientador. Niterói,
2018.
135 p. : il.

Dissertação (mestrado)-Universidade Federal Fluminense,
Niterói, 2018.

DOI: <http://dx.doi.org/10.22409/PPGCA.2018.m.01789012023>

1. Museu; aspecto educacional. 2. Museu de arte. 3.
Pedagogia experimental. 4. Ensino de arte. 5. Produção
intelectual. I. Vergara, Luiz Guilherme de Barros Falcão,
orientador. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de
Arte e Comunicação Social. III. Título.

CDD -

Bibliotecária responsável: Thiago Santos de Assis - CRB7/6164

Resumo

Por intuições e incertezas instituintes, a pesquisa entrelaça experiências artísticas, pedagógicas e curatoriais vividas no/com o Museu de Arte do Rio; proposições dadaístas, pós-neoconcretas e de Joseph Beuys; e movimentos e manifestações sociais e coletivas pautadas por resgates das noções de comunidade e de nossa relação sistêmica com a T.erra. Os casos estudados se conectam pelo experimentalismo do fazer coletivo, processual e imaterial das relações colaborativas no cenário de erosões e paradoxos do contemporâneo.

Com uma abordagem ecossistêmica, por É.TER, T.ERRA, F.OGO, Á.GUA e A.R., buscamos práticas de novos imaginários instituintes e de territórios de convivialidades. O lugar da arte é de instauração de contrafluxos de ressurgências de utopias inacabadas que se materializam por micropolíticas e por forças desestabilizadoras das centralidades e hierarquias institucionalizadas.

Palavras-chave

Arte e processos colaborativos; arte e utopia; desmaterializações e desfazimentos contemporâneos; imaginários instituintes.

Agradecimentos

Faltam palavras para agradecer ao mestre-educador Luiz Guilherme Vergara, sem o qual este trabalho não existiria. Agradeço por compartilhar as intuições, sonhos e incertezas desta jornada. Pela orientação sempre tão generosa, paciente, inventiva e enriquecedora. Pelo apoio e incentivo ao meu processo de expansão crítica, criativa e poética. Os aprendizados dos últimos dois anos não cabem neste texto, pois alcançam dimensões espirituais e cósmicas.

Um agradecimento especial ao Dr. Prof. Luiz Sergio, Dr. Prof. Marcelo Wassem e Dr. Prof. Jorge Menna Barreto pelas contribuições valiosas a esta pesquisa. Também ao grupo de pesquisa Interfluxos pelas trocas e partilhas: Anita, Denise, Diana, Lívia e Não Fui Eu.

Agradeço a todas as pessoas com as quais partilhei experiências no MAR, especialmente àquelas e àqueles que colaboraram diretamente na construção deste trabalho: Janaina, Jarbas, Alexandre, Nara, Juliano, Ines, Max e Antônio. Também sou grata às pessoas que partilharam de perto e de dentro dos desafios e afetos desta travessia: Maria Clara, Leonardo, Amanda, Bruna, Gleyce, Melina, Natália, Priscilla, Thyago, Pâmela, Pedro, Wallace e Douglas.

Gratidão sem limites à minha família, ao apoio incondicional e amoroso de minha mãe Marisa, à presença e torcida carinhosa de meu pai Eduardo e às escutas e conselhos de meu irmão Vinícius. Agradeço por serem meus portos seguros em todas as intempéries, queimadas, dilúvios e tufões. Amo vocês.

Gratidão às amigadas do peito: à Fernanda que tem partilhado comigo todas as dores e delícias deste Rio de Janeiro; à Gabriela, Mariane, Renata, André, Nathália, Dari, Lili e Augusto, que me acompanham por tantos ciclos nesta vida; às pessoas que apareceram ao longo desse processo, como Marcella, Tati, Dita e tantas gaianas, tantos gaianos, dragon dreamers e crias de si. E um agradecimento

especial às colegas (e já amigas) de trabalho, que me apoiaram tanto nesta reta final: Fernanda, Bia, Paty, Aline, Talia e Jackeline.

Por fim, agradeço a você que lê, pela disposição em mergulhar neste inventário de incertezas.

INVENTÁRIO DE INCERTEZAS

Estrutura ecossistêmica de pesquisa

É.TER. Pensamento ecossistêmico Dimensão vital-volátil instituinte	8
F.OGO. Intuições e incertezas pulsantes	18
Á.GUA. Interfluxos de paradoxos Navegar contramaré	31
Á.1. Fluxos vazantes Jarbas Lopes e GEA	39
Á.2. Avizinhar-se pelo MAR Alexandre Sequeira	64
Á.3. Táticas do guerreio Resselvagizar e (re)existir	78
T.ERRA. Cartografia de incertezas e utopias inacabadas	91
T.1. Instituir a erosão Objeto-vestígio e linguagens transfronteiriças	95
T.2. Experimentalismos subterrâneos O outro como subsolo fértil	101
A.R. Incertezas instituintes	120
Referências Bibliográficas	129

É.TER. Pensamento ecossistêmico | Dimensão vital-volátil instituinte

Em seu processo de criação, este trabalho tomou diversas formas. Já foram esboçadas múltiplas versões de índice, sumário, estruturas que correspondessem às exigências requeridas pela instituição Universidade. Entretanto, nesta busca parecia haver um descompasso entre a tradicional estrutura linear e sequencial de capítulos e o que esta investigação propõe como uma abordagem e um modo de pensamento que se dê por experiências compartilhadas, associações livres e interdependências. Como problema central desta pesquisa, buscamos sintomas e intuições que apontem para as incertezas que constituem e instituem práticas artísticas, educativas e sociais no cenário de erosões do contemporâneo. Incertezas essas que se conectam às ressurgências experimentais do fazer coletivo, processual e imaterial das relações colaborativas. Neste sentido, nos interessa pensar no quanto o problema em estudo espelha, como sintoma-causa, o estado volátil de é.ter, assim como as interações dinâmicas entre elementos.

Em lugar da fragmentação e especialização, como crítica e prospecção acadêmica, esta pesquisa propõe uma abordagem sistêmica, procurando ressaltar como as partes integram-se a uma totalidade. Assim como, ao mesmo tempo, em si mesmas contém o todo, que por sua vez é líquido ou gasoso. Para tanto, faz sentido uma “estrutura viva”, como propõe Merleau Ponty (1993), na qual seja possível compreendermos cada parte, sessão, fragmento (no caso, cada capítulo da dissertação) na sua relação sistêmica de processos e acontecimentos em jogo de totalizações dinâmicas dentro desta estrutura viva, que não se coloca como totalidade fixa. A dissertação se desenvolveu espelhando uma estrutura reflexiva onde todas as partes estão conectadas entre si, assim como, cada parte em si contém em suas relações particulares a complexidade desse sistema que é (e está sendo) gerado como escrita encarnada em processo.

Esta escrita se dá por um posicionamento duplo de proximidade e pertencimento, diante e de dentro de uma abordagem ecossistêmica de processos

instituintes e de institucionalidades em formação, qualificadas ou ameaçadas na relação tripartida entre arte, educação e sociedade em crise. Com Walter Mignolo (2010), nos movimentamos em direção a uma “epistemologia fronteira”, num esforço de desprendimento da matriz colonial pautada pelo pensamento totalitário imposto de fora para dentro, de cima para baixo. Buscamos inspiração nos movimentos locais-globais em que “a diversidade e a pluri-versidade das histórias locais insurge e disputa o controle da história universal” (MIGNOLO, 2010, p. 9)¹. É urgente desobedecer à epistemologia hegemônica e isso requer uma “reviravolta epistêmica descolonial”. Essa reviravolta já se encontra em curso por meio de micropolíticas (GUATTARRI, 2013) e processos de globalizações de baixo para cima ou ao rés do chão, “grassroots globalization”, como nomeia Appadurai (2000). São movimentos que se pautam pela valorização e disseminação de “saberes adquiridos por outras epistemologias, outros princípios de conhecer e compreender e, portanto, outras economias, outras políticas, outras éticas” (MIGNOLO, 2010, p. 17)².

Assim como Mignolo, a indiana Vandana Shiva (2002), alerta para os perigos das monoculturas da mente, pois fazem com que deixemos de perceber a diversidade e, conseqüentemente, deixemos de cultivá-la no mundo e de enxergar alternativas aos problemas que nos assolam. É urgente verificar como os sistemas e instituições públicas de arte ainda se envolvem com o processo de construção de um universalismo eurocêntrico, abstrato e desencarnado, que se dá por meio da manobra violenta de deslegitimação de sistemas de saberes locais não considerados “científicos”, gerando “modelos de produção que destroem a diversidade e legitimam a destruição como progresso, crescimento e melhoria” (SHIVA, 2002, p. 17).

O modo de produzir conhecimento cartesiano, que examina o objeto a partir da sua fragmentação, em um movimento que cada vez mais se orienta por uma

¹ Tradução da autora: “la diversidad y pluri-versidad de las historias locales insurge y disputa el control de la historia universal”(MIGNOLO, 2010, p. 9)

² Tradução da autora: “los conocimientos adquiridos por otras epistemologías, otros principios de conocer y de entender, y por tanto, otras economías, otras políticas, otras éticas.”(MIGNOLO, 2010, p. 17)

especialização, também é problematizado por Shiva. Segundo ela, essa fragmentação do saber faz com que “os olhos se fechem para espaços inteiros que o saber local compreende, saber que está muito mais perto da vida da floresta e é muito mais representativo de sua integridade e diversidade” (p. 27).

Neste sentido nos orientamos para o exercício de um “pensamento floresta” (WORKMAN, 2014), ou, como propõe Boaventura de Souza Santos, uma “ecologia de saberes”, que se fundamentaria no “reconhecimento da pluralidade de conhecimentos heterogêneos (sendo um deles a ciência moderna) e em interações sustentáveis e dinâmicas entre eles sem comprometer a sua autonomia” (SANTOS, 2007, p. 24). A partir da percepção de que o conhecimento se dá por interconhecimento, buscaremos neste trabalho um uso contra-hegemônico do conhecimento científico, o que não significa deslegitimá-lo, mas reconhecer a sua própria pluralidade interna e colocá-lo em interação e interdependência com saberes outros, saberes não-científicos.

Queremos exercitar um olhar para a pluriversidade de saberes como ecossistema, em sua rede complexa de inter-relações, codependências e colaborações, sem estabelecer hierarquias entre eles, mas reconhecendo suas riquezas e como cada saber-visão-de-mundo pode contribuir, em sua particularidade e em suas interconexões, para a construção desta pesquisa em torno das questões que a interessam. Mais uma vez com Mignolo (2010), buscamos uma universalidade-outra, em direção à “pluriversalidade como projeto universal” (p. 17)³.

E assim, tomando a pluriversalidade como base, “a floresta como modelo” (SHIVA, 2002, p. 33), ou ainda, pensando esta dissertação como Gaia, como organismo vivo, com base na “Teoria dos Sistemas Vivos” (MACY; BROWN, 2004), não faria sentido estruturarmos esta pesquisa em uma linearidade, como uma sucessão de conteúdos que buscaríamos chegar ao seu ápice e conclusão. Portanto, buscamos desenhar uma estrutura viva que exprimisse os valores que orientam este

³ Tradução da autora: “pluriversalidad como proyecto universal.” (MIGNOLO, 2010, p. 17)

trabalho ontológica e epistemologicamente. Uma estrutura orgânica de pensamento instituinte e reflexivo que almeja se integrar como sistema de pesquisa em um sistema mais abrangente, se aproximando de uma abordagem mais holística das questões aqui exploradas, como as incertezas que se estabelecem como forças moventes de práticas artísticas coletivas, processuais e horizontais, que almejam um comum. Para isso, tomamos os elementos naturais como inspiração metafórica para a sua organização: Terra, Fogo, Ar, Água e, o quinto elemento-este, É.TER.

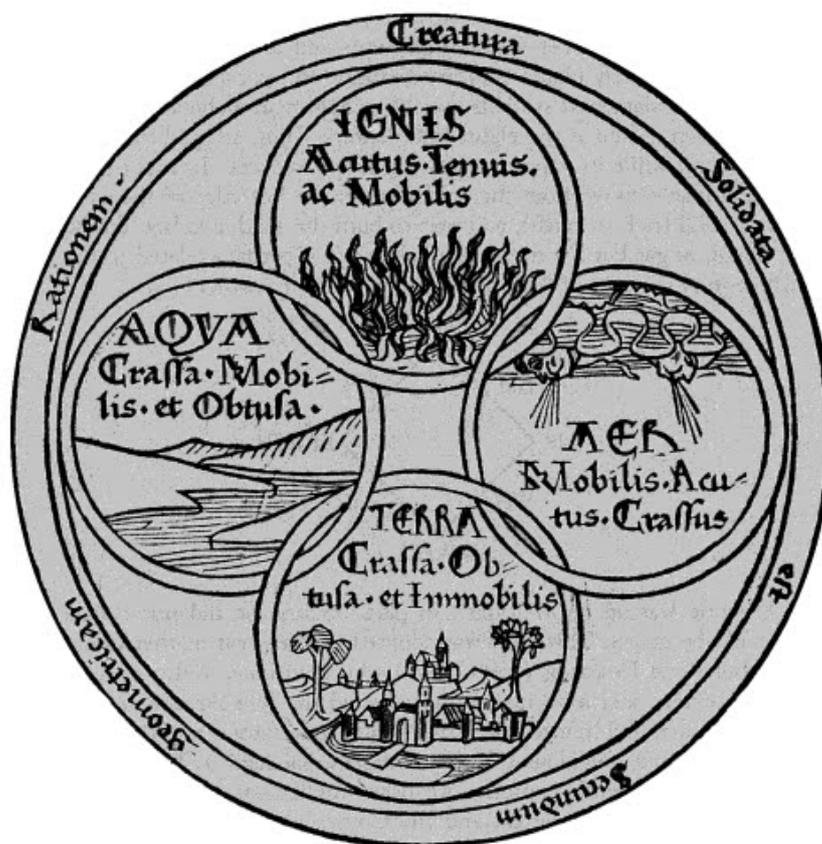


FIGURE 2. ■ The four elements of the ancients: Fire, Air, Earth, and Water from St. Isidore, *De Responione Mundi Et Astrorum Ordinatione* (Augsburg, 1472) (courtesy of The Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University).

Mandala de elementos⁴

⁴Imagem: <http://dartigne.blogspot.com.br/2010/05/chemistry-and-alchemical-understanding.html>

Elementos que em seu conjunto, a partir de suas dinâmicas de interação pautadas por um propósito comum, possibilitam a vida deste sistema. Entre eles não se estabelecem relações de hierarquia ou sequencialidade. Um sistema integrado em que cada parte, por sua vez, também se estabelece como um sistema dinâmico que existe em sua autonomia. Entretanto, é na relação entre os demais elementos que cada parte é amplificada, é em suas dinâmicas e processos contínuos de totalizações e interfluxos instáveis que realizam sua potencialidade.

Todo sistema, do átomo à galáxia, é uma totalidade. Isso significa que não pode ser reduzido a seus componentes. Sua natureza e capacidades distintas derivam dos relacionamentos interativos de suas partes. Esse jogo é sinérgico, gerando 'propriedades emergentes' e novas possibilidades, que não podem ser previstas a partir do caráter de suas partes. (Ibid., p.61)

Em função dessas características, em vez de um sumário constituído por capítulos numerados sequencialmente, seria mais coerente que fossem apresentados de forma circular, por sua dimensão ecossistêmica, como uma mandala de elementos/conceitos em sua coexistência circulante. No formato circular, não são estabelecidas hierarquias entre as partes, mas a sua valorização como constituintes de uma integridade dinâmica em jogo. Também não há uma determinação de sua ordenação, demarcação de seu ponto de início e fim, é tudo continuidade, mudança e instabilidade.

Como pesquisadora de um programa de artes, penso-realizo o processo da pesquisa não somente como conteúdo-texto, mas como forma-formação de desforma (o que retoma as incertezas). Esse posicionamento se justifica e se pauta em todo um largo caminho da arte como propositora participativa da prospecção de novos modos de percepção do real, por meio da errância e da reimaginação da forma ou dos sentidos da forma. "Criar é abrir descontinuidades, interrupções neste fluxo mesmo" (SOUZA, 2015). Portanto não se trata de se repensar uma forma dada a priori, mas incorporar o pensamento-reflexivo em ação indissociável de uma

maneira de fazer-propor uma interrupção na repetição hegemônica do modo de fazer.

A escrita-forma em estado volátil é também construtivista como éter, integrando como instituinte reflexivo desta pesquisa-pesquisadora em processo, que se organiza como “estrutura viva”, como propõe Merleau-Ponty no sentido em que “a interioridade não se refere mais a um sujeito fechado em si, mas se torna a dimensão de um ser que, ao perder sua positividade, acaba se tornando um com os próprios movimentos da experiência” (DASTUR, 1993, p.26)⁵. A estrutura desta pesquisa pode, portanto, ser vista também como a proposição de um método. Uma abordagem que faz uso da imaginação e da metáfora para tentar dar conta do que não é material nem absoluto, mas que se dá no espaço-tempo relacional entre (pessoas, territorialidades, acontecimentos, temporalidades). Que não pode ser apreendido sem as dimensões sutis da intuição, do sensível, das emoções, dos afetos.

Como Mignolo (2010) aponta, a colonização também se dá pela colonização estética e é atravessada por controles específicos, não só do conhecimento e do pensamento, mas do ser, ver, ouvir, sentir e fazer-expressar. A quebra da estrutura linear com esta proposição circular me coloca em fluxo com os elementos desta pesquisa de uma forma que integra meu pensar-sentir-intuir neste fazer-realizar. Pesquisa integrada ao meu ser-sistema, como estrutura viva, cíclica, eu e ela, em coexistência e cooperação mútua. O que faz convergir dimensões epistemológicas e ontológicas deste trabalho por devires de “imaginários instituintes” (CASTORIADIS, 2006). Castoriadis sobre a relação do imaginário e a criação da autonomia afirma que

⁵ Tradução da autora: “Merleau-Ponty’s thought, especially in his later period, is a thought of the living structure for which interiority no longer refers to a subject closed in itself, but becomes the dimension of a being who in losing its positivity thereby ends up becoming one with the very movements of experience.” DASTUR, Françoise. “Merleau-Ponty and thinking from Within”. In: BURKE, Patrick e VEKEN, Jan Van Der. Merleau-Ponty in contemporary perspective. Dordrecht, Netherlands Kluwer Academic Publishers, 1993.

o questionamento da instituição da sociedade, da representação do mundo e das significações imaginárias sociais que este porta, é equivalente à criação do que chamamos de democracia e filosofia. A partir da ruptura com a clausura absoluta [...] aparece uma sociedade que contém os germes da autonomia, ou seja, de uma autoinstituição explícita da sociedade. E isto anda de mãos dadas com a criação de indivíduos capazes também de certa autonomia, ou seja, capazes de questionar a lei social, mas também de questionarem-se a si mesmos, de questionar suas próprias normas (Ibid., p. 94)

O que se aproxima, pela perspectiva ontológica, com a hermenêutica fenomenológica de Paul Ricoeur (s/d). Aposto no exercício de pesquisa como intervenção na realidade que integro, e, portanto, intervenção em mim mesma. Neste sentido, lidamos com uma perspectiva de que a produção de conhecimento, assim como de suas instituições e imaginários, é existencial, circunstancial ou contingencial, compartilhada por indeterminações, o que se coloca em oposição a um paradigma universal do conhecimento. Eu e o mundo nos geramos mutuamente de acordo com a experiência de produção de si, como modos de percepção e consciência. No exercício de interpretar, segundo Ricoeur (s/d), nos colocamos em um movimento de vencer o afastamento, apropriando-nos do sentido e tornando o estranho como próprio, fazendo-o nosso. “Toda hermenêutica é assim, explícita ou implicitamente, compreensão de si mesmo através do desvio da compreensão do outro” (RICOEUR, s/d, p.18). Esse outro-objeto de pesquisa numa abordagem ecossistêmica se torna um eu-nós-ecossistema-objeto que é não só observado, mas vivido e sentido.

É.TER se constitui como elemento “fora e entre”, quase elétrico, “fluido cósmico condutor da luz e do calor pelo espaço”⁶, que preenche e conecta os espaços além dessa pesquisa-atmosfera terrestre que cruza as relações de pertencas e afetos mútuos entre subjetividades, sociedade e suas instituições-instituintes sociais. Da mesma maneira que o corpo etérico é o elemento imaterial-

⁶ Dicionário Aurélio. Acesso em 29 de maio de 2018. Disponível em: <https://dicionarioaurelio.com/eter>

elétrico pelo qual se propaga a luminosidade e magnetismos entre corpos em afeto e afecções mútuas, para esta abordagem, ele lança luz sobre as relações entre os outros elementos deste estudo, com especial foco no instituinte de imaginários e devires.

Os demais elementos podem ser lidos sem uma necessária ordem. Eles estão distribuídos em uma organização cíclica, um ecossistema de interconexões vivas, não serializadas nem hierarquizadas, mas em forma de simultaneidades e coexistências que se retroalimentam em interfluxos, horizontes e litorais. Por outro lado, como ainda respondem aos requisitos acadêmicos, poderiam, de certa maneira, serem organizados como uma estrutura tradicional, com introdução-desenvolvimento-conclusão. Entretanto, isso seria uma arbitrariedade, pois o elemento F.OGO, que introduz as indagações e inquietações desta pesquisa, não é somente o ponto-de-partida-passado, mas combustível e semente de presentes-futuros. Da mesma forma, A.R que sopra os ventos instituintes de outros amanhãs, não deixa de apresentar a tentativa de resgates ancestrais e ressurgências de passados-presentes. Desta forma, não é possível estabelecer uma linearidade ou ideia de sucessão determinística entre causa e efeito, mas uma relação de simultaneidades de passados-presentes-futuros que são indissociáveis das relações entre indivíduos, instituições, sociedade. E, assim, se entrelaçam instituintes imaginários em temporalidades múltiplas, que seguem fluxos indefinidos através de sucessões de contingências entre causa-efeito-causa-desfeito-desfaz-por-causa-e-feito...

Faremos aqui uma breve apresentação do que constitui o corpo de cada elemento, abrindo a possibilidade para que a pessoa que lê possa construir seu processo e caminho de leitura. No elemento F.OGO incorporamos as metáforas de sintomas-fumaça e intuições que são combustíveis da energia-ação urgente que movimentam as convergências entre pesquisa-pesquisadora e mundo pesquisado. Sintomas-fumaça que sinalizam necessidades de transformações pelo fogo das inquietações, incômodos, crises do contemporâneo que emergem incendiando as

estruturas instituídas por devires de imaginários instituintes. O fogo age pela queima que se sente de forma mais imediata, como causa–efeito abrasivo na pele-tecido social em crise, que se alastra além da economia e da política, atingindo as dimensões do ambiental, do psico-socio-espiritual e também do institucional. Fala também através das chamas das micropolíticas, microrrevoluções, globalizações ao rés-do-chão que acendem em resposta, ou contágio, às macro-opressões do capitalismo institucionalizado. Observamos focos de fogo e luz que vem se alastrando globalmente, queimando as estruturas imobilizantes e opressivas regidas por discursos hegemônicos. Queima esta que não pode ser contida. FOGO é elemento de criação, destruição e transformação que desestrutura as ordens repressoras. Queimadas de impulsos radicais por autonomia individual, coletiva e instituinte do simbólico social.

A T.ERRA traz as bases, o chão-rastro-lastro histórico das questões que atravessam esta pesquisa, como camadas geológicas. É a tentativa de territorialização histórica das intuições-fumaça que são a energia-fogo deste trabalho, na busca por cartografar alguns dos acontecimentos-cume de insurgências e ressurgências do experimental, do coletivo e do ambiental no território-campo da arte. Para tanto, nossa escavação se dá na busca pelos vestígios da relação entre a arte e as utopias de ontem-hoje, que se expressam pelo o que chamamos historicamente de antiarte e sua integração com os movimentos contra-hegemônicos no social. O caminho do desfazimento-erosão do objeto artístico é cartografado através das referências aos movimentos e proposições históricas emblemáticas do Dadaísmo, do pós-Neoconcretismo e seus desdobramentos e de Joseph Beuys. Uma cartografia que se constrói a partir do reconhecimento de que esse desfazimento-erosão é tanto do objeto artístico quanto do sujeito artístico e da sociedade como tal, dentro de uma fragmentação de suas instituições.

Á.GUA dá vazão aos relatos de interfluxos, contramarés e transbordamentos institucionais e instituintes vividos durante minha experiência como educadora no MAR – Museu de Arte do Rio. É dessa água que narro, de perto e de dentro,

algumas das vivências, como fluxos líquidos, nas contracorrentezas de práticas processuais, coletivas, colaborativas e ambientais. Também trazemos à superfície outras vozes e lentes-de-peixe de companheiros de mergulho, como Jarbas Lopes, Janaina Mello, Ines Resende, Max Moraes, Alexandre Sequeira, Aline Mendes, Antônio Amador e o coletivo Observatório-Móvel. A água, por sua condição líquida, passa pelos interstícios das fissuras, vaza, mas também dá umidade orgânica às relações. Águas quentes, águas frias, águas paradas. Necessidade de movimentos líquidos dos afetos.

Tanto o ar quanto a água são dimensões expansivas que se modelam aos espaços, tomam a forma dos volumes. São ligados às dinâmicas de fluxos e fluidos. Pelo A.R fazemos um sobrevoo por alguns movimentos contemporâneos que se configuram como utopias pragmáticas, resgatando práticas sociais com bases em comunidades e povos tradicionais. Pelo ar – ou pela sua falta – Lygia Clark iniciou sua trajetória de rupturas com os dogmas da arte concreta projetando a linha orgânica como respiração arquitetônica até culminar nos casulos e pulmão cósmico. Pela criação de vazios e de espaços de respiração profunda coletiva, pulsam transformações e tendências que dialogam com os conceitos e tópicos trabalhados nos outros elementos a partir do campo da arte. Atravessados pela esperança, esses movimentos também apontam para um campo ético de redefinições instituintes, ou de novos imaginários coletivos, como propõe Castoriadis, por processos de sementeiras do fazer coletivo, das relações comunitárias e de reintegrações com a natureza. Instituições e o imaginário instituinte de pulmão, criação de espaços de respiro. O que é preciso para deixar novos ares entrarem?

F.OGO. Intuições e incertezas pulsantes

Vivemos em tempos tomados pelo individualismo e pela busca incessante por acumulação material, incentivados por um sistema capitalista que demonstra indícios cada vez mais intensos de sua erosão e que, conseqüentemente, torna-se gradualmente mais violento. Arde. A crise atinge dimensões globais e se estende para além da economia, as queimadas se alastram pelas esferas social, política, ambiental e espiritual. Sintomas-fumaça apontam para um cenário de desigualdade social crescente, agravado por um racismo estrutural; índices alarmantes de fome, analfabetismo e desemprego; inúmeras notícias de tragédias ambientais; a ocorrência de golpes de Estado e a ascensão de governos conservadores; o aumento do uso de medicamentos como resposta à depressão; entre tantas outras adversidades. E queima. Tudo isso acompanhado pela disseminação de discursos incendiados de ódio e de intolerância com a diferença, que são amplificados pela facilidade de comunicação possibilitada pelas redes virtuais, que acabam reproduzindo, através de nossos avatares, uma sociedade polarizada e extremamente violenta.

Do ponto de vista espiritual, o traço supremo do regime capitalista, que marca a cultura do nosso tempo e de suas deformações, é dar aos homens uma finalidade externa às suas próprias necessidades vitais: a procura do lucro pelo lucro, a necessidade incessante de acumular, de inverter capitais, ininterruptamente, de não ser vencido no mercado, de produzir para produzir. E tudo o que ele faz deixa de ser um objeto, uma obra em suas mãos, de sua vocação ou inteligência, de seu amor, para ser apenas um produto para a venda, uma mercadoria. (CAMPOS *in* PEDROSA, 1976, p.18)

Milton Santos (2003) diria que esses são sintomas da globalização como perversidade, conseqüências reais da globalização pautada pelo capital. Ele defende, entretanto, que as mesmas bases materiais desse processo perverso

podem gerar mudanças se servirem a outros objetivos sociais e políticos, ou seja, podem ser os instrumentos de “uma outra globalização”. Ao mesmo tempo em que somos oprimidos por esse sistema pautado pela manutenção de uma hegemonia, é possível perceber formas alternativas de organização social, de resistências, de disseminação de saberes alternos, que são facilitadas pelos recursos de um mundo globalizado.

Como resposta à hostilidade do cenário de crise, que incentiva o medo e a desesperança, temos visto surgirem movimentos que se organizam através de micropolíticas, mobilizados pelo calor de uma energia-vital de transformação. A partir da descrença na atuação macropolítica do Estado, que falha em seu modelo representativo, multiplicam-se projetos e ações de forma local e comunitária. Esses movimentos têm demonstrado engajamento na busca por autonomia e empoderamento em relação às opressões institucionais, norteando-se por valores como resgate das noções de comunidade e coletividade, processos de democracia direta, economia justa e solidária, reconexão com a natureza, consumo consciente, cuidado de si e do outro, desconstrução da dicotomia entre gêneros, equidade racial e social, busca por formas alternativas de educação, desescolarização, entre outros. Valores estes que são antagônicos aos que somos levados a absorver em nossa formação escolarizada tradicional, pautada pelo individualismo, competição, satisfação através do consumo e conformação dos corpos às exigências sociais e de produção. Enquanto sujeitos imersos em tamanhas dicotomias e antagonismos, não é espantoso afirmar que atravessamos um momento de intensa crise existencial. O colapso do modelo econômico global capitalista, que interfere diretamente nas esferas social, política, econômica e ambiental, não deixa de ser o colapso de nós mesmos, ou do que compreendemos como o eu e o coletivo, ou o eu-coletivo.

Em meio a queimadas e dilúvios, como e onde encontrar sementes? Esta pesquisa pretende investigar experiências que, como resposta ao colapso e à crise, buscam instaurar linhas de fuga alternativas que convergem pelo entrelaçamento experimental entre arte e educação, em suas dimensões epistêmicas e ontológicas.

Ambos os campos parecem andar conectados no que temos compreendido como possível “sintoma e intuição”, conforme sugere Thierry De Duve (2005), desse colapso do sujeito e do coletivo, que seria a emergência de impulsos experimentais, o resgate das noções de coletividade e comunidade e dos movimentos em busca de autonomia, que remetem ao legado da “Sociedade sem escolas” de Ivan Illich (1988). Nossa pesquisa é orientada pela busca de como estes sintomas-intuições se manifestam na ressurgência de incertezas que constituem e instituem práticas artísticas, educativas e sociais no cenário de erosões do contemporâneo. Incertezas essas que se conectam às ressurgências experimentais do fazer coletivo, processual e imaterial das relações colaborativas.

O percurso investigativo deste trabalho tem como base fluida minha experiência como educadora no Museu de Arte do Rio, onde as questões que deram origem a este trabalho surgiram no contato e cocriação de práticas artísticas, pedagógicas e curatoriais que se manifestaram como forças instituintes e desestabilizadoras das centralidades e hierarquias institucionalizadas. Como objetos deste estudo, abordamos de forma ecossistêmica, no elemento Á.GUA, as memórias, sensações, relatos, registros e intuições de três projetos desenvolvidos pela Escola do Olhar. Essas propostas e aproximações com artistas e coletivos foram cocriadas com o programa de Educação do MAR, do qual fiz parte como educadora durante 3 anos: o trabalho com Jarbas Lopes e o Ginásio Experimental Licínio Cardoso para a exposição “Há escolas que são gaiolas, há escolas que são asas”; a relação entre o artista Alexandre Sequeira e o programa Vizinhos do MAR, que gerou a “Constelação de Tião”; e a aproximação da Escola do Olhar com o coletivo catarinense Observatório-Móvel. Que intuições e princípios éticos, estéticos e pedagógicos estariam modelando essas propostas? Como as práticas micropolíticas de educadores e curadores do MAR, junto a seus públicos e demais agentes, colaboram para a criação de um imaginário dissidente e instituinte dentro do museu?

Pelo elemento T.ERRA, produzimos uma cartografia de intuições e incertezas que conectam os casos do MAR com práticas e artistas legitimados e amplamente abordados na História da Arte a partir do seu avesso, a antiarte. Pesquisamos no sentido de mapear a presença das erosões, desfazimentos e desmaterializações que transcendem o objeto artístico, incluindo as estruturas de comportamento, sociais e políticas. Como as experiências do MAR poderiam constituir ressurgências de incertezas moventes em propostas Dadaístas ou, posteriormente, nos trabalhos de Lygia Clark, Hélio Oiticica e Joseph Beuys? Haveria um tipo de intuição comum ou um imaginário coletivo que possa conectar essas experiências pelas raízes? Esses movimentos e práticas artísticas evidenciam uma espécie de espírito de época inconformado com o *status quo*, e que, portanto, busca utopias pelo experimentalismo e pela intuição. Esse tipo de sintoma-intuição pode ser percebido em diferentes contextos históricos, geralmente surgindo através de micropolíticas, como pulsações energéticas que desestabilizam os sistemas. Mesmo enfrentando dificuldades em conseguirem se fixar, parecem resistir às institucionalizações ou formalizações. Esta pesquisa busca olhar para essas fissuras por onde as oxigenações dos sistemas hegemônicos ocorrem.

Já o elemento A.R. é a busca por tecer fios invisíveis e sutis que conectam todo o nosso percurso investigativo com ressurgências e resgates contemporâneos de valores ancestrais, da comunidade, do bem viver, da reconexão com a terra. Valores que têm se mostrado como forças instituintes desestabilizadoras de nossas instituições construídas nas bases do racionalismo cientificista ocidental.

Em nossa jornada, buscamos intuições, apostando com Keats e Dewey, que “nenhum ‘raciocínio’, como raciocínio, isto é, excluindo a imaginação e os sentidos, pode alcançar a verdade” (DEWEY, 2010, p. 106). Procuramos o que ultrapassa o estágio de sintoma, que emerge no cenário de caos como sementes micropolíticas de esperanças engajadas e utopias pragmáticas, por essa razão em É.TER enfatizamos uma abordagem que se dá pela imaginação e pela metáfora, na tentativa de apreender o imaterial e volátil das intuições e relações.

Buscamos nossas indagações a partir de uma aterrissagem, investindo na seleção de casos com o objetivo de construir uma arqueologia de suas criações, mergulhando em suas camadas de intuição experimental. “Um sintoma é um sinal. É preciso saber lê-lo. É um indício. E uma intuição é a mesma coisa, mas do lado do criador do sintoma” (DUVE, 2005). Interessa-nos nesses casos suas formas de estruturação e como eles apresentam como contextos para experiências instituintes como globalizações de baixo pra cima, conforme sugere Appadurai, ou como pragmatismos utópicos do coletivo. Seria por sintoma ou intuição que o sentido de coletivo ressurgem nas diferentes manifestações artísticas, sociais, políticas e pedagógicas? Como se dão as territorializações, camadas de afetos, relações de hierarquia? Como operam as centralidades ou descentralidades? Seriam práticas de raízes anarquistas sustentáveis?

Como uma pesquisa que se desenvolve dentro do Programa de Pós-graduação em Estudos Contemporâneos das Artes, dentro da linha “Estudos das Artes em Contextos Sociais”, este trabalho se justifica por primar pela investigação de processos em que o trabalho de e com a arte se dá de forma indissociável em relação às suas dimensões culturais, políticas, educativas e ambientais. Entendemos que o campo da arte se caracteriza, assim como o da educação, como um dos mais férteis espaços de experimentação dos sujeitos e de reimaginação social, evidenciando, e em muitos momentos antecipando, tendências de rupturas com os padrões estabilizados a partir das incertezas que lançam às estruturas enrijecidas.

A partir do momento em que surgem a interrogação e a atividade filosófica e política, se cria outra dimensão: a que se define pela ideia, pela exigência e até mesmo pela eficácia de uma validade que não é mais apenas uma validade de fato, positiva, mas uma validade de direito: não no sentido legal, mas filosófico [...] Não aceitamos uma representação, ou uma ideia, simplesmente porque a recebemos e temos que aceitá-la. [...] E o mesmo é válido para as nossas instituições. (CASTORIADIS, 1997, p. 145)

A escolha por pensar a partir do lugar de contato entre os campos da arte e da educação, se dá pela crença de que ambos se conectam intimamente na busca por modos de viver em liberdade. Com Joseph Beuys, acreditamos que a mudança social só acontece através da transformação do modo de pensar, no sentido de um pensamento em liberdade. Para tanto, apostamos que as bases de uma revolução permanente agem por pulsações e ressurgências atravessando as escolas, as universidades, a cultura, a arte e, de forma geral, “tudo aquilo que diz respeito à criatividade” (In: COTRIM e FERREIRA, 2006, p. 301). Mônica Hoff (2014), em sua relevante dissertação acerca da virada educacional nas práticas artísticas e curatoriais no contexto brasileiro, defende a necessidade de reconhecer e instaurar “métodos e processos artísticos na prática educacional e de pensamento crítico e posicionamento político na prática artística” (HOFF, 2014, p. 34), entendendo que “educação e arte são aspectos de uma mesma atividade [...] porque compartilham modos de estar e atuar no mundo” (Ibid.). Acreditamos na importância de tornar visíveis os experimentalismos, imaginários e sensibilidades instituintes que emergem no encontro entre arte e educação, campos que compartilham do mesmo espírito de resistência e liberdade.

A relação entre a arte e o âmbito social é uma discussão que se arrasta desde o século XIX, com a revolução industrial. Aracy Amaral (2003) traça a trajetória desse dilema que inclui a disfunção social da arte tanto dentro de um contexto nacional quanto latino-americano. Com ela, assim como com Frederico Morais, observamos os diferentes momentos quando essas zonas de contato e conflito entre arte, função social e educação se tornam mais ou menos ativas. Apoiada por uma extensa bibliografia, Amaral (2003) acredita que os embates que envolvem a função social e pública da arte e do artista encontrariam na “socialização da arte” um caminho. Com Romero Brest, aponta para a potência de intervenção social do artista frente às crises ao explorar “a possibilidade de introduzir em suas obras o germe de rebelião social, anunciando modos de viver em liberdade” (*apud* AMARAL, 2003, p.7). E defende, com Plekhanov, que “a arte deve contribuir para o

desenvolvimento da consciência humana, para a melhoria do regime social” (Ibid.). Como Trotsky, Mário Pedrosa prevê que “a evolução da arte no futuro seguirá o caminho de uma crescente fusão com a vida, quer dizer, com a produção, com as férias populares, com a vida coletiva dos grupos” (Ibid.). Com o argentino Ricardo Carpani (Ibid, p. 26), destaca o papel fundamental da arte na luta revolucionária para “impulsionar a imaginação e criatividade popular a partir da base mais sólida possível”, sendo um instrumento a mais no aprimoramento da sensibilidade e conscientização dos indivíduos em relação aos problemas do coletivo.

Interessa-nos olhar para esta arte, a que anuncia novos “modos de viver em liberdade”, que se funde com a “vida coletiva dos grupos”, que contribui para a “melhoria do regime social” e que impulsiona a imaginação e a criatividade dos sujeitos como forças de resistência à asfixia imposta pelo sistema capitalista.

Poderíamos apontar pelas fissuras nos sistemas instituídos as “linhas orgânicas” (parafrazeando Lygia Clark) ou linhas de fuga de oxigenações de “outras globalizações” ou, como propõe Appadurai (2000), globalizações de baixo para cima. Essa globalização ao rés-do-chão seria uma forma de globalização ao avesso, por micropolíticas e microgeografias. Neste sentido, cabe abordá-las pelo resgate da ética de Espinosa (1979), de afetos, encontros e afecções de alegria e potência de agir. Como uma heterotopia que se realiza pelo movimento contrário, contrafluxo à grande força da globalização capitalista, fazendo uso dos seus próprios instrumentos. O ponto de partida desta pesquisa será olhar para as fissuras, para casos que lidam com arte e educação através de movimentos que se dão pelas raízes, de forma contra-hegemônica. Quais seriam essas “outras globalizações” e ressurgências de outros projetos de sujeito e sociedade que estão acontecendo ao rés-do-chão, dentro e fora das instituições?

Também é necessário olhar para as práticas que não estão contidas dentro do que se entende como campo da arte. Há uma necessidade de desviar-se do campo, no sentido de deslocar a centralidade do artista e das instituições

especializadas como detentoras da produção e difusão de valores que legitimam o que é considerado artístico. Frederico de Moraes (2013) coloca que “a arte não pertence aos museus, às galerias de arte, aos colecionadores e, no limite da interpretação, aos artistas. A arte não pertence a ninguém, isto é, ela pertence a todos. A arte é um bem comum do cidadão, da humanidade” (p. 344). Sendo a arte um bem comum, podemos conectar o pensamento de Moraes com Beuys e sua afirmação de que somos todos artistas, assim como com a crença de Carpani em relação à desmistificação da arte como privilégio de alguns sujeitos, os artistas, acreditando “que a possibilidade criativa artística é inerente a qualquer ser humano, pelo simples fato de ser um ser humano” (*apud* AMARAL, 2005, p. 26). Esse debate é extenso no campo da arte, passando pelo o que já apontamos com Amaral (2005) como a discussão sobre as crises que envolvem a função social da arte, o papel do artista e os processos de desmaterialização do objeto de arte. Vergara (2016) evidencia que

o que se vislumbra pelas brechas dessa crise do objeto na arte arrasta consigo também a crise do sujeito, das instituições e seus sentidos e cuidados com as interações sociais. O diagnóstico crítico da fratura arte-mundo é recorrente em diferentes momentos das viradas do moderno para o contemporâneo. Neste isolamento o mundo da arte buscou suas próprias linhas de fuga para si mesmo como mundo-vida, invocando autonomia e exercícios experimentais de liberdade. Esta liberdade anti-institucional, antimuseu, até mesmo antiarte, está expressa nas bases de uma “Posição ética e programa ambiental” de Oiticica (1986) ou nos “Delírios ambulatórios” de Lygia Pape e Hélio Oiticica na cidade do Rio de Janeiro. (p. 247)

Há uma radicalidade a ser repensada nessas manifestações que recorrem à “autonomia e exercícios experimentais de liberdade”, uma radicalidade que vem pelo incômodo de sujeitos que lidam com arte e educação em relação ao engessamento das estruturas institucionais nas quais estão inseridos. Por isso a busca pela anti-instituição, a antiarte, o antimuseu, a antiescola ou desescola. A crise das institucionalidades inclui a universidade e solicita o experimental também na

produção e circulação de conhecimentos, através da ruptura com as “monoculturas da mente” (SHIVA, 2003), da descolonização do conhecimento a partir de sistemáticas desobediências epistêmicas (MIGNOLO, 2010), propondo a construção de pensamentos floresta (WORKMAN, 2014) e “ecologias de saberes” (SANTOS, 2007). E é neste sentido, com a crença na potência das micropolíticas dentro das instituições, que esta pesquisa também se propõe como experimental, exercitando aproximações entre saberes, campos e práticas. Buscamos a dobradura entre dimensão ontológica, como novas formas de olhar e de percepções de si e do sentido da arte, indissociáveis das rupturas epistemológicas.

Não há mais positividade tanto do objeto artístico quanto das relações entre sujeito e mundo, objeto e campo, sociedade e suas instituições. Merleau Ponty, por linhas fenomenológicas, trata desta relação intersubjetiva entre o mundo e o acontecimento. O desafio desta pesquisa está justamente na sua busca epistêmica e ontológica para dar uma dimensão pragmática ao imaterialismo e processos de desmaterialização-erosão-oxigenação das práticas artísticas contemporâneas, como contrafluxos no sentido ético do coletivo, das estruturas de construção de “convivialidade” (ILLICH, 1979) participativa.

Meu interesse por essas questões se dá por minha iniciação e ação direta no campo da arte, justamente, reconhecendo entrelaçamentos críticos entre práticas pedagógicas e artísticas, e ao mesmo tempo fazendo parte dos primeiros anos de um museu-escola, alvo de muitas controvérsias contemporâneas da cidade do Rio de Janeiro. De 2013 a 2016, tive a oportunidade de atuar como educadora da Escola do Olhar, programa de educação do Museu de Arte do Rio. Esse período de formação e atuação profissional foi diretamente vinculado aos primeiros anos deste museu, envolvendo todas as polêmicas que giram em torno de uma instituição pública gerida por uma organização social, inaugurada como parte de um projeto político público-privado que trouxe consigo a gentrificação da região portuária do Rio de Janeiro. Trabalhar com educação no MAR significou reconhecer e explorar as potências e fraquezas de atuar na contradição. E, resistindo para existir, buscamos

pelas brechas e fissuras exercitar práticas que almejavam, como horizonte ético e estético, a valorização de saberes não-hegemônicos, a escuta do outro, a busca por processos democráticos, a crítica institucional e quebra das hierarquias entre artista/museu e público.

Sendo parte das ações diretas ao rés do chão, pude perceber nessas experiências que os jogos de forças que constituem uma instituição são muito mais complexos do que a noção generalizada do que ela seja, que ignora o fato de que uma instituição é constituída e ocupada por pessoas. Não há uma força institucional absoluta, mas diversos pontos de contato, em que a relação entre a instituição e a sociedade acontece das mais diversas (e por vezes divergentes) maneiras. Entender e explorar a potência desses pontos de contato e conflito, que podemos lidar como “revoluções moleculares” ou “terapêuticas institucionais” (GUATTARI; ROLNIK, 2013), foi fundamental para compreender que a função pública de uma instituição, seja o museu, seja a arte, é exercida tanto de forma macro, quanto micropolítica (de baixo para cima).

Como parte de um sistema em permanente crise de significação entre o instituído e os instituintes imaginários ressurgentes, pressionado também a buscar caminhos de reconfiguração pública, passei pelo exercício constante de me desconstruir e me ressignificar. Percebo-me como parte de um jogo de reconfigurações e transformações institucionais-sociais entre práticas artísticas, curatoriais e pedagógicas, mutuamente desestabilizadas, mas também potencializadas como saídas e resistências para atualização do sentido público e social. Acredito que, pelo elo arte-educação, há um caminho da intuição para se abordar os sintomas dessa crise institucional que se arrasta em torno do sentido público da arte, indissociável das fragmentações do indivíduo e da sociedade.

A partir de uma abordagem em que o dentro e fora não são camadas delimitáveis, mas sim partes integrantes do mesmo ecossistema orgânico, a busca por alternativas para as crises sociais e institucionais através de uma perspectiva

existencial parece ser um movimento essencial e estratégico. Nós, sujeitos sociais, intervimos na realidade e somos atravessados por ela simultaneamente. Como pesquisadora, encontrei na fenomenologia hermenêutica de Paul Ricoeur e no método da cartografia as vias iniciais de aproximação e pertencimento a esse horizonte de complexidades, difuso entre sintomas e intuições. Isto se justifica, em primeiro lugar, por serem métodos que se pautam por uma produção de conhecimento que se dá de forma encarnada, gerando percepções e conceitos indissociáveis da própria experiência e processo. E também por partirem de princípios epistemológicos em que pesquisadora e mundo pesquisado mutuamente se modelam. Estando implicada neste campo, não é possível que cultivar um lugar de neutralidade da observação. Portanto sou parte do objeto de pesquisa e pesquisadora em formação simultaneamente. Acrescenta-se ainda que, desde a minha experiência no MAR, observa-se que as próprias instituições estão contaminadas com as incertezas e contradições da época. Na medida em que se reconfiguram práticas epistêmicas curatoriais, artísticas e pedagógicas de uma instituição, esta própria instituição e seus profissionais são também transformados em seus modos de percepção e de ser e estar no mundo. No exercício de investigar, intervenho na realidade da qual faço parte, e, portanto, também sou transformada. Daí advém a dobradura epistêmica-ontológica desta pesquisa.

É importante evidenciar que, ao investigar os casos escolhidos, me coloco em uma notação fenomenológica no sentido de uma reflexão de modos de ver a arte em suas múltiplas territorializações e contextualizações no mundo contemporâneo, que se espelha em minha escrita de campo. A escolha dos casos reflete uma dimensão existencial desta pesquisa, pois esses projetos, além de lidarem com questões que são éticas, envolvem uma dimensão ontológica.

Cabe também ressaltar a indagação sobre o método como componente desta pesquisa. Um método que possa embasar a produção de uma escrita experimental, encarnada e reflexiva pela fenomenologia hermenêutica e o uso da metáfora e da imaginação como formas de aproximação crítica, sensível e intuitiva de processos e

experiências pautados por incertezas, imaterialidades, relações e temporalidades subjetivas. Neste sentido, formulamos uma abordagem metodológica ecossistêmica, que busca abranger a pulsão experimental, poética e etérica desta pesquisa. O que nos coloca em uma posição de enfrentamento e pertencimento que é geográfica e decolonial.

Os casos escolhidos não são constituídos de um trabalho feito, um objeto a priori, portanto se constituem de processos estendidos no tempo, com diferentes etapas e momentos de acontecimentos em aberto. Conforme indicam os autores do livro “Pistas do método da cartografia” (PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2015) a produção de conhecimento se faz no processo de dissolvência da pesquisadora na coletividade. Pela fenomenologia hermenêutica, esta narrativa se dá centrada no corpo da pesquisadora, meu corpo (de perto e de dentro da experiência), e da coleta de outras vozes, corpos e sensações. Especificamente nos casos de Á.GUA, que se referem a experiências que vivi, faço uso da narrativa de minhas memórias, resgate de registros imagéticos e textos. Também realizo entrevistas e conversas com pessoas que estiveram envolvidas com os projetos, como artistas, curadores, educadores, parcerias, gestores.

Em T.ERRA nos apoiamos principalmente na pesquisa bibliográfica, incluindo textos teóricos, textos de artista e entrevistas. Minha forma de aproximação com essas narrativas, já tão bem exploradas no campo da arte, se dá por espelhamentos e arqueologias de camadas de intuições e imaginários tangíveis. Em A.R, além da pesquisa textual, faço uma abordagem que se vale de meus aprendizados construídos em experiências e vivências que aconteceram ao longo de meu processo de pesquisa, como o Gaia Education e o Dragon Dreaming.

É importante enfatizar que este trabalho tem a pulsão-vontade de mergulho e incorporação das incertezas como objeto e modo de fazer. No primeiro sentido, interessa-nos compreender como as incertezas se desdobram em resgates de noções de coletividade, comunidade e convivialidade e como elas estão presentes

no campo artístico como dilemas éticos ou mudanças estéticas, observando tanto pelo retorno à antiarte, quanto pela criação coletiva. Qual seria o fator de desestabilização do sentido público da arte nos seus contextos institucionais e sociais alternativos? Já em relação ao modo de fazer, buscamos a construção de um lugar de fala da pesquisadora encarnada no mundo contemporâneo pelo corpo de múltiplas vozes, de atravessamento multidirecional de incertezas. Poderia esta pesquisa somar-se aos contrafluxos pela quebra das centralizações decisórias, de poderes e produção de afetos, subjetivações e conhecimento? Seria possível escapar pelas fissuras das estruturas acadêmicas positivistas e racionalistas, encontrando uma abordagem que “dê conta” das incertezas do lançar-se ao indeterminismo e o imaterial das relações, dos afetos e da experiência sensível?

Á.GUA. Interfluxos de paradoxos | Navegar contramaré

Submersa narro as experiências no MAR - Museu de Arte do Rio, instituição na qual atuei durante três anos, de 2013 a 2016, como educadora da Escola do Olhar, programa de educação do museu. Considero este período também meu real mergulho – de alta pressão – na/com a esfera pública da arte e como a primeira etapa de minha formação como agente deste campo. O que é parte fundamental e constituinte de meu olhar encarnado, da especificidade do lugar de onde falo, incluindo os modos como percebo e através do qual exploro e nado nestas indagações. É deste lugar de fala que vi emergir, nos primeiros anos deste museu, suas incertezas conceituais ou contrafluxos e contingências que nutrem as questões deste trabalho.

O desafio desta pesquisa está justamente na sua busca pelas mudanças e desobediências epistêmicas, indissociáveis de suas ressonâncias ontológicas, para dar uma dimensão encarnada e pragmática aos desfazimentos que pautam práticas artísticas contemporâneas. Desfazimentos e erosões que se instituem como contrafluxos e que apontam para o sentido ético de uma autonomia individual e coletiva, com novas bases instituintes das estruturas de construção de convivialidade participativa. Pela ÁGUA narro, a partir de minha imersão em três proposições artísticas articuladas pela Escola do Olhar, como percebo e sinto essas experiências em fluxos com as questões que permeiam este trabalho: a imaterialidade experimental, o processual, o coletivo e a busca por uma abordagem ecossistêmica. Nesta narrativa de litorais, encontros de elementos, eu hoje, já à margem dessas águas, convido algumas das parcerias que compartilharam essas travessias, para a constituição de um coral de falas. Vozes que, na polifonia, contribuem para uma amplitude maior do olhar, olhos de peixe. A escolha das colaborações busca estabelecer uma diversidade entre artistas, gerência do museu, parcerias da Escola do Olhar e colegas educadores, que acompanharam os processos a partir de pontos de vista muito particulares e ricos, na total imersão nas experiências.

Ressalto que minha iniciação profissional se dá em paralelo com os processos inaugurais do MAR, que estava prestes a completar um ano na ocasião de minha entrada. O que significa que esta abordagem de pesquisa-participação se alinha à condição empírica e experimental da própria instituição estudada, pelo meu envolvimento direto com as práticas curatoriais, artísticas e educativas. A partir do momento em que integrei a equipe da Escola do Olhar, a educação passou a ser laboratório e perspectiva, tanto da instituição, quanto de minha experiência pública da arte. A experiência direta junto às interfaces e litorais do MAR com a sociedade foram abertas pelas zonas de convergências e contrafluxos entre arte e educação tornando evidente também seus paradoxos e dilemas para uma institucionalidade crítica contemporânea. É deste percurso profissional que trago como campo de pesquisa-ação o museu, reconhecendo os desafios curatoriais, estéticos e pedagógicos que envolvem a produção de sentido da arte e da instituição para públicos diversificados.

Neste acompanhamento participativo, é que foram sendo identificados os fluxos e contrafluxos críticos presentes na produção de significação e subjetividades pela arte, e de sua potencialização quando rompe com as hegemonias e deixa-se contaminar por narrativas diversas. Em minha experiência pude perceber que nas práticas desenvolvidas no MAR estava sendo proposta uma noção de institucionalidade crítica, que se dava através de contrafluxos experimentais que apontavam para além dos preceitos históricos, filosóficos e técnicos do campo da arte. Perspectiva essa que tratamos como contramarés ou erosões instituintes.

Compartilhando vivências e aprendizados com tantas pessoas nesse lugar, fui incentivada a perceber o potencial de intervenção da arte não como uma disciplina, um conjunto de saberes e técnicas, ou a partir de seu poder de transmissão e comunicação de determinadas mensagens, mas como experiência transformadora de modos de percepção de mundo e de si mesmo (arte e sujeito) por compartilhamentos estéticos e éticos na construção do comum, do coletivo. Neste sentido a experiência direta foi condutora da minha formação, como também desta

pesquisa-pesquisadora participante entrelaçando uma dimensão fenomenológica/epistêmica e hermenêutica/ontológica. Ao pesquisar e escrever, me inscrevo nas mudanças dos modos de percepção e significação da arte propostos por políticas curatoriais, estéticas e pedagógicas que formam uma contramaré de institucionalidades críticas pautadas por desmaterializações e desfazimentos públicos do contemporâneo.

Além da relação direta com os públicos do museu, neste período também tive o privilégio de compartilhar momentos com artistas, educadores, teóricos, curadores e críticos que experimentam práticas artístico-pedagógicas pautadas em proposições que buscavam estabelecer um tipo de relação não escolarizada com o outro, trazendo engajamentos com o social e o ambiental. Como Jarbas Lopes, Ricardo Basbaum, José Miguel Casanova, Virgínia de Medeiros, Alexandre Sequeira, o coletivo Observatório-Móvel, entre outros. Cada uma dessas experiências trouxe uma dimensão crítica institucional específica, tanto para a minha formação, quanto para o seu desdobramento nesta pesquisa encarnada por um olhar de dentro do campo sobre as perspectivas e confluências por sintomas das práticas desses artistas. Um elo ético comum pode ser reconhecido nas estratégias poéticas de deslocamento do culto ao objeto para a valorização dos processos e acontecimentos, através da escuta do outro e da criação coletiva de sentidos, gerando possibilidades múltiplas de criação de espaços de conectividades através da arte. Perspectiva esta, intimamente ligada aos dilemas institucionais/museais alinhando a desmaterialização do objeto da arte com a invocação de uma educação/pedagogia crítica.

Inaugurado em março de 2013 na Praça Mauá, região central do Rio de Janeiro, o Museu de Arte do Rio é um museu de arte e cultura visual. Foi idealizado e construído pela Prefeitura do Rio de Janeiro, em parceria com a Fundação Roberto Marinho, sendo a primeira obra finalizada do paradoxal processo de reforma da região portuária da cidade, o projeto Porto Maravilha. Tem como modelo de gestão a administração por organização social (OS) e atualmente é gerido pelo

Instituto Odeon, que possui um contrato de gestão com a Secretaria Municipal de Cultura.

Trazendo consigo as contingências do processo de gentrificação por fazer parte de um projeto público-privado de tamanho impacto urbano, econômico e social, em uma região da cidade marcada por uma intensa carga histórica e cultural, que é a zona portuária, o museu encara, antes mesmo de sua inauguração, os desafios de atuar na complexidade de seu contexto constituído por forças tão múltiplas e, por vezes, tão divergentes. Como instituir-se como espaço público atendendo às expectativas de seus apoiadores privados? Como construir um espaço de diálogo e agenciamento de múltiplas vozes, sendo que essas mesmas em muitos momentos entram em conflito com os discursos e interesses da gestão público-privada? Estas incertezas remetem à motivação intrínseca desta pesquisa, sem a ambição de trazer respostas, mas acompanhando processos em que as práticas são parte das contramarems e sintomas das erosões que atravessam o subsolo do MAR contemporâneo.

O MAR, a partir de sua equipe de educação, se define como um museu de processos, que busca desenvolver como política cultural a constituição de espaços e possibilidades de ações continuadas ou distendidas no tempo, desdobrando suas potencialidades. Com uma atuação a partir dos eixos de formação de acervo, exposições e educação, tem como norteadores políticos, estéticos e éticos:

a interlocução entre agentes diversos da sociedade; o adensamento das relações do museu com a cidade e, em especial, com o território no qual se insere (participando dos desejos e desafios da vida portuária); a geração de conhecimento em múltiplas frentes; a educação como modo concreto de produção crítica e inventiva da subjetividade. E como horizonte: a integração – sempre dialógica e, portanto, heterogênea – entre as forças que conformam e constantemente transformam a vida social.⁷

⁷ Texto retirado de apresentação institucional virtual feita pela equipe da Escola do Olhar.

A Escola do Olhar é o programa do museu destinado à educação. Concebida como um espaço de formação continuada que se propõe a estimular e disseminar a sensibilidade e o conhecimento, suas proposições partem da compreensão da educação como prática de criação e experimentação. Suas ações são elaboradas a partir de seis projetos conceituais: Visitas Educativas, Formação com Professores, Vizinhos do MAR, MAR na Academia, Arte e Cultura Visual e Biblioteca e Centro de Documentação. Através deles, são desenvolvidas atividades culturais, visitas educativas, reuniões, cursos, bem como ações em parceria com diferentes agentes e esferas da sociedade. Janaina Melo, gerente de educação do MAR, enfatiza o caráter processual e experimental que atravessa as práticas da Escola do Olhar.

É todo um processo de criação, mas não é uma criação só que parte para a experiência artística e poética, mas também é uma criação que atravessa agendas de pesquisa, de crítica e de práticas de construção de conhecimento a partir de todos aqueles agentes que estão ali. (MELO, 2018)

Em meus primeiros seis meses de museu, atuei como Educadora Estagiária, tendo foco no desenvolvimento de visitas com grupos agendados, atividades educativas e conversas de galeria com os públicos espontâneos. Durante esse período participei do programa de formação continuada em arte e cultura visual voltado para os educadores estagiários, que incluía reuniões semanais de formação com toda a equipe, assim como a pesquisa em grupos temáticos de trabalho e pesquisa que também se encontravam semanalmente para leitura e discussão de textos de diversos autores, conteúdos das exposições, e criação de propostas de atividades para a programação pública do MAR. Tendo feito parte de dois grupos de trabalho “Acessibilidade” e “Eu, a Cidade e o Outro”, desde os primeiros momentos de minha experiência, participei constantemente de discussões em torno da função pública do museu, incluindo questões de acesso físico, social e cultural, democratização e democracia cultural, o processo de gentrificação, a valorização de narrativas e saberes não-hegemônicos, entre outras questões que eram suscitadas por uma equipe muito múltipla em diferentes níveis hierárquicos. Esses tópicos

serviam de tema para as visitas com os grupos e demais atividades, o que me surpreendia, pois desestabilizava constantemente o lugar do próprio museu.

Fazendo parte de uma equipe que buscava uma experiência crítica com a arte e suas instituições, passei por um processo constante de desconstrução (de uma percepção ainda em construção) do papel do museu e de seus interlocutores (educadores, artistas, curadores, públicos, gestores), buscando estabelecer práticas contra-hegemônicas que se pautassem por processos constantes de reflexão, revisão, experimentação e reinvenção na interface com os agentes participantes, principalmente os públicos.

Existe um fazer metodológico e pedagógico que é muito orgânico, na sua maneira de se constituir. Pautado por uma experiência de liberdade absoluta, que não está respeitando nenhuma hierarquia pré-instituída, seja da própria instituição, seja do projeto curatorial ou dos próprios princípios da prática artística. Mas que se deseja que compreenda que a ação também é a construção de algo que se desdobra e que pode gerar mais um, mais um, mais um. E que esse mais um seja aquilo que a gente quiser. (MELO, 2018)

Seria por sintoma ou intuição, como traz De Duve (2005), que o experimental e o sentido da criação coletiva ressurge nas diferentes manifestações artísticas, políticas e pedagógicas? Existe uma forte sinergia de contrafluxo anárquico nas lutas pela quebra das centralizações decisórias, de poderes e produção de afetos, subjetivações e conhecimento, como desfazimentos e erosões que se tornam forças instituintes dentro das estruturas institucionais. Como se conectam, neste sentido, as experiências da Escola do Olhar, de Jarbas, Alexandre, Observatório-móvel, assim como as proposições de Hélio Oiticica, Lygia Clark e Beuys? Poderíamos dizer que pelo o que Appadurai chama de “globalização ao rés do chão”, pelas as manifestações subterrâneas de Oiticica (1969) ou pelas revoluções moleculares de Guattari (2013)? Seria possível abordarmos essas práticas e proposições de resistência, contracultura e antiarte como pragmatismos utópicos? Ou como forças instituintes do que-ainda-não-veio-a-ser de Bloch (2005), que emergem da demanda

ética pelo coletivo por meio dos processos relacionais e experimentais no campo curatorial, artístico e pedagógico?

Quando assumi o cargo de Educadora Supervisora e, posteriormente, de Educadora de Projetos, passando a ter a responsabilidade de gestão de equipe, processos e projetos com a interlocução direta com a coordenação pedagógica e gerência de educação, comecei a tomar consciência da complexidade dos jogos de forças internas e externas do museu. Entendi que para se cultivar um espaço tão fértil de experimentação e debate dentro da equipe de educação, eram necessárias constantes negociações e disputas entre os diferentes departamentos e agentes envolvidos na gestão daquele aparelho público. Compreendi com mais clareza que a medida da multiplicidade de discursos e práticas que circulam numa instituição é semelhante a das pessoas que dela fazem parte. Sendo constituída por tantos níveis, tantos pontos de contato com a sociedade, a instituição não é dada, instituída, mas é feita do exercício constante de esforços instituintes a partir de seus diferentes agentes. Isso fica evidente na entrevista de Janaina em diversos momentos, especialmente quando ela fala dos embates que se dão na mudança de diretoria cultural do museu, quando começa a se estabelecer uma tentativa de regulação, do que pode e o que não pode ser feito nos espaços expositivos e ações desenvolvidas, mas ela enfatiza que mesmo com essa alteração de cenário foi possível “estabelecer limites que são poeticamente chamados por feudos por nosso atual diretor. Mas que são os maravilhosos feudos nos quais as ações de fato ocorrem” (MELO, 2018).

Deste lugar, do feudo, às vezes com limites territoriais mais demarcados, outras vezes mais fluidos, pude experimentar a arte como acontecimento a partir de uma posição muito específica, estando entre/com as pessoas, o museu e os objetos de arte, onde acaba geralmente acontecendo o lugar da educação em museu. Este entre-lugar institucional em muitos momentos serve como espaço para a reafirmação de um discurso hegemônico próprio do museu e das grandes instituições de arte e cultura. Entretanto, por ser caracterizado como uma certa zona

autônoma particular, que se constroi a cada momento em diferentes configurações dentro da experiência institucional, também é dotado de uma potência de suspensão, de criação de situações de estar junto, inventando mundos coletivamente com os públicos, na relação com a arte.

Dentro deste contexto e a partir de suas diferentes formas de ocupação institucional, os educadores, quando buscam sua resistência e responsabilidade crítica, atuam por micropolíticas representando linhas de fuga e desobediência epistêmica por ativismos poéticos, políticos e pedagógicos. São capazes de gerar um deslocamento do culto aos objetos como oráculos para a valorização do acontecimento e das intertextualidades. Essas práticas podem se caracterizar como crítica reflexiva institucional, pois lidam como propositoras de acontecimentos poéticos através das fissuras, alterando o *modus-operandi* da instituição e dos corpos institucionalizados. Maria Clara Boing, companheira com a qual partilhei a experiência com educação no MAR, enfatiza em sua dissertação de mestrado que os “educadores negociam, questionam, subvertem e reinventam todas as expectativas, conteúdos, modos operacionais e lógicas de uma pretensa prática instituída ou desejada pelo museu” (BOING, 2016, p.19). Existe essa potência de acesso ao “plano molecular, onde novas sensações vão se produzindo e se compondo e acabam forçando a criar novas formas de realidade” (GUATARRI, 2013, p.102). Neste sentido, cabe ressaltar que essas práticas, que se dão pela esfera das micropolíticas, por fluxos vazantes, têm a potência de se estabelecerem como forças instituintes dentro das estruturas institucionais.

Pela Á.GUA nos dedicaremos ao compartilhamento das reflexões que emergem de experiências nas quais me engajei durante minha atuação no MAR. Por ser um período razoavelmente extenso, não seria possível dar conta da totalidade de projetos, exposições, cursos e atividades, portanto, elegi ocasiões que podem ser tidas como emblemáticas para as indagações deste trabalho. Nas diferentes partes deste elemento Á.GUA, tratamos de narrativas e reflexões a partir da aproximação entre as práticas do museu às de determinados artistas em diferentes situações,

podendo se tratar de exposições, proposições de seminários ou programas continuados da Escola do Olhar. A escolha dos casos se deu por suas inter-relações por incertezas que permeiam as práticas contemporâneas que retomam os espaços-tempos das práticas exploradas na parte da T.ERRA. Essas práticas se aproximam pelo desejo de relações humanas, a vontade da experiência coletiva em liberdade e pela proposição de outros modos de percepção, com as experiências dadaístas, com as proposições pós-neoconcretas e com a trajetória de Beuys.

Os casos estão organizados da seguinte forma: o trabalho do artista Jarbas Lopes na relação com a exposição *Há escolas que são gaiolas, há escolas que são asas*, numa perspectiva de se pensar a relação entre arte e educação, passando pela desmaterialização do objeto de arte, e pela prática artístico-pedagógica processual, coletiva e imprevisível; a exposição de Alexandre Sequeira no MAR e o trabalho desenvolvido junto ao programa de relacionamento com o território, o Vizinhos do MAR, que nos ajudará a elaborar uma reflexão sobre um parâmetro ético vinculado aos processos de cocriação, afeto e agenciamento; e os processos que envolveram o *Seminário Sustentabilidade, Educação e Arte*, concebido por mim e Janaina Melo, gerente de educação do MAR, com atenção especial ao trabalho do coletivo Observatório-Móvel, que fazem emergir as questões sobre arte, colaboração, sustentabilidade e as questões do coletivo.

Á.1. Fluxos vazantes | Jarbas Lopes e GEA

A exposição *Há escolas que são gaiolas, há escolas que são asas* aconteceu de março a julho de 2013 no Museu de Arte do Rio, com curadoria de Paulo Herkenhoff, então Diretor Cultural da instituição, e Janaina Melo, Gerente de Educação da Escola do Olhar, buscando explorar as relações entre arte e educação.

“Por que é importante para a arte estar perto da educação, e vice-versa? Quais os usos sociais dessa relação? Ao acreditar na ‘necessidade da arte’, ou da

educação, que outras necessidades podemos entrever na relação entre ambos?”⁸ foram perguntas norteadoras para o processo de desenvolvimento da mostra. Nela estavam reunidas tanto produções de artistas inseridos na cena contemporânea, como Jonathas de Andrade e Adriana Varejão, quanto experiências escolares, como o registro audiovisual de "Qual é a graça?", projeto transdisciplinar desenvolvido pelo professor Luiz Henrique Rosa, que trabalhava com as crianças da escola Escola Municipal Hebert Moses a desconstrução do racismo e discriminação. Havia uma preocupação curatorial em construir um ecossistema que não se pautasse somente por objetos produzidos, mas que valorizasse também metodologias que lidassem com processos imateriais, com a colaboração e cuidado com o outro. Segundo o texto da curadoria, a exposição se propunha a:

pensar as formas pelas quais esta (a educação) tem sido uma agenda da arte, desde as primeiras explorações da linguagem, passando pelos diversos ambientes escolares e acadêmicos, até chegar a processos que tomem como norte a construção do conhecimento “com” o outro e não apenas “para” o outro.⁹

A exposição trazia obras de arte, documentos e projetos educacionais para debater os sentidos da educação e do lugar dito escola, que foram organizados em quatro núcleos: Linguagem, Teoria, Dispositivos e Processos. O núcleo “Linguagem” explorava a relação entre fazer artístico, fala e escrita como campo de reconhecimento das diferenças, tanto ao pensar a “caligrafia como a arte de dar forma aos sinais de maneira expressiva, harmoniosa e habilidosa”¹⁰, como ao trazer os trabalhos de Daniel Santiago e Paulo Bruscky para abordar a palavra e a língua.

Em “Teoria”, as obras de autores como Anísio Teixeira, Paulo Freire e Darcy Ribeiro nortearam a escolha de artistas e iniciativas baseadas nesses estudos. A composição deste núcleo incluiu o trabalho “Educação para adultos” do artista

⁸ Texto extraído do site do MAR: <http://www.museudeartedorio.org.br/pt-br/evento/abertura-da-exposicao-ha-escolas-que-sao-gaiolas-e-ha-escolas-que-sao-asas>

⁹ Idem.

¹⁰ Idem.

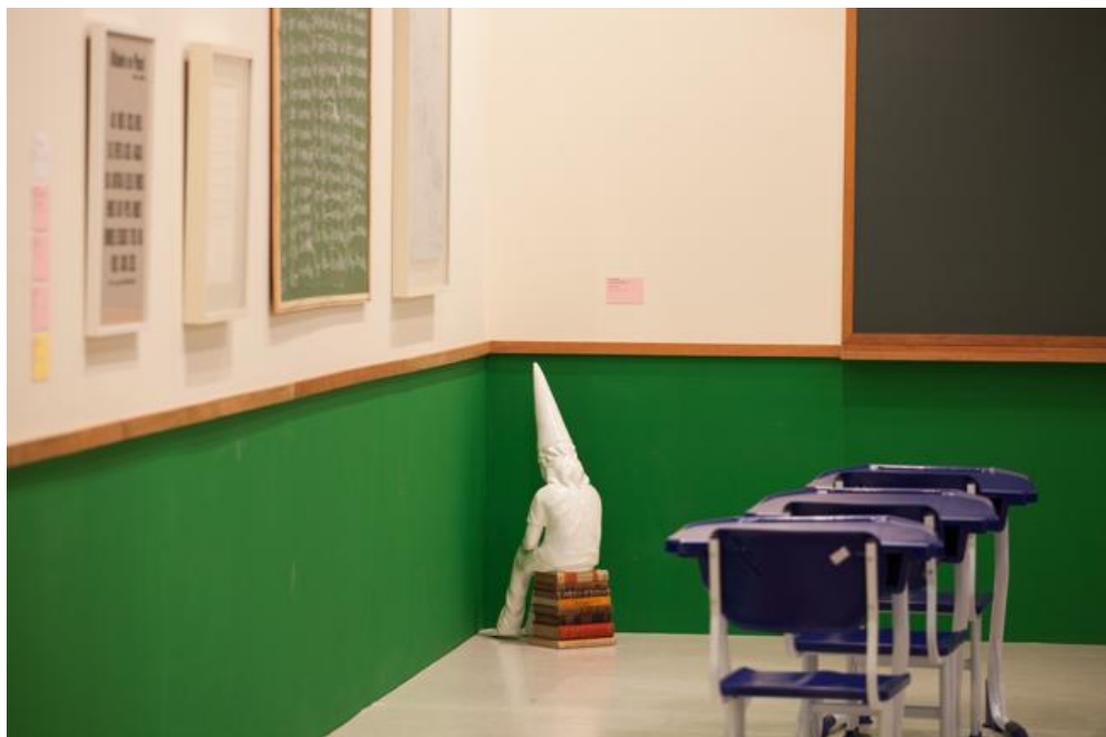
Jonathas de Andrade, que analisa a relação entre palavra e imagem a partir do método de alfabetização desenvolvido por Freire. Também contou com a instalação “Animating education” do coletivo inglês Aberrant Architecture para a Bienal de Arquitetura de 2012, que retrata os CIEPs como o grande projeto arquitetônico para a proposta de um ensino integral e integrado. Agregando a este ecossistema, também foram apresentados materiais pedagógicos do programa Sem Terrinha – Alunos dos assentamentos do MST; os projetos de pesquisa e ação cultural da Fundação Casa Grande, em Nova Olinda, no Ceará; e o mapeamento da produção cultural na cidade do Rio de Janeiro, desenvolvido pelos participantes do Projeto Universidade das Quebradas – programa de extensão da UFRJ.



Exposição “Há escolas que são gaiolas e há escolas que são asas”. Foto de Flávio Cerqueira.

Por sua vez, “Dispositivos” tinha a proposta de discutir as dimensões de poder das estruturas educacionais e reuniu uma série de artistas (Nelson Leirner, José Damasceno, Ivens Machado, entre outros) que se apropriam de elementos do

universo escolar, como borrachas, livros e quadro negro, para o desenvolvimento de suas obras. Também foram apresentadas fotografias de Augusto Malta retratando o grave e comedido ambiente escolar da década de 1930 e a educação em tribos indígenas através do trabalho de Anna Bella Geiger.



Exposição “Há escolas que são gaiolas e há escolas que são asas”. Foto de Flávio Cerqueira.

A última parte da exposição, “Processos”, buscou colocar em pauta a educação não formal, mostrando formas alternativas e inovadoras de se pensar a relação com o ambiente escolar e com a própria ideia de ensino. Fez parte deste núcleo o trabalho imersivo e processual do artista Jarbas Lopes com os alunos e professores do Ginásio Experimental de Arte Visual (GEA). A proposta era de que o artista desenvolvesse uma série de atividades relacionadas à arte e à educação e que o resultado dessa experimentação fosse sendo, ao longo da exposição, acrescentado à mostra. Para a curadora da exposição Janaina Melo, “interessava também atuar dentro desse lugar do processo da prática pedagógica, da aprendizagem como exercício experimental da liberdade que estava lá no Mário

Pedrosa, mas que também está em Paulo Freire”. (MELO, 2018). Evidenciando os jogos de forças, entre forças instituídas e instituintes, ela comenta, sobre a escolha de Jarbas, que “uma das principais disputas no contexto da própria prática curatorial foi determinar que a presença dele não seria uma presença com uma quantidade específica de obras. Mas uma presença a partir de uma vivência, de uma relação” (Idem.)

Sendo uma exposição cocurada pela gerente de educação, o processo de construção e desenvolvimento foi bastante distinto das mostras anteriores, tendo a participação de algumas pessoas da equipe de educação nos processos ainda de planejamento. Na época, como educadora supervisora, fui designada para acompanhar o trabalho-processo de Jarbas Lopes. De forma mais visível, o artista tem uma produção de trabalhos que envolvem a reconfiguração e ressignificação crítica de materiais e objetos do cotidiano, a experimentação no campo do corpo, da relação e da performance. Em sua obra busca criar “um diálogo com espaços públicos e sociais” demonstrando “sua preocupação principal na acessibilidade da experiência estética e interação social. Entretanto, Jarbas Lopes não é um artista político e sim um artista que produz arte de uma forma política”¹¹. Esse modo político de produzir arte vem muito do lugar de uma experiência que busca se pautar “com” e não “para”, desestabilizar as hierarquias e papéis e enfatizar os processos coletivos.

O artista, ao narrar seu início no campo da arte, destaca a importância de ter atuado como educador de arte com jovens e crianças em escolas tradicionais. Num primeiro momento, ele não entendia essa prática de educação como sua prática artística, mas algo que despertava o seu desejo, que o movia, e que acaba financiando sua produção mais individual em paralelo. Com o tempo, essa visão começa a mudar, conforme ele narra:

¹¹ Trechos extraídos do texto de apresentação do artista no site da Galeria Trópica. Disponível em: <http://galeriatropica.com.br/artistas/jarbas-lobes/>. Acesso em 04 de janeiro de 2018.

Quando comecei a ver algumas coisas surgirem, que eu estava criando e desenvolvendo, eu comecei a buscar esse outro lado das relações mais coletivas. De fazer esse movimento mais aberto, que vai ao encontro do espaço público, às pessoas. Não tive mais nenhuma experiência de aula. Comecei a colocar isso no trabalho, buscar isso em alguns trabalhos que foram surgindo buscando essa prática. (LOPES, 2018)

Um dos trabalhos que mais expressam essa busca é a Cicloviação, em que ele mesmo, na condição de artista, pensa “como pessoa da comunidade”, alguém “que não está ali só com o privilégio, uma condição de falar como artista, mas de falar também da comunidade através disso, dessa expressão da estética e da arte” (Idem.). É interessante perceber na narrativa de Jarbas a conexão constante com os aspectos fluidos da emoção e da intuição, assim como a energia do desejo em suas diversas práticas. Falas como “estava muito na vontade mesmo, no desejo”, “fui lá e me senti bem” e que “mesmo com pouca experiência e com minha intuição, você não precisa de tanta experiência se você busca o lado de uma visão natural [...] você sente. Dá para perceber isso” (LOPES, 2018). Há um modo de estar e perceber o mundo que parte dessa sensibilidade, da aposta num sentido de integração, de inter-relação, de um sentido sistêmico, que nos interessa nesta abordagem que não se pauta somente pela racionalidade. Não por acaso, o artista se inspira em elementos de culturas tradicionais e na sua relação com a família, com os filhos e seus processos de aprendizagem e expressão espontânea, como veremos mais a seguir.

O artista, por essas características de sua obra e de seus processos artísticos, foi convidado a desenvolver um trabalho para a exposição do MAR que muito mais envolvia um processo do que um resultado final em si. Sem um plano prévio ou orientações muito restritivas da curadoria, Jarbas recebeu a incumbência de desenvolver algo com os alunos de uma escola vizinha do museu. Os desdobramentos e resultados desta relação “estavam absolutamente abertos à disposição desses agentes que fossem atuando junto em construir processos de criação e de experimentação” (MELO, 2018). Segundo Janaina, o desejo era de uma

abertura do “processo de construção dos códigos” com o intuito de acessar o “princípio da construção artística”, interessando mais “todos os ativos, elementos e provocações” que levam o artista a produzir do que o resultado em si.

A escola escolhida, o Ginásio Experimental de Artes Licínio Cardoso é uma escola da rede municipal de educação vocacionada às artes. Por sua proximidade geográfica e temática, desde a inauguração do MAR tem sido parceira do museu em diversas ações e atividades. A atividade com Jarbas integrou o projeto “O artista vem ao GEA” criado por Ines Giesta Resende, Coordenadora Pedagógica da escola, e Gleyce Kelly Heitor, então Assessora Pedagógica da Escola do Olhar e posteriormente Coordenadora de Educação, responsável pelo Programa de Escola e Museu. “E o Jarbas veio nesse caminhar, da gente querer discutir com os alunos quem esteja realmente no mundo da arte. Para desconstruir algumas coisas que estão na cabeça deles” (RESENDE, 2018). Para ela, a importância desse tipo de projeto, considerando que a escola tem um direcionamento para arte é “tirar essa coisa do mito da arte, do artista, trazer para o pé no chão, para realidade. Que o artista é um cara como outro, que trabalha com criatividade, com arte. Mas é uma pessoa” (Idem.), além de possibilitar que os jovens identifiquem outras formas de expressão, “que percebam outras possibilidades” e outras formas de “interpretar o mundo”. (Idem.)

A primeira atividade do trabalho consistiu em uma proposição de oficina de desenho com os professores da escola. Nesta ocasião eu ainda não estava acompanhando o projeto, portanto, a narrativa da experiência é constituída pelas contribuições de Jarbas e do colega educador Max William Moraes, que foi designado para acompanhar a atividade por sua pesquisa-prática artística e educativa. Na oficina, Jarbas propõe uma aula de desenho nu em que o modelo é o próprio professor-artista. Enquanto circula pela sala, o modelo-professor conta o mito “Os Criadores” do povo Xavante. “Um professor/proponente que expõe um conhecimento através de um exercício, assumindo um papel dentro da própria ação para estar junto ao grupo não apenas como orientador, mas fazendo parte da

composição”¹². Os professores são convidados a registrar por desenho e/ou escrita os movimentos, “o desenho como registro, o desenho como prática, o desenho como reflexão e linguagem inata” (Idem.) A história narra a trajetória de dois criadores, “i’amôs”, que percorrem um caminho com seu povo que os segue, enquanto eles vão decidindo o que deve ou não deve ser criado. “Os criadores vão criando, nessa história, coisas naturais, pois nesses tempos podiam se criar essas coisas” (LOPES, 2018).

O que me impressionou nessa história quando eu li é que mesmo na sociedade primitiva, nos povos nômades, muito antes de colonização, houve uma recusa da sociedade, do grupo, com os criadores. Houve um conflito e os criadores foram mortos. E quem os entrega, justamente, é uma criança. E é por causa do medo que (os criadores/a criação) causa no grupo. (Idem.)

Segundo Jarbas, a proposta tinha muito o caráter experimental e de colocar os professores nos lugares de alunos, enfatizando um aprendizado mais da emoção e intuição, e menos racionalista: “o principal intuito dessa ação será o de Se Lançar, (onde toda tribo lança até o pajelança) entrando no jogo e com todo carinho interagindo antes do aprendizado, antes do domínio da técnica” (Idem). O que enfatiza a dimensão de uma epistemologia e uma abordagem ecossistêmica do saber, que dialoga com as principais investigações deste trabalho.

Max ainda destaca que ficou muito impactado com o próprio conto, mas não no sentido de uma não aceitação dos criadores-artistas na sociedade, mas por uma reflexão das centralizações e hierarquias que se estabelecem entre aqueles que decidem, os que sabem, e o povo, o coletivo, um pouco como os poetas na República de Platão.

Achei interessante porque tinha esses dois criadores que dividiam as noções de criação do mundo entre si, mas que de alguma forma deixavam o seu povo, seu grupo a par, longe dessas decisões. Mesmo que esse grupo,

¹² Texto não publicado, disponibilizado por Jarbas Lopes.

esse povo não soubesse que eles eram os criadores. Achei bem interessante porque se relaciona muito com a perspectiva da escola e dos outros espaços de educação. Onde às vezes a gente cai nessa ideia de figuras centrais que decidem o caminho, o trajeto e isso não é proposto para o grupo. Como propor uma experiência de percurso que não seja apenas por duas pessoas, mas que seja por um grupo? Como um grupo pensar, decidir um caminho, as criações de forma conjunta? (MORAIS, 2018)

As inquietações de Max estão plenamente alinhadas com as incertezas que movem este trabalho e com o próprio trabalho de educação da Escola do Olhar. Pensar-praticar descentralizações sempre foi um grande desafio do lugar do educador, representante da instituição, em relação ao grupo visitante. Como Max enfatiza “como uma pessoa que trabalhava na instituição MAR, tinha essa expectativa dos grupos de que eu saberia o caminho, que saberia criar os discursos” (Idem.). Apesar disso, entre os educadores há um desejo de uma horizontalidade, uma discussão que está sempre no ar das reflexões críticas, mas nem sempre na terra se materializa. Esse constante processo de reflexão, autocrítica e experimentações de múltiplas abordagens em relação à prática acaba sendo instituinte do lugar da educação e da própria arte. Vide os movimentos de antiarte presentes no capítulo T.ERRA. Por incertezas, mais uma vez, essas experiências entre arte e educação se conectam nas suas fronteiras de transformação e engajamento.

Depois desta ação, começamos a desenvolver encontros regulares com uma das turmas de 7º ano nas manhãs das quintas-feiras. O primeiro momento aconteceu no dia 23 de outubro de 2014, dentro da sala de aula da turma. Jarbas e eu chegamos em meio a um cenário um tanto quanto agitado. Como forma de apresentação à turma, Jarbas começou a falar um pouco de seu trabalho e sobre arte contemporânea, tema que ainda não parece ser tão bem assimilado pelos jovens, como apontado pela própria Inês. A turma parecia demonstrar quase que apatia e desinteresse, ainda que estivessem em silêncio, poucos prestavam atenção. Confesso que fiquei receosa achando que talvez fosse difícil gerar

sinergias entre o artista e os alunos. Mas o cenário se modificou quando Jarbas convidou os jovens a saírem da sala de aula levando suas carteiras de estudo. O convite gerou um burburinho na turma que, com bastante animação começou a se movimentar. A possibilidade de sair do espaço escolar e deixar fluir os corpos para os espaços públicos parece despertar nos jovens uma chama de liberdade e de ação. Jarbas aponta, a partir de sua experiência anterior como professor: “uma coisa que eu via que era importante na educação era você também levar o grupo para outros ambientes e, então, lá no GEA, a gente fez muito isso. De sair e interagir ao máximo fora da escola”. (LOPES, 2018). Levando em consideração a temática da exposição, entre gaiolas e asas, lidar com a dimensão do espaço parecia ser uma coisa importante: explorar o território em que a escola e o museu estão inseridos, deixar fluir os corpos, deixar propagar as energias quentes de ação e criação pela cidade, voar por outros ambientes. Escola que é a vida e educação que acontece a todo o momento e em todo o lugar.

No trajeto de saída da escola, nem todos aderiram ao trabalho de carregar peso das carteiras, mas acabaram integrando a caravana que desceu as escadas da escola, chamando atenção dos demais estudantes, e estacionou do lado de fora do prédio. Incentivados por Jarbas, os alunos se enfileiraram encostados num muro. A cena curiosa remetia ao tradicional enfileiramento escolar e ali o artista fazia as vezes do professor, mantendo-se em pé à frente dos alunos, no tradicional posicionamento hierárquico. Movidos por uma inquietação que pareceu surgir do despropósito daquela configuração, os alunos começaram a simular que estavam em um ônibus e a brincar com o movimento das curvas, quebra-molas e freadas bruscas puxadas pelo condutor que estava no início da fila, o que proporcionou muitas risadas e euforia. O artista propunha situações e, com os alunos, experimentava os desdobramentos possíveis. A ludicidade e o jogo estavam presentes o tempo todo, não se colocando o artista como observador, mas como um dos jogadores.



1º encontro com turma do 7º ano do GEA Licínio Cardoso. Foto da autora.

A caravana seguiu viagem até que chegou à Prainha, pequena praça que, antes do aterramento daquela região, era, de fato, uma praia. Ali Jarbas convidou os alunos a posicionarem suas cadeiras. De forma meio espontânea, mas não sei até que ponto influenciada pelo contexto, houve uma organização que ainda lembrava bastante a sala de aula. Distribuímos pranchetas e massinha de modelar e Jarbas orientou que os alunos moldassem uma pequena escultura. Enquanto isso, o artista segurava uma gaiola em frente à turma. Confesso que eu estava um tanto desconfortável naquele contexto. Fazia muito calor e a praça não tinha muitas sombras. Era incômodo ver aqueles jovens expostos ao sol quente, seguindo as orientações de alguém que, mesmo que buscasse instaurar um lugar mais horizontal, ainda representasse uma autoridade. Alguns deles buscaram refúgio do sol perto de umas pequenas árvores. Depois de terem feito suas esculturas, foram

convidados a colocá-las dentro da gaiola. O exercício simbólico parecia uma metáfora de tudo que estava acontecendo até então. Mesmo com a liberdade de estar fora da sala de aula, a relação que se estabelecia entre artista e estudantes não soava para mim como algo diferente da hierarquia entre professor e aluno. O artista parecia jogar com essas relações, assumindo essa posição central, mas não no sentido de cerceamento da experiência, mas provocando e buscando evidenciar as forças que ali estavam colocadas. Mesmo assim, as incertezas ficam no ar. Será que os jovens estavam tendo real autonomia naquela situação? Em que medida estariam verdadeiramente cocriando aquele processo com o artista? Seria essa a real intenção da proposta, reproduzir uma divisão hierárquica ou apenas sintoma do desafio que é se colocar em relação com o outro de forma horizontal e colaborativa?



1º encontro com turma do 7º ano do GEA Licínio Cardoso. Foto da autora.

Depois de exibir a gaiola com as pequenas esculturas dentro dela, Lopes sugeriu que elas fossem libertas da clausura por seus próprios criadores. Em seguida posicionou a gaiola vazia no chão e convidou os jovens a pularem em cima dela com o objetivo de destruí-la. Alguns deles aderiram energicamente, outros observaram curiosos. O grupo e a gaiola retornaram para a escola e lá nos despedimos. Depois do primeiro encontro, sem saber como as coisas se

desenrolariam, lembro de ter ficado em dúvida se o processo seria de fato democrático.

Como este havia sido somente o primeiro encontro e eu não tinha a dimensão do processo como um todo, ainda estávamos no campo de aproximação e criação de um ambiente, eu sentia que havia algo na relação entre propositor-participantes que delimitava, de qualquer forma, um lugar hierárquico, em que me parece que a visão do todo é apenas do artista, que mesmo que não esteja preocupado com um produto final que possa ser exibido na exposição (o que já configura uma forte crítica institucional), ainda se encontra no centro da condução do grupo, como um maestro que vai criando o desenrolar no percurso de acordo com a sua visão. Naquele momento, eu ainda não saberia dizer até que ponto o percurso estaria aberto aos desvios, e se os desvios seriam possíveis uma vez que a visão holística do processo não foi trabalhada de forma consciente com os participantes. Também não saberia dizer até que ponto a consciência ou a visão do todo é importante para os participantes nesse trajeto. Que função essa proposição artística teria para o grupo em questão? Se tratando de uma exposição de arte e educação, seria pedagógica? Como poderíamos olhar para essa pedagogia de artista? O que definiria uma situação “asa” e não “gaiola” nos processos artísticos participativos e colaborativos? Por outro lado, poderíamos pensar que o jogo propositivo do Jarbas gera um sentido de alegria como potência de agir e afeto de Spinoza (1979). Uma festa-ritual de mudanças de percepções. Como compreender os resultados e o quanto houve de construção de uma percepção simbólica, crítica e poética, tanto da escola quanto do museu e suas relações com gaiolas e asas?

Ao narrar minhas lembranças, emerge uma reflexão sobre os modos de produzir conhecimento. O que seria de fato válido ou até mesmo ético como dado de pesquisa? Poderiam dados da realidade vivida se cruzarem com a imaginação para servirem como base de produção de conhecimento? O que constitui a realidade objetiva e o que é imaginação? Como isso seria verificável? Penso no tempo do sonho aborígene e na ideia de que a memória linear é subjetiva. Mesmo com a

coleta de múltiplas vozes como ferramenta de aproximação de uma possível realidade “mais concreta”, não deixam esses relatos de serem uma mescla entre fatos e imaginação de um coletivo. O que também remete ao sentido de um “imaginário instituinte” de Castoriadis, que cria a linguagem e as instituições quando colocado na coletividade.

O segundo encontro aconteceu na semana seguinte, desta vez, o combinado foi que a turma fosse para o museu para que eles conhecessem a exposição da qual “faziam parte” *Há escolas que são gaiolas, há escolas que são asas*. Eu e Jarbas, portando uma nova gaiola, encontramos os alunos no espaço dos pilotis, entrada do MAR. A interação começou por ali mesmo, local onde geralmente os educadores do museu realizam o acolhimento dos grupos agendados. Naquele momento, o chão do espaço dos pilotis ainda estava coberto com uma grama sintética, o que o tornava mais convidativo à ocupação. Depois de uma conversa inicial, Jarbas se deitou no gramado e convidou os alunos a fazerem o mesmo. Algumas pessoas toparam, outras ficaram olhando e achando graça. Depois ele convidou os alunos a irem até a esquina do museu. Em um dos sinais de trânsito, o artista performou na faixa de segurança, primeiro exibindo a gaiola para as pessoas que estavam dentro dos carros, em seguida posicionando-a no chão e, como a gaiola do encontro anterior, amassando-a. Os alunos uniformizados, assim como os transeuntes, também pareciam assumir o lugar de público naquele processo.

Lembro dos alunos chegando aqui eufóricos depois de uma manhã que eles estavam caminhando até o MAR e Jarbas colocou umas gaiolas no meio da rua. E fechava o sinal e ele ia para cima da gaiola, pisoteava a gaiola. Eles ficaram muito impactados com isso. De ter uma percepção de que um gesto aparentemente louco pode estar contextualizado, que tem algo por trás disso. (RESENDE, 2018)



2º encontro com turma do 7º ano do GEA Licínio Cardoso. Foto da autora.

Com a gaiola amassada em mãos, fizemos tentativas de vendê-la às pessoas que passavam, como se o gesto do artista agregasse valor ao objeto até então inútil. Sem sucesso comercial, retornamos para o MAR e entramos no pavilhão de exposições. Antes que chegássemos ao piso onde *Há escolas...* estava localizada, mostramos para os jovens a parede que havia sido disponibilizada pela curadoria para o trabalho entre o artista e os alunos. Era uma parede entre andares, um entre-lugar vazio, de intensa circulação, que poderia ser o início da exposição, pelo menos, era o primeiro local de contato. A expectativa da curadoria é de que a parede fosse o local de registro expositivo do processo que estava sendo desenvolvido. Ao chegar ali, Jarbas pousou a gaiola amassada em um dos cantos, quase que como fosse um objeto esquecido, e começou a provocar o grupo sobre como poderíamos preencher aquela parede.

Durante esse processo, éramos um grupo de aproximadamente 20 pessoas ocupando as escadarias de circulação do prédio. Alguns jovens começaram a sentar nas escadas, o que de imediato provocou a reação dos seguranças: “Não pode sentar nas escadas. Aqui é lugar de fluxo”. Logo o grupo começou a interagir com as pessoas que ali passavam, batiam palmas, faziam barulho. Mais uma vez a

segurança demonstrou preocupação, mas eu, em minha posição institucional, fiz o papel de comunicar que se tratava de um trabalho de um artista e que aquilo fazia parte da exposição, então ficou tudo “dentro dos conformes”. Há algo de curioso nisso, pois como equipe de educação, estávamos muito acostumados a circular com grupos escolares pelo pavilhão, buscando empurrar um limite do que é a experiência do museu. Mas há sempre um lugar de disputa com um tipo de conduta esperada dentro do espaço expositivo, que acaba sendo reproduzida pelas equipes do pavilhão, mesmo que isso não seja uma orientação formal da gestão. Apesar disso, parece haver uma legitimidade maior no processo de criação do artista do que no processo do educador com os grupos visitantes. Havia outros grupos escolares e com outros perfis, mas talvez algo indicasse para os alunos do GEA que a posição deles era um pouco diferente dos demais, eles faziam parte da exposição com o artista, havia uma liberdade maior para a expressão, para performar de outra maneira.

De alguma forma que não recordo, surgiu a ideia de imprimir marcas na parede com os pés, então Jarbas tomou a frente e plantou uma bananeira, com cuidado para que seus sapatos ficassem registrados. Os alunos gostaram da ideia, alguns se juntaram à atitude do artista (eu inclusive), outros se contentaram em “chutar” a parede. Por fim, tínhamos algo registrado na parede que nos competia na exposição, quase como uma “missão cumprida”. Hoje fico pensando que Jarbas poderia estar exercendo uma função de líder, no sentido de dar o exemplo, de abrir os caminhos para a experimentação. Algo que foi sendo construído ao longo dos encontros, como um “olhem, vocês também podem fazer isso”. Acredito que essa imagem foi criando esse espaço onde os jovens foram se sentindo mais à vontade para se expressarem, algo que consegui observar mais para o final deste segundo encontro, com a dinâmica que o grupo foi desenvolvendo dentro da exposição, com as palmas, interações com os visitantes, com o plantar bananeira e chutar a parede. Como se o aval do artista fornecesse uma licença poética ao grupo de profanar

aquele espaço geralmente controlado, como erosões que se instituem ou imaginários instituídos socialmente da liberdade artística.

Às vezes como professor ou proponente, a gente fica mais de fora e não participa ali do processo, da proposta. Você propõe, mas você fica só observando, você deixa para eles fazerem. A ideia ali era, também pensando nisso, que você se joga na proposta e faz parte da ação. (LOPES, 2018)

No dia 7 de novembro, realizamos nosso encontro em uma das salas da Escola do Olhar, no MAR. Jarbas havia levado alguns instrumentos e tinta verde. Sentamos em roda e Jarbas pintou o próprio rosto, depois a tinta foi passada para o jovem ao lado dele, enquanto ela passava de mão em mão, alguns jovens pintavam o próprio rosto ou o rosto dos colegas. Os próximos momentos foram uma sequência de exercícios corporais. Experimentamos a dança ao som de tambores inspirados no maculelê e a formação de uma roda que não poderia se desfazer, na qual os movimentos eram livres, gerando uma espécie de corpo coletivo, um ecossistema vivo. Também houve um momento de sentir o chão, em que algumas pessoas tiraram os sapatos, deitaram. Conexão com a T.erra.

É importante destacar a importância do papel do professor Mário em todo este percurso. Ele acompanhou o grupo desde o início da nossa interação e acabava sendo uma via de conexão com as experimentações. Tudo aquilo que Jarbas propunha e que os jovens ficavam com receio de experimentar, Mário tomava a frente, fazia antes e acabava dando um “exemplo”, o que motivava a turma. Fico pensando que o estranhamento e o constrangimento nessas situações devem ser muito naturais, se levarmos em conta que são poucos os educadores e as escolas que possibilitam um espaço de experiência livre do corpo. Ainda considerando a faixa etária dos participantes, entre 11 e 14 anos, imagino que o receio do pré-adolescente já opera mais fortemente do que o da criança pequena, a partir das limitações que vão sendo construídas a partir do processo de escolarização.

Jarbas fala sobre as suas incertezas na condução de processos de criação na relação com a infância e juventude. Segundo ele “as crianças têm uma relação natural com a arte. Então você não precisa ensinar elas. Essa é uma das primeiras manifestações delas. [...] Quanto menor, quando começa a se expressar já vem essa expressão criativa inerente” (LOPES, 2018). A ideia de conduzir um processo de criação parece quase incoerente, a não ser no sentido de abertura. “Como você vai orientar isso? Como você vai proporcionar isso, se eles já têm, é espontâneo, é natural. A ideia de você proporcionar um ambiente. Dar espaço para que isso aconteça” (LOPES, 2018). Joseph Beuys enfatiza que a infância é uma fase fundamental no processo de educação do sujeito liberto,

[...] este primeiro contato com a liberdade, esta fase em que o homem tem a plena faculdade de expressar seus desejos, suas necessidades e seus pensamentos deve ser colocada na fase educativa do indivíduo, ou seja, naquele lapso de tempo em que a criança é adestrada para se tornar um homem; deve, portanto, encontrar sua sede natural no âmbito escolar“ (p. 322)

Esses posicionamentos enfatizam um lugar importante da intuição e do que Ivan Illich defende no sentido de uma desescolarização: “a ‘instrução’ lhes turva o horizonte da imaginação” (ILLICH, 1977, p. 76). Ao mesmo tempo em que desejamos criar ambientes de liberdade e expressão, não deixamos de estar condicionados ao adestramento que já passamos durante nossa formação escolar. Segundo Illich: “Muitos revolucionários, que o são a seu modo, são vítimas da escola. Consideram a própria libertação como produto de um processo institucional. Somente o libertar-se da escola dissipará essas ilusões” (Idem.). Como encontrar um ponto de equilíbrio e ação entre nossos processos de aprendizagem institucionais limitantes e nossa força instituinte a partir das estruturas institucionais, que Guattari propõe?

Um fato curioso que permeou esse trabalho em processo foi que nesse meio tempo as marcas de pés que estavam na galeria foram apagadas pela equipe de

limpeza desavisada. Apesar de termos feito o registro junto à gestão operacional de que elas faziam parte de um trabalho artístico, não houve comunicação com a base de funcionários. Isso levanta uma reflexão sobre um tipo de trabalho que pode ser considerado “menor”, menos importante. Talvez isso tenha relação com o fato de que o processo, apesar de ser um trabalho de artista, estava sendo gerido pela equipe de educação. Algo que pode refletir uma hierarquia que se pretende desconstruir, mas que não deixa de mostrar sua presença. Janaina também endossa essa preocupação e, mais uma vez, evidencia os jogos de forças divergentes intra-institucionais:

Como é que a visibilidade desse processo foi, talvez, num tom menor do que ela poderia ter tido dentro do conjunto da exposição. E isso está diretamente relacionado ao jogo de tensões e de forças institucionais [...]. Então é bastante sintomático que não dar visibilidade a um processo poderoso como esse é uma estratégia também de manter as coisas em seus devidos lugares. (MELO, 2018)

Ainda no dia 7 de novembro, depois do momento na sala, combinamos de voltar à exposição para refazermos nossas marcas na parede. Pensando em todo o ciclo de trabalho do dia havia uma forte presença de um elemento ancestral na proposta de Jarbas: os tambores, o maculelê, a organização circular, a pintura corporal e até mesmo a ideia de vestígio na exposição, quase que como pinturas rupestres às avessas. O que pode haver de relação entre uma perspectiva de escola “asa” e o trabalho com elementos que remetem à ancestralidade africana e tribal, pensando os saberes que circulam de forma hegemônica nos currículos escolares? Mais uma vez observamos o desejo por epistemologias alternativas e descoloniais, também presentes em Illich, Beuys e a inspiração aborígine em metodologias colaborativas como o Dragon Dreaming.

Neste dia, percebi que a dinâmica do grupo já fluía em outro registro, muito distante de minhas percepções no primeiro encontro. As propostas e dispositivos trazidos por Jarbas pareciam dar espaço para um processo cada vez mais coletivo

de expressão e criação de sentidos. Parece pesar nesse sentido o aprofundamento da relação, o tempo distendido da convivência, tempo de experimentação do coletivo operando em diferentes esferas, fora da sala de aula, da escola. Percebo, com esta experiência, a importância da dimensão temporal quando estamos falando de práticas artísticas colaborativas e processuais. As relações, a colaboração, o processo democrático, são construções, demandam um cultivo, uma dedicação, o que nem sempre é possível dentro da temporalidade frenética do sistema capitalista. Como poderiam as instituições de arte privilegiar processos colaborativos e horizontais por meio das relações, se elas mesmas respondem a metas, resultados, patrocinadores e mercado, pautados pelo capital? Que tempo distendido é possível dentro da esteira da produtividade linear capitalista?



3º encontro com turma do 7º ano do GEA Licínio Cardoso. Foto da autora.

O encontro do dia 13 de novembro foi um piquenique no Jardim Suspenso do Valongo. Além de comidas, levamos alguns materiais para ambientação e experimentação como esteiras, instrumentos musicais e tintas. O clima estava

bastante descontraído e os jovens bem à vontade. Começamos a organização do espaço, enquanto isso, Jarbas já ia dispondo os elementos de forma inusitada: estendeu um varal com barbante e começou a pendurar algumas frutas e embalagens.

Na juventude eles são muito mais criativos. E não é significando ativo, porque tem essa coisa de você ser criativo é você estar fazendo coisas. Mas é de você lidar com a criação e fazer movimentos que sejam divertidos. E acho que foi isso que aconteceu lá. A ideia era propor algumas coisas e deixar eles responderem e eles responderam muito bem. (LOPES, 2018)

Aos poucos o restante do grupo, enquanto fazia o lanche, ia experimentando os materiais: algumas meninas fizeram pinturas no rosto, que lembravam grafismos tribais; alguns aderiram à proposição instalativa, agregando outros elementos à paisagem; outros se adornaram com os materiais, inventaram brincadeiras, como uma “luta de espadas” encenada, da qual o próprio Jarbas fez parte. “Schiller, sendo um esteta, afirmou algo extremamente justo: a liberdade, em sua forma mais pura e absoluta, só pode ser encontrada na atividade lúdica” (BEUYS, 2006, p. 305)



4º encontro com turma do 7º ano do GEA Licínio Cardoso. Foto da autora.

O lúdico e a brincadeira foram a tônica do encontro, que gerou formas de experimentar aquele espaço tão próximo da escola e do museu, através da relação com materialidades bastante banais. Minha presença se deu como uma participante que também experimentava como os demais e acabei experimentando mais fortemente através do registro imagético (função que eu já vinha desempenhando ao longo dos encontros). Foi rico exercitar com alguns jovens as possibilidades de criar imagens de si na relação com os elementos disponíveis. Havia um interesse deles em se verem naquela situação, de lidar com a própria imagem.

Ainda sobre esta ocasião, Jarbas lembrou-se de um conflito entre um dos jovens do GEA e um menino de escola particular. Naquele dia, uma turma da Escola Parque também estava fazendo um passeio nos Jardins do Valongo. “Um pessoal que já é mais protegido, que também vivem os conflitos, mas já tem um conforto, uma proteção maior” (LOPES, 2018). Enquanto eles passavam em fila, os jovens do GEA estavam descontraídos. “E tinha um que era bem intenso, nesse dia tinha jogado uma pedra na minha cabeça. Ele era muito encantador e rebelde. Mas ele tinha muita disposição” (Idem.). O garoto, então, deu um chute no pé de um dos meninos da Escola Parque, fazendo-o tropeçar. A situação, mesmo que fora da instituição museu ou instituição escola, acaba evidenciando, mais uma vez, os jogos de força que se colocam nas situações coletivas. Parece que as instituições, em si, acabam sendo apenas um reflexo de nossa sociedade. “Acho que ali teve um encontro entre duas realidades sociais diferentes. Foi um aprendizado também, não só da violência pesada, mas os conflitos de jogo de força” (LOPES, 2018). Como pode a arte dar visibilidade a esses jogos de força e criar essas instâncias de diálogos também?

A falta de pretensão ou roteiro, a situação de acolhimento que reunir-se em torno na comida, retomando a ideia de piquenique, de partilha, acabou criando um espaço de total horizontalidade e expressão, que se dá por meio do estar junto,

comer junto, brincar junto e, até mesmo, pela violência sutil. Fluxo, emoção, desejo, vontade, comunicação, conflito que encontram terreno fértil para a expressão. O que não deixa de remeter às experiências conviviais neoconcretas, como o Barracão de Hélio Oiticica ou o Divisor de Lygia Pape. O espaço como terreno que expressa o mais natural, chão, esteira de palha, frutas, árvores e criação.



4º encontro com turma do 7º ano do GEA Licínio Cardoso. Fotos da autora.

O último encontro aconteceu no dia 27 de novembro. Buscamos os alunos na escola portando algumas gaiolas. A proposição estava bem em aberto, tivemos a ideia de experimentar mais o museu. Levamos materiais que costumamos utilizar nas atividades educativas mais voltadas para experimentação do corpo, como tecidos, bambolês e adornos. Nos pilotis fizemos uma grande brincadeira com aqueles elementos, num momento total de descontração e fluidez, em que íamos construindo as brincadeiras juntos. Os corpos brincantes e materiais coloridos criavam uma atmosfera de performance conjugada com o jogo. Corremos, arrastamos uns aos outros com os tecidos pelo gramado, fizemos turbantes gigantes, vestimos e performamos com aqueles tecidos estranhos, quase que como parangolés, nos amarramos uns aos outros fazendo movimentos coletivos... Lopes,

sobre esses processos, fala da arte e sua função como canal pelo qual flui a necessidade humana de embriaguez. Segundo ele,

o sentido da embriaguez não é só a partir de alguma substância, mas é toda coisa que a gente faz que não é sobrevivência. Como, vamos observar a fumaça da fogueira, dançar... Talvez é aí que entra a arte, da poesia. Essa embriaguez tanto da substância, quanto do sentimento é essa parte que a gente necessita para sobreviver. Como uma necessidade. (LOPES, 2018)



Último encontro com turma do 7º ano do GEA Licínio Cardoso. Foto da autora.

Ainda embriagados, seguimos para o pavilhão de exposições onde, além da tradicional intervenção na parede, finalmente fizemos uma visita à exposição como

um todo. É interessante observar que essa visita à exposição da qual “fazíamos parte” aconteceu somente no final do percurso. De certa maneira, a desconexão e o descompromisso com uma narrativa contextual acabou sendo uma forma de liberdade, uma não-forma. Não precisaríamos responder aos formatos que ali estavam colocados: vídeos, instalações, objetos, textos... Dentro das galerias do museu não deixamos nada que tentasse representar materialmente todo o processo que desenvolvemos, apesar de termos à disposição uma parede que se situava no espaço entreandares, entre-exposições, nem dentro, nem fora, um espaço de fluxo. Neste sentido, parece que este espaço foi adequado ao que acabou acontecendo: encontros que se deram em fluxos vazantes, entre a escola e o museu, ocupando a rua, as calçadas, as praças. As gaiolas amassadas que ficaram posicionadas no chão, encostadas nos cantos das paredes, apesar de dialogarem diretamente com o título da exposição, não estavam acomodadas como obras de arte, não possuíam legenda, nem texto explicativo. Apenas estavam presentes como vestígios de encontros, de cocriação de processos, assim como as marcas de pés nas paredes.

Jarbas faz acontecer como potência de agir (SPINOZA, 1979). É pela chama da vontade e do poder que se geram oportunidades, conjugadas com espaço e afeto, que se territorializa como uma ação inteligente. Por se dar pela imaterialidade das relações e pelos jogos de força institucionais, é uma experiência que acaba não tendo muita visibilidade dentro da agenda pública do museu, mas que, para Janaina, “reforça de que esse sentido desse tipo de experiência é o que nos interessa estabelecer dentro de nossa prática pedagógica. Ele nos reafirma e nos lembra dessa potencialidade” (MELO, 2018). Os resultados das ações para os alunos do GEA também acabam não sendo mensuráveis (como os alunos já haviam saído da escola, não foi possível entrevistá-los, mas mesmo com entrevistas, não sei até que ponto é possível quantificar o impacto de experiências como esta), mas Ines acredita que

essa experiência com o Jarbas foi algo que alargou os horizontes deles, porque às vezes numa conversa você não consegue abrir muitos leques.

[...] E com o Jarbas eles puderam experimentar junto, então foi uma coisa mais profunda. E acho que esses alunos devem levar isso para a vida. (RESENDE, 2018)

Essa dimensão imaterial e, por vezes, invisível, de processos como este se aproximam muito da experiência da educação, que estava presente no que Frederico Morais em 1969 definiu como “Plano-Piloto da Futura Cidade Lúdica” para o Museu de Arte Moderna do Rio, em que “a preocupação central seria a atividade criadora e não a obra de arte em si. Nele, o objetivo não seria levar ao público a arte enquanto o produto acabado, mas processos criativos” (MORAIS *in* RIBEIRO, 2013 p. 344). Qual é a importância de dar visibilidade para esses processos? Como expor trabalhos que se dão no processo? Devem ser expostos ou se bastam como acontecimentos imateriais? Quais são as formas alternas de dar visibilidade que não sejam por uma materialidade? Janaina enfatiza essa incerteza quando diz que deseja um trabalho em processo, mas se preocupa com sua falta de visibilidade. Em 1960 Oiticica já estava perguntando: pra que expor?

Como esses processos dialogam com incertezas e paradigmas éticos percebidos desde as práticas dos artistas trabalhados em T.ERRA, mas que se tornam mais presentes nas instituições nos fins dos anos 90 com a museologia social e o circuito crítico da Virada da Educação? Como, ainda, essas práticas refletem e dialogam com os movimentos comunitários em torno da colaboração, horizontalidade dos processos, a busca pela inteligência do coletivo, a escuta da intuição, a abertura para o imprevisível?

Á.2. Avizinhar-se pelo MAR | Alexandre Sequeira

Antes mesmo de sua fundação, o MAR estava vocacionado a se dedicar à vizinhança. Já no contrato de gestão do museu, havia o compromisso firmado prevendo gratuidade para os moradores da Região Portuária, o desenvolvimento de programas específicos e uma cota de vagas de emprego para vizinhos. Esses

acordos estavam vinculados a algumas das metas compactuadas com a prefeitura, como número de cadastro de carteirinhas de vizinhos (que garantiriam acesso gratuito) e número de vizinhos visitantes. Essa vocação contratual contava com os desafios que envolviam um contexto de processos intensos de remoção e gentrificação, ocasionados pelas reformas urbanísticas, realizadas a partir do imperativo da revitalização, além de opiniões divididas em relação ao projeto do museu e seus impactos no processo de gentrificação.

A relação do museu com a comunidade tem estado na pauta das grandes instituições museais, principalmente a partir da Mesa-Redonda de Santiago do Chile, que estabelece resoluções para “uma mutação do museu da América Latina”, entre elas:

Que o museu é uma instituição a serviço da sociedade, da qual é parte integrante e que possui nele mesmo os elementos que lhe permitem participar na formação da consciência das comunidades que ele serve; que ele pode contribuir para o engajamento destas comunidades na ação, situando suas atividades em um quadro histórico que permita esclarecer os problemas atuais, isto é, ligando o passado ao presente, engajando-se nas mudanças de estrutura em curso e provocando outras mudanças no interior de suas respectivas realidades nacionais (ICOM, 1972)

A relação com a região e a vizinhança já estava sendo trabalhada quando o museu inaugurou, sendo uma de suas exposições *O Abrigo e o Terreno*, mostra com curadoria de Clarissa Diniz e Paulo Herkenhoff que abordou o direito à moradia, as reformas urbanísticas e as remoções na região portuária. Neste momento também estavam sendo desenvolvidas conversas pontuais com grupos artísticos e agentes culturais da região; e já havia um investimento na relação com o Ginásio Experimental de Artes Licínio Cardoso, escola municipal vizinha do museu, no sentido de se estruturar uma parceria para a criação de programas de formação para alunos e professores.

Nos primeiros contatos foi se percebendo que, para se estruturar um programa com e não para os vizinhos, seria necessário superar tanto uma realidade de cultura assistencialista na cidade, que se refletia nas expectativas de grupos e artistas locais em relação ao museu (muito focadas em identificar o que o museu poderia oferecer para seus projetos), quanto o planejamento tradicional museal, que incluía as já citadas metas pautadas por nichos de público. Havia a urgência de um processo de autoeducação da equipe que estava em contato com a vizinhança para não reproduzir o discurso da revitalização, mas sim para problematizá-lo a partir do reconhecimento, compreensão e mapeamento das práticas desenvolvidas na região, abrindo espaço para o debate público sobre o museu e suas práticas. O que se conecta com o que Guattari coloca como ações moleculares de forças instituintes que atuam dentro das estruturas.

Foi a partir da pergunta “o que podemos fazer juntos?” que o programa Vizinhos do MAR se constituiu como uma política de acesso e de agenciamento local, investindo na criação de processos continuados de relacionamento com os moradores da região portuária da cidade. Com a aposta na potência que é estar na relação e em processo, buscou criar uma interface com a vizinhança que se desse através da escuta, do diálogo e das articulações dos processos artísticos e sociais já presentes no território, para que a partir delas fossem desenvolvidas as práticas do museu. Essa perspectiva baseia-se no entendimento já globalizado (vide as resoluções da Carta de Santiago e casos acima do Equador, como a reforma do MoMa e o caso da Tate Modern) de que é necessário construir espaços de convivência e ativações que oportunizem o envolvimento dos moradores, instituições e agentes culturais locais com o museu, colaborando para o fortalecimento da vocação criativa e dos legados históricos e culturais da região.

Como forma de aproximação, o *Café da Manhã com Vizinhos* foi instituído como programação fixa no calendário mensal do MAR, acontecendo no primeiro sábado de todo o mês. O objetivo é que nele se constituísse um espaço de encontro, conversa e criação de proposições conjuntas entre moradores, agentes

locais e museu. Desses encontros foram surgindo outras propostas que acabaram se tornando também regulares, como a *Conversa de Galeria com Vizinho Convidado*, em que um morador é convidado a compartilhar com os públicos seu ponto de vista a partir de questões que emergem das exposições, e o *Ofícios e Saberes da Região*, que são cursos ministrados pelos moradores a partir dos saberes locais, que já incluíram oficina de passinho, de costura, de estamparia afro-brasileira, entre outros. Além dessas programações, também são desenvolvidos projetos pontuais como feiras de trocas, apresentações culturais de grupos da região e o que mais for surgindo como oportunidade de encontro de saberes, potencialidades e desejos entre a vizinhança e o museu.

Foi neste contexto de relação continuada que um dia Aline Mendes, moradora do Morro da Providência e responsável pelo projeto artístico e cultural Providência Sustentável, trouxe até o MAR um acervo de fotografias, ampliações, negativos e monóculos, além de documentos pessoais do retratista Sebastião Pires de Oliveira, o Tião. A obra do fotógrafo, que havia falecido no final de 2015, continha preciosos registros da comunidade do Morro da Providência e seu cotidiano, feitos entre as décadas de 1960 e 1980. O gesto de compartilhar esse acervo com o museu parece estar conectado com o aprofundamento da relação dessa vizinha com a instituição, que se dá por “microgeografias de afetos” (VERGARA, 2016, p. 243), pelo acolhimento micropolítico dos contrafluxos, que acabam modelando um potencial de antimuseu ou museologia social:

Eu havia sido escolhida para fazer a *Conversa de Galeria do Café com Vizinhos*, na exposição *Rossini Perez, entre o Morro da Saúde e a África*. Durante minha fala com o público, lembrei-me de Tião, fotógrafo de minha infância no Morro da Providência. (MENDES, 2017)

A partir da memória, Aline iniciou uma busca de informações que pudessem levar até o fotógrafo. Quando finalmente conseguiu localizá-lo, descobriu que ele estava internado em consequência de um acidente. Foi na tentativa de visitá-lo que ela conheceu a irmã de Tião, Dona Isabel. O reencontro com Tião foi breve, mas

acabou sendo para Aline uma forma de “receber inconscientemente o bastão da memória”. Na semana seguinte Tião faleceria e Aline, tendo se colocado à disposição de Dona Isabel, teria contato com os antigos registros do fotógrafo no processo de desocupação de sua casa. A irmã de Tião, sem meios de dar conta daquele acervo, o confia a Aline que, por sua vez, acredita que o MAR pode auxiliá-la na tarefa de preservar e cuidar dessas memórias tão relevantes para a história da primeira favela do Rio de Janeiro:

Recuperar essas imagens significa o resgate da memória no período de um dos mais belos e felizes momentos já vividos na favela mais histórica de nosso país. Tempo em que a noiva passava na porta, e o som do Coração das Meninas (bloco de carnaval) invadia minha casa. A festa junina na praça, que era a mais esperada por reunir muitas famílias em um único lugar. As mulatas desciam para o samba e o Santiago logo tocava seu pandeiro até o dia seguinte. Minha tia Ester ouvindo clássicos do samba na vitrola, os amigos chegando com cerveja e sardinha frita, entre centenas de outros lindos e saudáveis momentos. (MENDES, 2017)

Tive contato com esse acervo no mesmo dia em que ele foi apresentado ao artista Alexandre Sequeira, que estava imerso naquele momento no processo de concepção de sua exposição individual que foi curada por Clarissa Diniz e Janaina Melo. A mostra acabou sendo constituída por seis projetos do artista, incluindo um que se iniciou do contato com o trabalho de Tião e sobre o qual discorrerei mais demoradamente a seguir. A natureza relacional do processo do artista é ponto de destaque em sua produção: “Mais que obras, Alexandre Sequeira desenvolve relações. Processos de encontro com pessoas e convivências em determinadas comunidades que têm, na fotografia, uma potente mediação”¹³. O lugar das relações também ficou evidente no modo em que a exposição foi construída. Segundo Janaina, o processo da exposição de Alexandre se deu no intervalo entre grandes

¹³ Texto curatorial da exposição. Disponível em <http://museudeartedorio.org.br/pt-br/evento/abertura-da-exposicao-meu-mundo-teu-alexandre-sequeira>. Acesso 05 de janeiro de 2018.

mudanças no quadro de diretoria do museu, isso possibilitou que as relações se dessem de forma mais horizontal e plural.

Então todo o conjunto de ações foi extremamente coletivo. Operando na prática do próprio desenho da curadoria o próprio processo de construção conjunta e colaborativa que Alexandre tem. E que não necessariamente é presente em todos os processos e projetos curatoriais. (MELO, 2018)

A curadoria evidencia que os projetos escolhidos para a mostra envolvem “esse modo de relacionar-se com o outro, com o mundo e com a arte”¹⁴ próprio do artista. Por exemplo, em *Meu mundo teu*, de 2007, em que ele instiga a relação de dois adolescentes por meio do compartilhamento de cartas e fotografias. “Essa jornada de autoconhecimento deu origem ao trabalho que apresenta imagens sobrepostas que representam metaforicamente o encontro de duas pessoas de universos distintos”¹⁵. Ou no trabalho *Entre Lapinha da Serra e o Mata Capim*, que se baseia na relação do artista com o menino de 13 anos Rafael e seu avô em Lapinha da Serra, Minas Gerais. A partir da fotografia, é cultivada uma relação de afeto e cumplicidade, permeada por imagens, desenhos, narrativas fantásticas e cocriações, como uma armadilha para caçar discos voadores criada por Alexandre e Rafael nos campos da Lapinha e reproduzida na mostra.

¹⁴ Idem.

¹⁵ Release da exposição. Disponível em: http://www.museudeartedorio.org.br/sites/default/files/release_meu_mundo_teu.pdf. Acesso 05 de janeiro de 2018.



Registro *Entre a Lapinha da Serra e o Mata Capim* exposto no MAR. Foto de Thales Leite.

Alexandre é um artista que se coloca em deriva e a partir desse movimento acontece

uma série de conexões de alguém que está muito sensível e atento a todas as possibilidades de relação. Então a prática pedagógica do Alexandre é um pouco diferente do Jarbas, que no coletivo instaura um processo. O Alexandre, na deriva, não se permite lançar ao desconhecido, vai conectando as coisas e essas coisas vão se transformando em práticas artístico-pedagógicas. (MELO, 2018)

Foi não por acaso, portanto, que em meio a uma reunião de planejamento da exposição, envolvendo o artista, a curadoria e algumas pessoas da equipe de educação, incluindo eu¹⁶, que surgiu o assunto “Tião”. Janaina Melo, curadora da mostra e gerente de educação, ao trazer um pouco da perspectiva do trabalho da Escola do Olhar na relação com a mostra, lembrou-se do material que Aline havia trazido ao museu. Ainda sem saber dos possíveis desdobramentos, Janaina intuiu

¹⁶ Havia um desejo naquele momento de começar a envolver pessoas da equipe de educação desde o início dos processos curatoriais das exposições e eu havia sido uma das educadoras designadas para o acompanhamento da exposição de Alexandre Sequeira.

que havia um grande potencial no encontro entre o acervo de Tião e o trabalho de Alexandre. Partimos, então, em busca do material que em poucos minutos estava sendo explorado por mãos curiosas e olhos fascinados. Segundo Janaina, o acervo funcionou como um dispositivo para o movimento de deriva e se colocou como “uma oportunidade de proceder com um processo de mapeamento, investigação, articulação, a partir de um meio que lhe é completamente conhecido, que é o meio fotográfico” (MELO, 2018).

O artista, encantado com o achado, já começava a organizar o material em categorias e temáticas, numa tentativa de apreender a riqueza contida naqueles registros. Deu-se conta, em função da natureza das imagens, de que “provavelmente estava diante da produção de um retratista social do bairro”, de “alguém que realizava serviços fotográficos a partir da demanda da comunidade”. Os próximos passos do trabalho envolveram o contato com a própria Aline no sentido de buscar as relações e desdobramentos possíveis a partir da proposta de criação de um trabalho entre o acervo de Tião e a exposição de Alexandre. Falando sobre seu processo artístico na relação com este trabalho, Sequeira destaca a importância de lançar-se ao encontro desarmado de pressupostos, buscando uma relação de horizontalidade:

Costumo dizer que nunca tenho uma ideia muito clara de como será a maioria de meus trabalhos. Eles se fazem a partir do encontro com outras pessoas, ganhando forma por meio do convívio e das trocas simbólicas que com ele se estabelecem. Para mim é inconcebível a ideia de me lançar a esses encontros com alguma questão já fechada ou predefinida. (SEQUEIRA, 2017)

Ainda sem nenhuma forma pré-planejada ou ideia do que poderia ser criado a partir desse acervo, iniciou-se uma pesquisa e tentativas de contato com as pessoas que estavam retratadas nas fotos e que ainda moravam na Providência, envolvendo o esforço coletivo entre o artista, a vizinha e o museu. Aline ficou responsável por essa ponte e, desta forma, foram feitas algumas incursões à Providência, conversas,

compartilhamento de memórias a partir dos registros e da relação que cada fotografado tinha com Tião. Tive a sorte de acompanhar a primeira visita. Eu e Alexandre subimos o Morro e encontramos Aline para partirmos ao encontro de Dona Luiza. No caminho eu e o artista admirávamos, por se tratar de nossa primeira visita à Providência, a arquitetura local e a privilegiada vista da cidade. Alexandre parava e conversava com alguns moradores, perguntava sobre Tião, puxava algum outro assunto. Uma dessas conversas foi com um senhor que estava sentado na porta da igreja. Alexandre narra que “por uma conversa totalmente descompromissada, descobri que Seu Ananias tinha sido carteiro por muitos anos” (Idem, 2018). Seu Ananias acabou sendo uma peça-chave no desenrolar no trabalho, pois ajudou a encontrar todas as pessoas que Aline não conhecia ou não sabia se estavam ainda vivas. “Não acredito em acaso, acredito que quando você se coloca em estado de atenção, determinadas coisas saltam aos olhos. Se fosse outra forma de se colocar, você não se daria conta” (SEQUEIRA, 2018). Esse estado de atenção tem muito de uma escuta que não é só objetiva, mas é intuitiva e emocional. Percebo muito de uma integração de elementos, do ar da ideia, de um planejamento, que se coloca em prática aquecido pelo desejo de ação, do jogar-se no desconhecido; e que orientado pela intuição e afeto, conduzido pela errância como método, se territorializa em relações e desdobramentos materiais, como veremos à frente.

Continuando nossa caminhada, chegamos à casa onde moravam os familiares de Dona Luiza, lá encontramos algumas crianças e mulheres da família, que estavam imersas em rituais de beleza. Dona Luiza nos convidou a sentar na escadinha em frente à casa e ali começamos nosso papo iluminados pelo sol gostoso de fim de tarde, eventualmente sendo atravessados pela vida social da comunidade, que incluía a brincadeira das crianças e o trânsito de travessas de comida, carvão, bebidas e churrasqueira para o evento que estava sendo organizado na praça à frente.



Conversa com Dona Luiza em visita ao Morro da Providência. Foto da autora.

Dona Luiza contou um pouco de Tião e da sua relação com ele, falou da vida na época em que as fotos foram tiradas e convidou-nos a conhecer outros registros do fotógrafo que estavam em sua casa. Seguimos até lá e adentramos numa casinha que parecia cenário de uma história infantil, toda rosinha, com tecidos drapeados e repleta de mimos e lembranças afetivas. Ali ela mostrou toda orgulhosa uma foto sua na juventude, contou que estava arrumada para uma festa e que Tião havia registrado o momento. Alexandre perguntou se Dona Luiza gostaria de ganhar dele uma fotografia sua dentro da sua casa. No início ela ficou tímida, mas logo soltou os cabelos que haviam sido escovados um pouco antes pelas outras mulheres da família, e fez pose para a foto, remetendo à postura do registro de sua juventude. Com a promessa de entregarmos a fotografia em mãos, nos despedimos com beijos e abraços.



Dona Luiza sendo fotografada por Alexandre em sua casa. Foto da autora.

Durante todo o processo fiquei imersa em um sentimento de acolhimento, bem-estar e encantamento a cada momento que se desdobrava do encontro. Alexandre, com uma sensível visão, me conduzia na observação da sutileza de cada aproximação, da curiosidade que cada história causava e da conexão entre aquelas memórias e o universo afetivo do outro. Surpreendi-me quando percebi que havia uma forma do artista de se aproximar que criava muito rapidamente um espaço de intimidade e familiaridade. Acredito que, com essa experiência, pude sentir na pele a potência da arte em criar conectividades, em captar o espaço do sensível e possibilitar encontros em que acessamos camadas mais profundas do eu e do outro. Acredito que a abertura para o imprevisível, sem a tentativa de imposições e numa real intenção de horizontalidade, acaba sendo fundamental que as relações se deem nessa dimensão.

Claro que cada novo trabalho apresenta determinadas bases para que a relação se estabeleça. Quais são os pressupostos que vão garantir a união dessas pessoas. Qual será a cola que irá unir essas duas partes. Nunca é a mesma. Cada trabalho determina algumas bases de acordo. Para que as

duas partes construam essa base de confiança e de colaboração.
(SEQUEIRA, 2018)

Não tive a oportunidade de acompanhar de forma tão próxima o desenvolvimento do trabalho até que se chegasse a sua forma final. Pelos relatos de Sequeira, percebe-se o exercício de alteridade e da empatia em jogo, o desejo e o esforço de penetrar naquilo que move o outro, o instiga, e a satisfação de sentir-se conectado, próximo do outro:

Ao longo dos dias em que me dediquei a apreciar sua produção, pensei, por vezes, ser o próprio Tião. Tentava imaginar o que porventura o teria provocado em cada tarefa; suas escolhas por determinados ângulos, seus enquadramentos, a opção por determinadas locações. Senti uma curiosa sensação de bem-estar e conforto ao reconhecer, não na fisionomia, mas numa atitude, meu vulto interposto no gesto de alguém. (SEQUEIRA, 2017)

Como materialização desse processo, *Constelação de Tião* ocupou uma parede imensa da exposição, que imediatamente chamava a atenção dos visitantes. Muito diferentemente da experiência de Jarbas, o trabalho tomou grandes proporções no espaço expositivo. Em uma parede inteira da sala, foi acomodada aproximadamente uma centena de monóculos que podiam ser descobertos através do gesto de explorar de forma curiosa cada um dos buraquinhos que conjuntamente desenhavam uma constelação com a forma topográfica do Morro da Providência.



Moradores do Morro da Providência visitando a Constelação de Tião. Foto de Alexandre Sequeira.

Além de toda a riqueza de microimagens, também foram expostos registros do processo das visitas à Providência, relatos de Aline e Alexandre, um pouco da história de Tião através de textos, documentos e fotografias disponibilizados por sua irmã, dona Isabel. Segundo Alexandre, seu trabalho funciona como “tão somente um disparador para possíveis construções de entendimento da importância da figura desse profissional quase esquecido” (SEQUEIRA, 2017) e que acaba alimentando, mais uma vez, um processo de “tomada de decisão também coletiva e colaborativa, sobre a forma de acesso, cuidado desse material. (Idem, 2018).

O trabalho, segundo Janaina, acabou lançando inúmeras “questões sobre memória, identidade e narrativa” para o museu e para a vizinhança. Como problema-incerteza, aponta a responsabilidade do museu em relação a essa memória: “esse acervo também é responsabilidade de vocês, mas ele não é de

vocês, porque ele é da comunidade. Então lidem com isso e operem com essa questão” (MELO, 2018). Mesmo que o trabalho tenha sido “solucionado” materialmente, as questões e instigações seguem ecoando até hoje. Tanto que, este ano, acabaram se desdobrando na primeira publicação de um jornal pelos vizinhos do MAR que foi

muito escorada pela experiência que foi vivenciada ali no contexto do Alexandre. Que vem falar de uma cartografia, de uma memória do lugar, de uma identidade deste território e que ganha concretude nessa plataforma. Então, numa dada medida, conseguir ter uma experiência física, concreta do processo dessa exposição, foi um ponto muito relevante para os desdobramentos. (MELO, 2018)

Neste sentido, cabe ressaltar que as experiências imateriais e as materialidades que podem ser desdobradas, também podem servir como partes que se retroalimentam e se potencializam em um mesmo ecossistema. A experiência compartilhada fornece fértil terreno de instigações que mobilizam esta pesquisa. A convergência que se deu entre os processos de um artista e os processos da instituição, que em comum cultivam o desejo de aproximar-se, avizinhar-se com o outro, evidencia um modo de operar através da arte que está interessado no fazer com, na cocriação, no fomento do diálogo e escuta das conjunturas locais e comunitárias, que envolvem saberes e aspectos culturais, históricos e sociais específicos.

Aqui se ressaltam os elementos éticos que estão conduzindo o interesse desta pesquisa, como as mudanças de sentidos de criação e cocriação artística que também tem pulsado nos museus e outras instituições de arte contemporâneas como incertezas e devires possíveis. Como pode a arte e seus agentes servirem como canal, como parceiros e agenciadores das demandas que emergem a partir de seus, mais do que públicos, interlocutores? Como esses processos narrados podem dar pistas sobre o fazer colaborativo dentro do campo da arte, a partir dos artistas e instituições que o constituem? Como poderiam apontar para a potência da

porosidade nos processos artísticos e nos processos institucionais? Como conversam sobre a função pública da arte e dos museus, e sobre sua relação com territórios e comunidades? Poderia a arte cumprir um papel social de conectora, promotora de encontros, trocas simbólicas e afetivas em tempos de tamanha polarização e conflitos violentos entre as diferenças? E, por outro lado, como gerar processos horizontais em nossas estruturas institucionais extremamente verticalizadas?

Á.3. Táticas do guerreiro | Resselvagizar e (re)existir

Contingências da arte contemporânea conduzem a vida pública das instituições, entre projetos preliminares e o acolhimento da diversidade e imprevisibilidade. Depois de uma reestruturação de equipe, que significou um redesenho total da distribuição de cargos e funções, me tornei educadora de projetos responsável pelo Arte e Cultura Visual, programa da Escola do Olhar voltado para a concepção e planejamento da programação de cursos, oficinas e seminários que envolvem história da arte, práticas artísticas, formações sobre museus e seus agentes, entre outros. Como uma das primeiras atribuições do cargo, recebi a incumbência de organizar um seminário que envolvesse o tema da sustentabilidade. Este seminário seria uma das contrapartidas institucionais a um patrocinador importante do museu. Essa demanda, num primeiro momento, não só causava certo estranhamento, como se tornava quase indesejável. Além de parecer forçada a tentativa de encaixe em nossa programação de uma temática que nenhuma relação parecia ter com o trabalho de educação que desenvolvíamos, também lidávamos com o desconforto de promover uma discussão sobre sustentabilidade patrocinada por uma indústria de produtos químicos. Mais uma vez, estávamos lidando com a dimensão das contradições e complexidades. Como se relacionam essas forças e interesses entre apoio financeiro privado e gestão de um museu público? Que relações os campos da arte e da educação estabeleciam com o tema da sustentabilidade? Qual é a responsabilidade de um museu de arte em tratar dessa questão? Do que estávamos falando quando falávamos em sustentabilidade?

Naquele momento sustentabilidade tinha para mim uma conotação puramente ecológica, no sentido mais simplista do termo, como se ecologia se confinasse naquele lugar distante que seria a natureza verde, aquela coisa que está fora da gente, e que visitamos de vez em quando. A relação com arte parecia algo quase que forçado ou relegado à produção de alguns artistas muito específicos que pudessem trabalhar mais “na natureza”. Para mim, sustentabilidade estava totalmente desconectada das questões que mais me instigavam na arte: a sua função social, a crítica das relações entre opressor e oprimido... Sustentabilidade para mim, a princípio, não tinha relação com questões sociais ou relações de desigualdade.

Foi nesse processo de buscar as conexões possíveis que eu e Janaina Melo, gerente de educação, começamos uma pesquisa. Primeiro entrando em contato com pessoas de fora do museu que tivessem alguma relação com o tema. Lembramos que o projeto Providência Sustentável da já citada vizinha Aline Mendes, que desenvolvia ações e atividades artísticas e culturais locais envolvendo a reciclagem de materiais e o cuidado com o lixo, poderia ser um ponto de aproximação interessante. Janaina trouxe a experiência de Inhotim, instituição onde ela trabalhou por alguns anos, que desenvolvia um projeto de formação com jovens da região nas questões com sustentabilidade, o Jovens Agentes Ambientais. E, a partir de outros contatos, foram surgindo interlocuções possíveis com agentes envolvidos com práticas sustentáveis em um âmbito mais empresarial e corporativo que dialogavam com o universo da patrocinadora, que integrou uma das mesas apresentando suas práticas de compensação de seu impacto ecológico, com uma representante da Fundação Ellen MacArthur, empresa internacional de pesquisa que estimula grandes empresas a transformarem suas relações de produção mostrando vantagens da incorporação de práticas mais sustentáveis, envolvendo questões de Economia Circular; e o Sistema B, selo para empresas que cultivam uma série de práticas sociais e ecologicamente positivas.



Oficina Design para artesãos com Estúdio Mana Bernardes – Seminário Sustentabilidade, Educação e Arte. Foto de Thales Leite.

Também convidamos a designer e artista Mana Bernardes para integrar uma das mesas e acabamos desenvolvendo com a sua equipe uma oficina de Design para Artesãos que trabalhavam com materiais reaproveitados. O que acreditávamos que seria um tipo de consultoria de design para um público que não tinha acesso a esse conhecimento, acabou se constituindo como um espaço riquíssimo de colaboração mútua e troca de saberes entre todas as pessoas participantes. Tendo participado efetivamente dessa oficina, tive a oportunidade de entrar em contato com saberes e formas de criar esculturas, bijuterias, brinquedos, mandalas, acessórios e objetos variados a partir de materiais sustentáveis ou reaproveitados como papel, jornal, caixas tetra-pak, plástico de embalagens, garrafas pet, retalhos de tecidos, bambu, entre outros.

Outro ponto interessante sobre todo este processo é sobre a forma como foi construído esse seminário dentro da Escola do Olhar. Apesar de ser constituída por uma equipe que possuía, naquele momento, diversas plataformas de diálogo, havia uma desconexão entre as programações que aconteciam a partir dos diferentes

programas. O programa *Arte e Cultura Visual* tendia a ficar mais isolado numa relação com um público mais especializado da arte (artistas, curadores, mediadores, estudantes da área), o *Vizinhos do MAR* também tinha seu *target* específico da região portuária, o programa de *Acessibilidade* da mesma forma dialogava apenas com pessoas com deficiência, assim como o programa de *Visitas Educativas* se voltava muito para a relação com o espaço expositivo. A falta de familiaridade com o tema da sustentabilidade acabou gerando uma necessidade de instigar essas conexões. Desta forma, conseguimos criar projetos interligados e em colaboração. Como, por exemplo, trouxemos para a programação uma oficina desenvolvida pelos educadores da equipe para refletir sobre obsolescência programada com crianças, por meio da criação de objetos e narrativas a partir de resíduos de eletrônicos estragados. O programa de *Acessibilidade* promoveu uma contação de histórias multissensorial, a partir de uma narrativa indígena que lidava com a relação com a natureza. Na relação com a rede de *Vizinhos do MAR*, foi criada uma feira de trocas de forma totalmente colaborativa, envolvendo uma série de iniciativas locais de artistas, artesãos e projetos da região portuária. Nela estava sendo lançado o Banco dos Irreais, trabalho do artista mexicano José Miguel Casanova, que propunha uma moeda alternativa com base em uma pesquisa de diversos projetos que instauraram sistemas econômicos locais e solidários.

Esse processo de construção conjunto do seminário traz uma dimensão de reflexão sobre as práticas institucionais, geralmente muito hierárquicas e departamentalizadas, divididas por áreas e especialidades, e sobre a potência de fomentar práticas e processos transdisciplinares e em colaboração. Isso também dialoga com as práticas do campo da arte como um todo, em que podemos observar a emergência de um número cada vez maior de processos artísticos-curatoriais-educacionais-sociais que se mesclam e buscam instaurar um ecossistema fértil de trânsito, trocas e do engajamento coletivo, o que não deixa de ser uma busca que aparece lá no Dadaísmo. Mesmo com a total falta de familiaridade com o tema da sustentabilidade, as práticas que acabaram sendo desenvolvidas no processo do

seminário dialogam intimamente com algumas das principais questões que são tratadas pelos grupos que encabeçam as discussões sobre este assunto, que vim depois a conhecer por meio do Gaia Education.

No processo de pesquisa e construção do seminário também entramos em contato com o trabalho do Observatório-Móvel, a partir do livro de Brígida Campbell “Arte para uma cidade sensível” (2015). O trabalho sobre o qual a publicação discorre é *Adote um jardim* de 2011, quando o coletivo ainda se denominava Grupo Fora. A intervenção consiste na operação do grupo em coletar espécies de plantas corriqueiras, ervas daninhas e “matinhos” de terrenos baldios, transplantá-las para caixotes de feira e disponibilizá-las para adoção. Com a proposta de “compartilhar e cultivar a prática de jardins espontâneos em territórios urbanos, assim como evidenciar os terrenos baldios como espaços de respiro”, o coletivo nos chamou atenção por intervir no espaço público através de elementos banalizados na paisagem da cidade, trazendo a relação com a população com a paisagem que é desejada, cultivada e aquela que é ignorada. Que faz reacender uma reflexão sobre a relação da cidade e das pessoas com a natureza e o verde. Como negamos o que é natural e naturalizamos o que é industrializado e criado pela humanidade? O que nasce de forma espontânea, apesar do controle totalitário humano? As ervas daninhas são a materialização da metáfora de Appadurai das globalizações “de raiz”. O coletivo também se conecta com todo um movimento ecológico e social em direção à permacultura e agrofloresta, da observação dos ciclos naturais, do ser humano como um colaborador-integrante de um ecossistema integrado, que pautam as agendas do Gaia Education e da Ecologia Profunda.

A partir do contato com o coletivo, descobrimos que eles se organizavam também como um grupo de pesquisa atuante na Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), e que vinham desenvolvendo uma série de pesquisas-intervenções que envolviam saberes sobre plantio, alimentação, produtos naturais, ervas medicinais, entre outros, que se desdobravam em ações, oficinas, rodas de discussões e publicações. Na época, o coletivo estava desenvolvendo uma

residência artística em Bogotá na Universidad Nacional de Colombia, que resultou em uma publicação que “traz receitas, informações e curiosidades acerca de experiências de cultivo”¹⁷ compartilhadas durante a residência, a partir da prática do *guerreo*, “que pensa a apropriação ou o uso do espaço público para a soberania alimentar de todos”. Em seu texto de abertura, eles destacam a importância de valorizar o conhecimento não-hegemônico e valorizam uma epistemologia do encontro: “há um modo de fazer as coisas que passa de boca em boca e não se aprende na escola. São saberes que dependem do encontro com pessoas especiais, que trabalham, vivem e guerream, seja em casa, na cidade ou no campo”. O grupo mostra um forte posicionamento anárquico, enfatizando “táticas” de autonomia, de autossuficiência e um posicionamento contra-institucional, mesmo que atuem dentro da universidade.

Isso pareceu reverberar na experiência desenvolvida no MAR a partir de nosso convite para uma microrresidência de cinco a seis dias na semana do seminário. Por questões de logística, o tempo de permanência no Rio reduziu para três dias, o que acabou também impactando no fluxo do trabalho. O pouco tempo não possibilitou que o coletivo conhecesse mais profundamente a prática da Escola do Olhar. Nara Milioli, professora da UDESC e integrante do coletivo, evidencia os receios e incertezas de desenvolver o trabalho no MAR: “Me perguntei algumas vezes por que fomos fazer essa proposta no MAR. Por ser museu enrolado com órgãos com grande repercussão, rede de TV. Ainda me pergunto o que me fez ir lá” (MILIOLI, 2018). Parece haver o que Guattari chama de “mal-estar anti-institucional”: “a sensação de que as instituições são territórios contaminados [...] cumpre muitas vezes um papel defensivo” (GUATTARI, 2013, p. 102), que, claro, se agrava por ser o MAR uma instituição mais controversa politicamente do que a universidade pública. Mesmo assim, ela pontua a dificuldade de realizar projetos de arte na esfera pública, a burocracia que envolve todo o processo, a falta de

¹⁷ Bomba e revolução: marmítex 4 / Bruna Maresch, Juliano Ventura, Nara Milioli, Rodrigo Brum (org.) – Florianópolis: Ed. Da UDESC, 2015.

reconhecimento e, ao mesmo tempo, a “sede de desenvolver esses projetos para fazer vibrar um questionamento que queremos levar para a rua” (MILIOLI, 2018). Segundo ela, a decisão de aderir ao projeto seria uma forma de ação de guerreiro: “Não importa onde você está, precisa usar o espaço de uma maneira tática”. (Idem.). Os receios e desconfianças do coletivo foram evidentes. Segundo Janaina Melo, houve um “desalinhamento de expectativas”, que vinha de um primeiro contato, de um desconhecimento entre o coletivo e a Escola do Olhar. Ela diz que:

interessava muito perceber como a agenda deles nessa sutileza, delicadeza, poderia criar esses espaços de pequenas fissuras, que iam ficar ali igual infiltração, minando, minando. E que, eu acho que a expectativa deles, na relação, é que essa ação não fosse tão de guerrilha assim, tão camuflada. Mas mais explícita. (MELO, 2018)

Depois de algumas impossibilidades de ação mais visíveis, como a exibição de um filme do coletivo na Praça Mauá, o trabalho do grupo durante os três dias consistiu em uma pesquisa que buscou se relacionar o território onde o museu está inserido, tendo sido feitas incursões no Cais do Valongo, Morro da Conceição, Praça Mauá e regiões próximas. Ao se relacionarem com a região do projeto Porto Maravilha, eles observaram o que o “efeito da implementação deste modelo de desenho urbano revitalizador é o acirramento da regulamentação e do controle do envolvimento das pessoas com o espaço público”¹⁸. Durante o período de residência, o coletivo desenvolveu intervenções com bombas de sementes lançadas e enterradas em canteiros e terrenos baldios, que são posteriormente protegidas por estacas, fitas e uma placa que sinaliza “Pesquisa da Universidade”.

Bomba e revolução é uma tática de jardinagem revolucionária, um modo especial de cultivar a terra. É abrir buracos no asfalto e no concreto para criar focos de resselvagização do espaço urbano. Resselvagizar é deixar trabalhar o remanejamento imprevisível de forças que se seguem ao abandono. É uma experiência que identifica-se com o desaprender ou o desescolarizar no que

¹⁸Texto escrito para a publicação sobre o seminário pelo Observatório-Móvel. In: Material Educativo: Escola do Olhar - Práticas Educativas do Museu de Arte do Rio - 2013 - 2015. 2016

se refere à necessidade de transformação de saberes, culturas ou crenças sedimentadas e que padronizam nossas relações sociais.¹⁹

Antônio Amador foi o educador responsável por acompanhar o processo inteiro com o coletivo. Muito mais de perto e por dentro “d’água”, a sua percepção dos processos vai para um lado sensível. Ele narra o processo de deriva pela Região Portuária e o quanto foi interessante a busca pelas ervas daninhas que se multiplicam em lugares indesejáveis, fora do controle e planejamento humano, “onde a natureza se faz como força produtora, como força de existência [...]. Pensando que a cidade é um lugar planejado pelo homem e a natureza se faz como uma força que vai contra isso e se faz presente como energia vital” (AMADOR, 2018).

Foi uma surpresa eu sentar no chão e tocar na terra e aprender como que colocar uma energia ali e a partir disso produzir um pedaço de vida. No sentido de uma vida por vir. A gente produzia terra num desejo de que aquilo ali vai vingar, aquilo vai gerar. Mas isso não depende também só de mim. É uma energia do porvir que estava sendo manipulada ali em nossas mãos naquele momento. (Idem.)

Com todo controle e vigilância do espaço público naquele período, a maioria das proteções “Pesquisa da Universidade” foram retiradas, mesmo assim, “as plantas espontâneas denominadas daninhas imprevisivelmente germinam e crescem buscando seu espaço mesmo em lugares onde não são desejadas”²⁰. Mesmo dentro do museu, onde foi instalada uma das proteções com a autorização da gestão, tivemos que lidar com o desafio de negociar sua manutenção por um período além do seminário. A intervenção interessava aos educadores por fazer emergir questões instigantes para o trabalho de mediação com os visitantes. Apesar disso, as negociações foram frustradas, pois não conseguimos manter o trabalho por mais de um dia. “A intervenção que nós pensamos que seria a mais simples e a mais duradoura, foi a mais complexa e a

¹⁹ Idem

²⁰ Idem.

mais efêmera” (AMADOR, 2018). Sendo o espaço dos pilotis, local onde a intervenção foi realizada, lugar onde muitas obras de artistas que fizeram parte de exposições do museu estiveram presentes, mais uma vez parece se expressar a divisão hierárquica dentro da instituição entre as proposições que são trazidas pela equipe de educação e as propostas curatoriais.



Intervenção Observatório-Móvel na Praça Mauá – Seminário Sustentabilidade, Educação e Arte. Foto de Thales Leite.

Além de participar de uma das mesas de debates, o coletivo também participou da Feira de Trocas, que aconteceu a partir da relação dos Vizinhos do MAR. Nela, eles convidavam os visitantes a fazer bombas de semente, assim como distribuíam suas publicações.

Pelas diferentes narrativas e pontos de vistas da experiência, há muitas forças em negociação e disputa dentro da estrutura institucional e que geram olhares e experiências completamente diversas em relação a uma mesma proposta, o que também pode ser visto como a configuração de um ecossistema. Enquanto para Antônio a experiência trouxe uma sensação de conexão, pertencimento e colaboração com o grupo, Janaina entende que a proposta não

atingiu toda a sua potência por motivos de planejamento e logística do museu, mas também porque o coletivo não se colocou em abertura para a relação e para o processo, pois teria vindo “com perguntas que tinham respostas prontas demais”. Mesmo assim, Antonio acredita que o trabalho, por lidar com a natureza, com a terra, é dotado de duas dimensões que são muito próximas da educação,

existem esses dois pontos: essa imprevisibilidade e essa não visibilidade. No sentido de que a gente nunca sabe até que ponto vamos chegar, pensando numa ideia, numa ação transformadora para e com alguém. Nunca vamos também ver isso acontecer e nunca vamos saber se a nossa proposta é mesmo o que imaginamos quando a gente tá lidando com vida, com outros [...]. Penso muito que a zona da educação vai estar sempre circulando nesses pontos, sempre no espaço entre o jogo, a educação acontece quando a gente começa a manipular e a moldar e a pensar em como fazer que esse jogo aconteça. Num sentido de criação. E tudo que falei com a palavra educação, é só ouvir de novo e colocar a palavra arte. Porque a arte também vai lidar com essas mesmas questões. (AMADOR, 2018)

No meu caso, independentemente das relações intra-institucionais e da situação da relação pontual com o museu, me interessa muito na potência do trabalho do Observatório, tanto pelas pontuações de Antônio, como pela presença de outras questões que muito me instigam para se (re)pensar e reconfigurar a arte e sua função social. Não por acaso, são as questões centrais desta pesquisa: uma arte pela autonomia e liberdade, pela desescolarização e descolonização, pela valorização de saberes locais e ancestrais, em busca de outras epistemologias. Além disso, pensar o fazer do artista ligado aos modos de existência e resistência às macro-opressões, em busca de alternativas através do *guerreio*:

O guerreio é a vivência da rua. É observar e interagir: estar atento ao entorno e aos recursos disponíveis para reorientá-los no sentido do consumo tático, visando o mínimo desperdício... Aprender a produzir com autonomia: plantar,

colher, cozinhar, costurar, cuidar de si. É resselvagizar: propiciar áreas onde o habitat possa se restaurar naturalmente, o que requer descolonizar a mente e afiar os sentidos. (MARESCH; VENTURA; TUTIDA, 2016, p. 3)

Os conceitos que norteiam essas práticas estão muito próximos dos que são trabalhados nas dimensões do programa do Gaia Education, como a permacultura, agrofloresta, soberania alimentar, consumo consciente, o resgate de saberes tradicionais e da conexão com a natureza através dos sentidos, da intuição. Também dialogam com o legado das escolas anarquistas, por contrafluxos instituintes de horizontalidades e organizações autônomas críticas e de transformação social.

Mas ainda há uma série de incertezas, como pudemos perceber nesta narrativa, ao se tratar de práticas micropolíticas dentro das instituições. Qual é a dimensão das ações micropolíticas? Como se multiplicam? Se ganham escala deixam de ser micropolíticas? Faz sentido pensar em “público” quando falamos desse tipo de trabalho? Se não tem público, faz sentido dentro de um museu?

Essas incertezas parecem permear os três casos trabalhados neste elemento, apesar de serem experiências com particularidades e especificidades, o que evidencia suas potências como partes de um ecossistema de proposições do que pode acontecer no museu. No caso de Jarbas lidamos com um processo completamente experimental e coletivo, que não se desdobra em uma materialidade, que não é passível de exposição, além de acontecer num contexto de disputa institucional que complexifica a situação como um todo. Alexandre constrói uma exposição de forma totalmente colaborativa, dentro de uma situação favorável de brecha institucional, e, a partir de um dispositivo mediador e de sua deriva de escutas, articula um trabalho que tem grande visibilidade, que reverbera no museu e sua vizinhança. E, no caso do Observatório, uma ação que já está no repertório do coletivo, que se desenvolve de forma pontual, mas como, as bombas de sementes, não deixam de ter suas germinações, flores e frutos, um deles nesta pesquisa.

Mesmo que em diferentes dimensões, essas práticas e modos de fazer não deixam de apontar para uma vontade utópica, e ecossistêmica, de instaurar outras formas de relação e novos imaginários com e a partir da arte e suas instituições, assim como pelos seus transbordamentos e canais de escoamento. O desejo, o engajamento, a vontade de desafiar as hegemonias e de materializar as esperanças daquilo-que-não-se-tornou de Bloch (2005), conectam essas experiências tanto com as proposições neoconcretas e dadás, com o pensamento de Beuys, quanto com as prospecções sociais trazidas pelos movimentos de ecovilas e de metodologias colaborativas.

Esses artistas, educadores e agentes do campo da arte apostam na potência das utopias ao rés do chão e revoluções moleculares. E apontam para a importância de uma ação política e estratégica dentro das instituições, sejam museus, universidades ou a própria instituição arte e artista, em seu sentido de forças instituintes. Juliano Ventura do Observatório-Móvel cita Cildo Meireles: “a questão não é mais trabalhar com a metáfora da pólvora, mas com a pólvora mesmo” (VENTURA, 2018). Nara enfatiza “não dá mais para pensar o artista como aquele que está no mundo das ideias e que fotografa a ideia em uma ação que fez. Não é mais questão de colocar ou não colocar no museu, é questão de como isso está contribuindo” (MILIOLI, 2018).

Não existe jogo fora das 4 linhas, então como a gente está atento a isso. Não é uma estratégia fácil. Às vezes nos leva a situações de extremo desgaste e esses desgastes existem em toda e qualquer instituição que eu já trabalhei. Mas é a sua condição de dentro desses desgastes, colocar os pesos na balança e identificar se você ainda está fazendo alguma coisa para mover essas estruturas. E ter estômago para isso e que nem todo mundo tem. Ou, às vezes, o estômago lota. A gente está vivendo uma situação que as forças se esvaem e o estômago não dá mais conta. Tem que lembrar das borboletas. Porque a trajetória continua. Vai fazer o que? Vai entregar as estruturas? O que nos sobra? (MELO, 2018)

Seriam esses trabalhos somente acontecimentos pontuais, utopias passageiras? Como podem, efetivamente, contribuir para uma transformação institucional em longo prazo? Sobre esta questão, Janaina contribui compartilhando uma bela metáfora sobre o processo de migração das borboletas Monarcas, que se estende por um período muito maior do que o tempo de vida de uma borboleta, demandando que várias gerações para que a migração seja completa:

quando nós falamos desses processos de práticas de educação, a gente também está falando de uma migração de borboleta. Porque não é uma coisa que se dá aqui e já vai surtir um efeito que muda radicalmente os processos. Não existem muitas gerações de borboletas nesse processo, mas que no conjunto a migração acontece. Porque elas são capazes de, no seu processo de nascimento e morte, transmitir o desejo de viagem. E isso é poderosíssimo. Porque você tem continuidade. E essa é uma grande prática da educação. É nossa capacidade de transmitir o desejo, apesar de todas as intempéries. (MELO, 2018)

T.ERRA. Cartografia de incertezas e utopias inacabadas

T.ERRA é abordada como geologia de diferentes camadas conectadas com a ressurgência e retomada de rastros, caminho, do que foi se sedimentando na História da Arte, mesmo que em seu paradoxo, em torno do desfazimento do objeto artístico. Esta é a territorialização e tentativa de materialização histórica das intuições-fumaça que são o fogo e energia deste trabalho. Poderíamos também dizer que meu trabalho como pesquisadora poderia se aproximar metaforicamente do fazer geológico ou da mecânica dos solos e dos fluidos. É atrás de rastros-intuições-fumaça que escavamos as rochas de uma história já conhecida, os referenciais que são o chão e que acreditamos conterem a antecipação do que reemerge nos fluxos, conscientes e ainda não conscientes, de práticas processuais, coletivas e ambientais do contemporâneo.

Primeiro nos lançaremos à sondagem do percurso de desmaterialização do objeto artístico na história da arte europeia, com um olhar mais demorado para o Dadaísmo. Então, abordaremos as inter-relações entre as proposições de Lygia Clark, Hélio Oiticica e Joseph Beuys, no sentido de buscar genealogias de um território em desfazimento. Compreendendo que suas contribuições se conectam como sistemas de desfazimentos, não só dos objetos, mas das instituições. Suas trajetórias se apresentam, nesta abordagem, como instrumentos de escavar incertezas em busca de novos imaginários instituintes (CASTORIADIS, 1997). São práticas e modos de pensar que, de tempos em tempos, resgatam de solos profundos e lançam no ar os “sonhos diurnos” referidos por Bloch (2005) tornando mais lúcido e pleno o “ainda-não-consciente” e o “que-ainda-não-se-tornou”.

Compreendemos o papel da arte, tanto nesses casos, quanto nas experiências abordadas na Á.GUA, como Jarbas, Alexandre, Observatório-Móvel e o MAR, como agente de desequilíbrios, de instabilidades, dos processos de erosão e de reimaginação radical das instituições. Seja como catalisadora de zonas de desfazimentos, ou como de zonas de novas conectividades e de imaginários

instauradores. Assim como a areia da ampulheta se relança para o futuro com a poeira do que já passou, a arte e suas instituições operam pelos desfazimentos e refazimentos, instituindo a erosão como forma de operação. Uma das incertezas que permeia esta jornada: qual seria o papel da arte dentro de cenários de desfazimento e de incertezas?

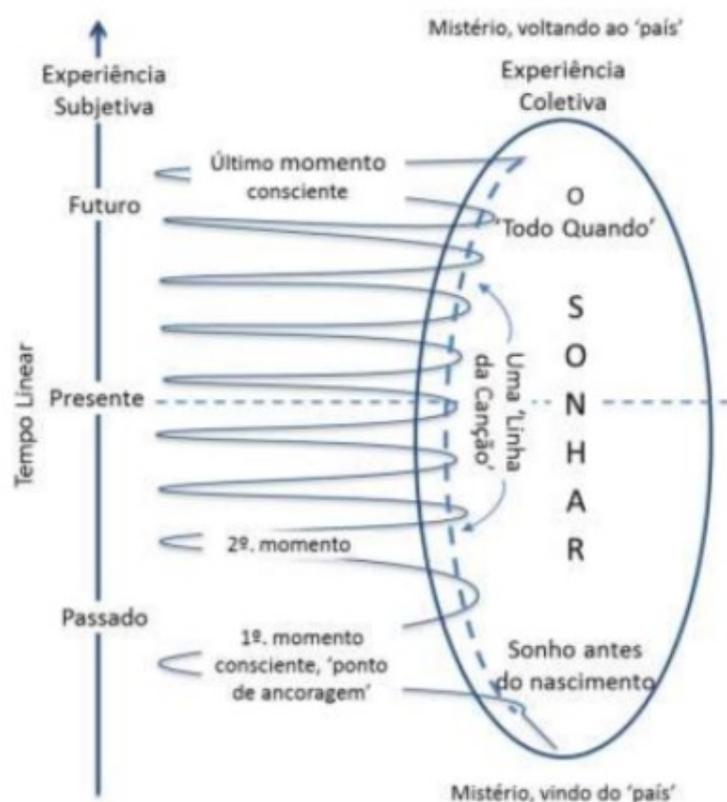
A terra também carrega consigo a materialidade do tempo, de seu acúmulo de formações rochosas. Mas aqui exprimimos a terra-tempo como a areia da ampulheta, que em seu interior exprime a reversibilidade entre futuro-presente-passado, forma temporal não-linear. Em seu constante processo de refazer-se, simboliza os ciclos de vida-morte-vida e a promessa de ressurreição. Passado vira futuro que vira presente-passado e futuro mais uma vez.

Essa escavação em busca de tempos desfeitos e refeitos, parte da compreensão de que os movimentos contemporâneos se situam no funil-movimento-presente da ampulheta, conectados em sua transitoriedade com as areias do passado-futuro, como uma rede de acontecimentos do que ainda-não-havia-se-tornado e do que ainda-não-se-tornou. Nos (de)situamos no ponto de impermanência dos processos continuados de acúmulo-formações-rochosas-desgastadas-e-reacumuladas-em-novas-sedimentações. Afinal, como diria Block (2005), “o novo considerado bom nunca é inteiramente novo [...] O que é desejado utopicamente guia todos os movimentos libertários” (p. 18) e este trabalho lida na perspectiva das reemergências do subsolo das utopias inacabadas.

Essa correlação entre temporalidades também se conecta à perspectiva aborígine do tempo, que inspira a metodologia de criação de projetos colaborativos Dragon Dreaming, que retomaremos no elemento A.R. Para at.errar nossos rastros-intuições sobre o tempo-areia, adentraremos apenas um pouco mais no território do “Tempo do Sonho” aborígine. Os aborígenes possuem duas perspectivas sobre o tempo, que correm em paralelo: a do tempo linear do cotidiano e a do “Tempo do Sonho”. Eles partem do pressuposto de que a nossa percepção linear de tempo é

subjetiva e relativa, pois é baseada em nossa memória inicial nesta vida e na crença de que há uma divisão de consciência entre um “eu” interno e o “outro” externo. Já o “Tempo do Sonho” é considerado mais real do que a realidade, pois nos integra com uma consciência do todo, se constituindo de um ciclo espiritual infinito, em que são estabelecidos “os valores, símbolos e leis da sociedade aborígene” (WOLFF, 1994)²¹

Isso acontece porque os aborígenes acreditam que no “tempo do sonho” está contido todo o conhecimento do mundo acumulado por seus antepassados, toda a linhagem do sujeito existe em uma unidade. No tempo do sonhar está de forma objetiva toda a nossa existência real, nele o todo é um, e o um é o todo.



Experiência aborígene do tempo

²¹ Fred Allen Wolff “The Dreaming Universe” quoting from Peter Weir’s movie, “The Last Wave”

Segundo pesquisas de John Croft, criador do Dragon Dreaming, a mitologia aborígene, de alguma forma, se remete aos aborígenes do presente em seu passado ancestral. Mas essas lendas e histórias não são “coisa do passado”, embora também provenham dele. “Ao serem recontadas, são trazidas para o presente e, deste modo, ficam disponíveis para o futuro”. Sendo possível nos reportarem a uma “apreciação profunda do nosso parentesco com toda a vida”. (CROFT, 2011, p. 17)

Essa noção de interconexão com toda a história e “toda a vida” é o centro de uma abordagem ecossistêmica, que busca, por meio do exercício de aproximar-se das partes, dos recortes, o que as conectam com uma consciência holística, consciência de passado-presente-futuro para combater, com Bloch (2005) o “mundo da repetição ou do sempre outra vez” (p. 16). Acreditamos que “a ação verdadeira no próprio presente” só poderá ocorrer “na totalidade desse processo inconcluso tanto para frente quanto para trás” (BLOCH, 2005, p. 19). O que também se aproxima da ideia de um “presente histórico” que “está sempre constituído por um passado que o habita e por um futuro que o antecipa” (CASTORIADIS, 1997, p. 139). Segundo Castoriadis, a capacidade de criação da humanidade, que o autor denomina como “imaginação e imaginário”, se situa justamente no nível histórico-social e no nível psíquico (que ele aproxima da alma e do inconsciente). Essa abordagem não deixa de dialogar com a crença de um tempo do sonho aborígene.

Os casos que fazem parte desta cartografia refletem a busca por “imaginários radicais” (Idem) capazes de instituir novas possibilidades sociais, assim como por um “saber como teoria-práxis consciente” e por “um futuro do tipo autêntico” aberto ao processo e à decisão, que, segundo Block (2005) “é inacessível e estranho a toda mera contemplação” (p. 18). Somente o pensamento utópico pragmático com direcionamento à intervenção no mundo, dotado de informações de uma consciência sistêmica que alimentam o “desejo de mudança, diz respeito a um futuro que não é feito de constrangimento (futuro como o espaço de surgimento inconcluso diante de nós) e a um passado que não é feito de encantamento”. (Ibid., p. 18).

Uma enciclopédia das esperanças frequentemente contém repetições, mas nunca sobreposições, e no que se refere às primeiras, vale aqui a frase de Voltaire, de que ele se repetiria tantas vezes fossem necessárias para ser entendido. A frase vale tanto mais porque as repetições do livro ocorrem, dentro do possível, sempre num novo nível, de modo que elas tanto experimentam algo quanto permitem experimentar de maneira sempre renovada aquilo que é igualmente almejado. (Ibid., p. 27)

Esta busca de esperanças, de utopias inacabadas, de ainda-não-realizações, se dá por t.erra, pois tem o intuito de conquistar territórios para esta pesquisa, identificando as raízes e solo fértil para as experiências contemporâneas que estamos trabalhando nos outros elementos desta pesquisa. Mas não deixa de ser permeada por interfluxos, respirações e chamas. Escavamos ressonâncias ecossistêmicas da arte em seu avesso-vida como antiarte. Olharemos para as propostas dadaístas, pós e neoconcretas e de Joseph Beys como pontos emblemáticos da história da arte no sentido de serem vias de expressão do ser liberto, propositoras de novos modos de percepção e de relação com o coletivo e o comum, questões estas que ainda povoam o território do sentido público da arte no contemporâneo. Entendemos que revolver este solo, nos aprofundando nas bases de utopias de outros momentos históricos, é adubo para a compreensão mais alargada das questões que (re)emergem hoje que fazem parte da tessitura de nossa pesquisa.

T.1. Instituir a erosão | Objeto-vestígio e linguagens transfronteiriças

Uma contra-história da arte poderia ser contada em vários capítulos, todos com o mesmo nome: a arte acabou. Todos esses capítulos, entretanto, constituem a própria vida da arte. Trata-se, portanto, de uma morte-vida. Sempre que um artista proclama a morte da arte, novo salto é dado, e a arte acumula forças para uma nova etapa. (MORAES, 1970 – citado em 1998, p. 56)

Aqui buscamos fazer um reconhecimento do território que se constitui como processos de desfazimentos-erosões na arte, tomando como base a desmaterialização do objeto artístico. Não pretendemos dar conta da complexidade de movimentos e expressões artísticas que constituem este amplo campo de discussão histórico-conceitual, mas voltaremos o olhar para experiência dadaísta, em sua radicalidade na ruptura não somente com o objeto, mas com os modos de pensar-fazer arte, sua potência de antecipação de utopias futuras por um experimentalismo instituinte.

O percurso de desfazimento do objeto na história da arte ocidental é longo. Ferreira Gullar, ao apresentar a Teoria do Não-objeto, o narra de forma resumida partindo do impressionismo, momento em que os objetos começam a se dissolver na tela tornando-se manchas de cor. Segundo ele, já antes do nascimento da abstração, Maurice Denis dizia que “um quadro – antes de ser um cavalo de batalha, uma mulher nua ou alguma anedota – é essencialmente uma superfície plana coberta de cores dispostas de certa maneira” (GULLAR, 1960). Das manchas de cor impressionistas, o objeto na tela passa a ser expresso através de sua fragmentação em cubos no movimento cubista, sendo deslocamento sua condição natural. “O objeto que se pulveriza no quadro cubista é o objeto pintado, o objeto representado. Enfim, é a pintura que jaz ali desarticulada, à procura de uma nova estrutura, de um novo modo de ser, de uma nova significação” (Ibid.). A trajetória do Impressionismo ao Cubismo é justamente paralela a revolução na Física – da teoria da Relatividade: espaço e tempo se fundem como condições e dimensões únicas, assim como matéria e energia. Bérghson também faz parte destas convergências entre arte e ciência, para uma nova objetividade do acontecimento da vida e realidade.

Outro importante artista de relevante colaboração nesse trajeto de desestruturação do objeto e da pintura é Mondrian. Com ele, presenciamos uma ruptura radical com a tradição pictórica em seu gesto de eliminar da tela quaisquer rastros do objeto, fazendo que a tela própria, em sua materialidade, se torne o novo objeto da pintura. Esse movimento faz com que a moldura perca sua funcionalidade

de mediadora entre arte e realidade, e leva o quadro (e a própria arte) ao abandono de sua pretensão de encarnar o espaço fictício, aproximando-se cada vez mais do real.

Não se trata mais de erguer um espaço metafórico num cantinho bem protegido do mundo, e sim de realizar a obra no espaço real mesmo e de emprestar a esse espaço, pela aparição da obra objeto especial – uma significação e uma transcendência. (Ibid.)

Neste mesmo sentido, Gullar chega ao Dadaísmo e destaca a sua contribuição no desmantelamento do objeto e na “necessidade de substituir a ficção pela realidade”, quando seus expoentes fazem uso de fragmentos do real, como areia e papéis colados na tela, ou quando Duchamp cria o ready-made. A fronteira que separava as obras de arte dos objetos do cotidiano se torna cada vez mais difusa.

Esta questão também é absolutamente presente nos trabalhos da vanguarda russa e nos de muitos expoentes da escultura moderna. Ao mesmo tempo em que a pintura, abandonando a superfície e a sua responsabilidade representativa, se movimenta no sentido de ocupar o espaço, se aproximando da escultura, “esta, liberta da figura, da base e da massa, já bem pouca afinidade mantém com o que tradicionalmente se denominou escultura” (Ibid.). É perceptível, em vários movimentos e produções de artistas, a busca da própria obra por transcender o campo da estética tradicional. O movimento de criar problemas para si mesma é a forma que a arte encontra de manter-se viva.

O que o Dadaísmo antecipa, que não diz respeito somente à ruptura formal com o objeto artístico, é um movimento da arte como vida no sentido de sua expressão total em liberdade. Não é somente objeto artístico que se liberta de sua materialidade e forma, mas é a arte assumindo um papel social de ser via de vazão à expressão e experimentação da liberdade humana em um cenário de desfazimentos. Arte, sujeito e sociedade em processos de incertezas-erosão-

desfazimento e criação. Janco dizia que o Dadá fazia “uma arte criadora, uma força do instinto criador, uma arte heroica, que inclui tanto os movimentos sérios quanto os acasos da vida. Dadá compreendeu a arte como uma aventura do homem liberto” (Ibid., p.61). O aspecto da arte como via da libertação humana é recorrente nos discursos de Hélio Oiticica e Joseph Beuys, muito atrelado a um potencial revolucionário da arte justamente por dar vazão à expressão plena do sujeito. “A revolução só pode brotar da liberdade, de um modelo radical de liberdade, da arte” (BEUYS, 2006, p. 304).

O Dadaísmo emerge em um contexto de profundas contingências sociais e políticas, a Primeira Guerra Mundial. Segundo Hans Richter (1993), seu surgimento não seria uma consequência ou resposta à guerra, mas teria sido expressão de um alarme do espírito de época.

[...] não se poderá negar que a situação política – a guerra, as derrocadas e revoluções que dela resultaram – constituía o solo ideal para todo tipo de rebeliões, oposições e protestos. Mas o impulso básico do Dadá não reside nem no desespero, nem no protesto, e sim no sentimento de uma alegria rebelde diante de descobertas novas (RICHTER, 1993, p. 306)

Richter insiste num tipo de desvinculação entre o surgimento do Dadá e os acontecimentos políticos e sociais da época. Segundo ele, seria uma consequência de sua relação aos grandes movimentos estilísticos do campo da arte que o precederam, como expressionismo, cubismo, futurismo, sendo a expressão de “um fenômeno no contexto da história do Espírito, que certamente também teria se verificado se não tivessem ocorrido guerras e revoluções” (Ibid., p.307). Olhando a partir das questões que movem esta pesquisa, é claro que compreendemos a inserção da arte numa “história do Espírito”, mas não nos parece possível essa fragmentação, desvinculação desta história em relação aos acontecimentos que acometem o espírito, políticos e sociais. Acreditamos que a expressão do espírito se dá em mutualismo, na sua relação sistêmica com uma totalidade em fluxo que o constitui e por ele é constituído. As proposições dadaístas, por este ponto de vista,

nos parecem indissociáveis de todas as incertezas que pulsavam e emergiam do espírito humano naquele período, como *Zeitgeist*, seja a violência da guerra, a ganância da expansão capitalista, assim como as forças contra-hegemônicas emergentes, como o fortalecimento político e social das organizações anarquistas ou a consolidação do sindicalismo de intenção revolucionária, refletindo todos os colapsos da razão e civilização europeia. Tanto a guerra, quando as suas contramanifestações são expressão de um espírito de uma época em que a humanidade se encontra em encruzilhadas, e que reemergem em diferentes momentos da humanidade, como nas contribuições de Beuys e as manifestações pós-neoconcretas, a antiarte, o programa ambiental e a Nova Objetividade em anos de ditadura militar.

Essas reemergências parecem se conectar pelos mesmos princípios de esperança de Bloch, em contrafluxos. É a esperança na “alegria rebelde diante de novas descobertas”, é potência de agir e criar que se torne instituinte de um novo imaginário como sugere Castoriadis, apesar do caos, da violência e da ruína.

Dadá não significou um movimento artístico no sentido tradicional: foi uma tempestade que desabou sobre a arte daquela época como uma guerra se abate sobre os povos. Esta tempestade descarregou sem aviso prévio, numa atmosfera abafada de saciedade... e deixou atrás de si um dia novo, no qual energias que se concentravam no Dadá e dele emanavam se documentavam em formas novas, materiais novos, ideias novas, direções novas, pessoas novas, assim como se dirigiam a pessoas novas (RICHTER, 1993, p.1)

Pensando nesse caráter instituinte, seria possível dizer que o Dadá se alinharia com a ideia de revolução de Guattari (2013), ou seja, com a ideia de “produzir algo que não exista, produzir uma singularidade na própria existência das coisas, dos pensamentos e das sensibilidades” (p. 213)? Ainda faria sentido falar na relação entre arte e revolução, mesmo que esta já esteja tão desgastada?

É interessante observar que Richter, ao falar do início do Dadaísmo e introduzir a figura do escritor e diretor Hugo Ball, enfatiza a importância de compreensão do Dadá pela “tensão espiritual que propiciou o seu desenvolvimento”, seguindo “as pegadas e os rastros espirituais deixados por esse cético incomum” (Ibid., p.3). Ele destaca o empenho de Ball em uma “busca implacável de um sentido que pudesse ser contraposto à ausência de sentido da época” e que apesar do ceticismo reinante, não havia deixado ser destruída sua “fé na vida” (Ibid., p.11). Essa busca de sentido e alimento da fé na vida está intimamente ligada ao princípio esperança de Bloch. “A falta de esperança é, ela mesma, tanto em termos temporais quanto em conteúdo, o mais intolerável, o absolutamente insuportável para as necessidades humanas” (BLOCH, 2005, p. 15). O início dessa narrativa de Richter, de certa forma traduz o desejo desta pesquisa de segurar as intuições-voláteis, desformes, gasosas e sutis, em torno da ressurgência das utopias. Como se não fosse possível compreender a “tensão espiritual”, espírito de nossa época, sem a conexão com o devir, o que-ainda-não-havia-vindo-a-ser (que, possivelmente, ainda-não-veio-a-ser), expressados nos movimentos artístico-socio-culturais.

O Dadá se colocava como uma vibração que propunha uma nova ordem a partir das incertezas, uma das expressões do princípio esperança em tempos de desencanto. Uma busca por nova consciência ainda-não-realizada, mas que era tocada através da experimentação. Era a expressão do espírito criador, do ser humano como potência criadora de novos amanhã, contraforça de dissidências que irrompem o ceticismo hegemônico. O Dadá foi político e anárquico em seu modo de fazer. Como Arp explicitou:

Enojados pela carnificina da guerra de 1914, entregávamo-nos, em Zurique, às belas artes. Enquanto ao longe troavam os canhões, nós cantávamos, pintávamos, colávamos e fazíamos poesia a mais não poder. Buscávamos uma arte elementar, que pudesse curar o ser humano da loucura de sua época, e procurávamos uma nova ordem que fosse capaz de estabelecer o equilíbrio entre o céu e o inferno (RICHTER, 1993, p.23)

Essa nova ordem também dizia respeito a uma busca por uma arte total, território transfronteiriço entre diferentes linguagens. Como a ideia central do Dadá era romper com os valores e princípios, principalmente artísticos, até então, havia um especial interesse em transpor as fronteiras entre linguagens artísticas. Desta forma, foram estabelecidas relações de colaboração entre poetas, ensaístas, artistas plásticos e músicos. Definir fronteiras é limitar, conter. Hugo Ball no Cabaret Voltaire buscava, por meio de encontros e acontecimentos, uma arte abrangente, uma arte total. Além disso, pulsavam experimentações abertas ao acaso e à expressão do inconsciente. O que queremos ressaltar com esses apontamentos, que constituem uma espécie de genealogia de sintomas e intuições de incertezas no campo da arte, é que o Dadaísmo foi uma das primeiras expressões mais visíveis na história da arte em relação aos paradigmas que ainda permeiam este campo e que interessam a esta pesquisa. Questões como o foco mais no experimental do que no objeto final, o fazer-criar coletivo (e automático), a interdisciplinaridade, a abertura para os processos e acontecimentos, estão plenamente presentes nas experiências aqui narradas, seja nos casos de Jarbas Lopes, Alexandre Sequeira e Observatório, como na trajetória de Beuys e do grupo neoconcreto.

T.2. Experimentalismos subterrâneos | O outro como subsolo fértil

O experimentalismo atravessa várias camadas de subsolos artísticos conectados pelos engajamentos na vida como modos de agir em fluxo, corpos coletivos e territórios de vivências que aproximam iniciativas pós-neoconcretas com a trajetória do artista, ativista, educador ambientalista, Joseph Beuys. No percurso desta narrativa não linear ou cronológica, mesclaremos uma escrita com a metalinguagem dos fluxos, contrafluxos e interfluxos. Com o fluxo trataremos de forma breve de alguns dados e informações-base sobre a trajetória dos artistas e algumas de suas propostas emblemáticas. Questões essas já vastamente estudadas e aprofundadas de forma muito competente por tantos trabalhos e que,

portanto, não serão focalizadas nesta escrita. Em contrafluxo, colocaremos as indagações e conceitos que nos ajudam a integrar essas experiências ao corpo desta pesquisa. E nos interfluxos os elementos água, fogo, terra e ar farão uma dança entre elementos, permeando as experiências para uma percepção além da racionalidade, marcadas por momentos de fluências das águas como meio de outra ordem sensível da intuição. Da mesma forma, ardem pelo calor do contato com as motivações e mobilizações das energias-fogo, transpirando o ar das combustões das novas ideias. Assim, são at. erradas as intuições e energias materializadas em idealizações e imaginários instituintes.

Quando falamos do princípio de um processo de desmaterialização do objeto artístico, temos na experiência neoconcreta brasileira uma relevância absoluta. Com Hélio Oiticica e Lygia Clark, conseguimos acompanhar o processo da Nova Objetividade como síntese de desfazimento do objeto pelo fluir do experimental. Primeiro por meio da ruptura com o plano da tela, passando por sua expansão e ocupação do espaço, o Ambiental, chegando à chamada do corpo, então espectador, para cocriar sentido e experiência com. O objeto de arte passa a ser proposição de experiências que sejam via de manifestação do fogo-força criativa do ser, por meio do que Oiticica chamou de “estruturas de comportamento” (com bases em Merleau-Ponty), para a conclamação de mudanças na experiência dos sentidos para o sentido das experiências nas transformações humanas.

A apreensão e a ação não podem ser isoladas, e a ideia dos sentidos torna-se uma metáfora simples, demasiadamente analítica, pobre para expressar a complexidade do comportamento humano. Mas, nos deslocamos de relações puramente racionais, ‘relações objetais’ de problemas de arte, de condições estabelecidas para uma ‘ação estética’ tão desenvolvida durante tantos anos, para a ideia de uma totalidade do mundo humano, para a

confiança na ação comportamental como uma força criativa e não "passiva" ou como 'segundo plano'²² (OITICICA, 1969)

Gullar afirma que todas as obras que buscam uma realização para além das convenções do campo da arte, "que trazem essa necessidade de deslimite como a intenção fundamental de seu aparecimento" (GULLAR, 1960) acabam tendendo ao não-objeto. O processo de criação desses "objetos especiais", que se realizaram fora das fronteiras do que usualmente era reconhecidamente obra de arte, é que reafirma "a arte como formulação primeira do mundo" (GULLAR, 1960), como semente do novo pelos ares, contracorrente do instituído.

Para Pedrosa (*in* OITICICA, 1986), o neoconcretismo diz respeito não somente a um movimento artístico, mas a uma mudança radical de cunho cultural, segundo ele, iniciada pela Pop Art. O que ele reconhece como um "novo ciclo de vocação antiarte" tem uma participação brasileira de forma direta e precursora. Que, inclusive, antecipou os movimentos da Op e Pop Art em muitos aspectos. Ao desenvolver esta ideia, o crítico indica que na antiarte há a presença de um fenômeno psicológico que consiste na potencialização da plasticidade pela liquidez das emoções e do afeto que envolve a relação dos, até então, "espectadores" com as "estruturas perceptivas e situacionistas" propostas pelos artistas.

Esse é o caso de Lygia Clark quando dá vida aos planos que então eram marcados pela linha orgânica, de inspiração nas estruturas arquitetônicas, para ocuparem o espaço como "Bichos", disponíveis às mãos para serem animados. Com Caminhando, há outro marco na virada do artista para propositor, que inaugura um novo paradigma para a arte brasileira, é o momento em que o corpo passa a ser o próprio objeto ou "motor da obra" (com diversas referências em Oiticica, assim como em Frederico Morais). Com a fenomenologia de Merleau-Ponty, tanto Ferreira Gullar

²² Tradução da autora. "The apprehension and the action cannot be isolated, and the analytical idea of the senses becomes a simple metaphor, too analytically, poor to express the complexity of human behavior. But, we emerge from pure rational, 'objectal relations' of art-problems, of established conditions for na 'aesthetic action' so much developed during so many years, into the Idea of whole-human world, i=into the trust in behavioural action as creative force and not 'passive' or 'background"

quanto as inspirações neoconcretas, declaram também que não existe mais o outro-fora, na experiência ambos – obra-sujeito e sujeito da obra se integram:

Inicialmente, o ‘caminhando’ é apenas uma potencialidade. Vocês e ele formarão uma realidade única, total, existencial. Nenhuma separação entre sujeito-objeto. É um corpo-a-corpo, uma fusão. As diversas respostas surgirão de sua escolha. A relação dualista entre o homem e o ‘Bicho’ que caracterizava as experiências precedentes, sucede um novo tipo de fusão. Em sendo a obra o ato de fazer, você e ela tornam-se indissociáveis. (CLARK, 1964)

Pelas proposições desses artistas, o público é chamado a ocupar o território do artista, opção que não estava disponível na sua vida cotidiana, abandonando assim a passividade da contemplação para integrar “uma comunicação direta pelo gesto e pela ação” (PEDROSA *in* OITICICA, 1986, p. 11). Em sua busca por uma forma não contemplativa de arte, as proposições seriam a expressão de “algo similar a práticas do self espontâneo, não-ritualístico, uma posição permanente de real antiarte; a negação do artista como criador de objetos, mas como um proponente de práticas” (OITICICA, 1969).²³ Ele destaca o caráter dessas proposições como o “not yet completed” (ainda não completo), como situações a serem vividas. Pela arte sensorial, abre-se caminho para uma nova fase de composição que não se trata de uma sucessão de invenções formais, mas sim uma nova forma de comportamento. Com a influência da fenomenologia de Merleau-Ponty, o neoconcretismo caminha para algo que é etéreo, ambiental, relacional.

“Arte ambiental é como Oiticica chamou sua arte. Não é, com efeito, outra coisa. Nela nada é isolado” (PEDROSA *in* OITICICA, 1986, p. 11). Em seus *Penetráveis* é clara a predominância do “conjunto perceptivo sensorial”, também, e mais radicalmente, é a experiência sensível total que é buscada pelos *Parangolés*, também aparece aqui a noção de integração, de ecossistema. Em seu texto sobre

²³ Tradução da autora. “something similar to practices of the spontaneous self, non-ritualistic, as na actual anti-art permanent positin; the denial of the artist as a creator of objects, but turned out into a proposer of practices.”

seu programa ambiental, Oiticica fala de manifestação artística total e íntegra, que se dá no encontro indissociável das ferramentas de criação do artista, como cor, luz, ação, e de tudo aquilo que surge ao longo do processo na “ânsia inventiva do mesmo ou do próprio participante ao tomar contato com a obra” (OITICICA, 1966, p. 2).

Pelas ânsias e incertezas, pelo desconforto com as estruturas hegemônicas, pela chama experimental, pela arte além da arte, pelo ambiental, percebemos uma intrínseca relação entre pensamento-prática neoconcreta e Joseph Beuys. Há um espírito de época partilhado, mesmo que em contextos sociais distintos, que se conecta pelos movimentos de contracultura e antiarte. Beuys também é uma forte tradução da máxima “arte é o exercício experimental da liberdade” (PEDROSA, 1968). Em sua proposição de plástica ambiental, a arte teria a função de alimentar o experimental para além de seu campo, mas como forma de remodelar o pensamento, o social, a política. Ele traz consigo um forte discurso revolucionário, de uma revolução que só poderia se dar por meio de um modelo radical de liberdade, uma revolução pelos modos de pensamento e criação, da arte. “Quero afirmar em tons decididamente radicais, que somente a arte pode ser revolucionária, seguida, em segundo lugar, pela ciência” (BEUYS, 2006, p. 304). E traz, com essa afirmação, o lugar da criatividade nessa revolução:

A arte repropõe, portanto, o problema da criatividade total. A revolução pode nascer apenas da liberdade do homem. Pode nascer apenas de um novo modo de pensar, pois somente as novas ideias podem levar à realização de uma nova realidade. (Ibid., p. 318)

Beuys reconhece a arte como modelo radical de liberdade “Nós queremos um novo modo de intervir sobre o ambiente e modificá-lo, um modo no qual o homem possa valer-se, de forma plena e radical, de sua liberdade” (Ibid., p. 305). Oiticica, ao apresentar a posição ética de seu programa ambiental, explicita que ela se dá no fogo de forma “totalmente anárquica, tal o grau de liberdade implícito a ela. Tudo o que há de opressivo social e individualmente, está em oposição a ela” (OITICICA,

1966, p. 2). Ainda retomando o Dadaísmo, essa idealização de uma revolução pela arte, ou pelo movimento de vanguarda, também se pautaria pela liberdade: “o que buscávamos era uma antiarte, uma nova maneira de criar, um novo modo de pensar, um novo modo de sentir, um novo saber: uma arte nova em meio a uma liberdade nova!” (RICHTER, 1993, p.1).

Esses textos evidenciam uma época em que se acreditava em exercícios experimentais da liberdade e na revolução pela criatividade. Mas o mesmo Pedrosa que propunha esse olhar em na década de 60, nos anos 70 falava de vanguardas cansadas: “na faixa de subdesenvolvimento, as vanguardas também aparecem, mas aqui seu propósito seria antes o de afirmar-se como *up to date*” (PEDROSA, 2014, p. 108). É a criatividade totalmente absorvida pelo modelo neoliberal,

elas têm, entretanto, os olhos postos nas irresistíveis mudanças ditadas pela lei da civilização do consumo pelo consumo, quer dizer, a dos grandes mercados. Por isso nossos artistas ‘de vanguarda’ estão sempre correndo atrás para alcançar a ultimíssima novidade (Ibid.)

Aqui provocamos uma leitura dessas instâncias revolucionárias suscitadas pelo neoconcretismo, Beuys e, em certa medida, o Dadá, como confronto de zonas de incertezas. “Revolucionário”, “radicalidade” e “liberdade”, todos esses termos foram absorvidos pelo capitalismo. Pedrosa ainda afirma que o renascimento da arte só poderá acontecer com o encontro com “continuidades culturais imprevisíveis ou não suspeitadas não pode resultar de ideias abstratas, deduzidas do progresso permanente do cosmopolitismo multinacional” (Ibid, p. 109). Mas será isso ainda possível? O que é uma incerteza até os nossos dias. Será que poderia ainda existir um caráter revolucionário na arte contemporânea? Se observarmos os casos citados, que operam através de práticas que resgatam o que era visto como revolucionário nas décadas de 60 e 70, estamos lidando com experiências que estão institucionalizadas. O experimentalismo de Jarbas Lopes e a resselvagem do Observatório-móvel são institucionalizados, contratados dentro do calendário expositivo e pedagógico de um museu com gestão público-privada envolvido em um

controverso contexto de gentrificação. Percebemos a incerteza como parte das instituições, dos museus, bienais (de forma clara a 32º Bienal de São Paulo, trazia o título “Incerteza Viva”).

Em incertezas lançamos: teria havido nessas vanguardas, de fato, uma dimensão revolucionária? Os Parangolés de Hélio são expostos nas galerias, em muitos casos, inacessíveis ao toque. Seria isso uma expressão da intuição sobre o instituir a erosão ou a erosão instituída? Os bichos de Lygia assumem um caráter escultural e são protegidos de seus cocriadores (que voltam ao lugar de espectadores) por redomas acrílicas. Se houve algum caráter revolucionário no Dadá, nas proposições de Lygia, Hélio e Joseph Beuys, teria esse caráter desvanecido? E se Mário Pedrosa em 1970 já aponta para um esgotamento do discurso vanguardista, por que o museu de arte contemporânea ainda vai cultivar alguma possibilidade revolucionária? Jarbas realiza uma ação coletiva, Alexandre Sequeira cria suas obras em colaboração, Observatório-Móvel faz intervenções urbanas críticas. Mas seriam essas ações revolucionárias? Será que se pretendem dessa forma? De que revolução estaríamos falando? O que pode a arte fazer de revolucionário dentro de uma era de colapso? Estaria a arte confinada a um estado criativo de fetiche e consumo burguês?

Pedrosa evidencia esse processo do capitalismo absorvendo todo o exercício experimental. Já nos anos 60, no contexto de Guerra Fria, momento em que o “revolucionário” está muito presente, Jorge Ribaltar lembra que a liberdade do capitalismo entrava em choque com um movimento engajado de arte e sociedade do lado socialista. O modelo capitalista ocidental dos Estados Unidos, por meio do expressionismo abstrato “impôs um modelo de arte moderna baseado no princípio do individualismo, próprio de uma sociedade democrática liberal, frente ao modelo

totalitário e coletivista de uma arte a serviço da propaganda estatal” (RIBALTA *in* VERGARA²⁴).

O antagonismo entre os Estados Unidos e a (antiga) União Soviética foi amplificado através de modelos de gestão cultural e produção artística que, sem dúvida, sofreram diferentes graus de contaminação e oscilação mútua. Quando as esquerdas intelectuais e artísticas americanas incorporaram as ideias e práticas de engajamento e ação coletiva de bases socialistas, também se alinhando aos movimentos feministas e antirracismos dentro das comunidades, conforme Ribalta argumenta, deram nascimento à democracia-social. (Ribalta, 1998). Certamente, a Carta da Mesa-Redonda de Santiago do Chile de 1972 para uma museologia social não estaria fora dessas influências híbridas e antagônicas entre o colecionismo dominante do ICOM e a adoção da pedagogia crítica de Paulo Freire. O mesmo, ainda, poderia ser tomado a partir da abordagem de Ribalta para o campo das artes durante o período da Guerra Fria. (Ibid.)

Do lado capitalista ocidental, o culto à criatividade e da liberdade, que olha para o oriente como território da opressão da expressão do sujeito, criticando como se toda a sua arte fosse panfletária do socialismo. Percepção essa que ignora os experimentalismos subterrâneos, reforçando o mito do olhar ocidental para o oriente, e de que a liberdade e criação plenas só se dariam na instância do indivíduo. As vanguardas da Europa oriental, submersas no socialismo, ainda estavam lutando. Havia um exercício que era completamente à parte da submissão ao capitalismo. Diferentes grupos experimentais que atravessavam o cineclubismo, os experimentos com Super 8 e as ramificações da Bauhaus para o leste europeu, que foram catalisadas para o programa anual das New Tendencies em Zagreb, que, inclusive, teve o artista brasileiro Almir Mavignier como um grande colaborador. Eram diferentes exercícios de liberdade e criatividade que estavam, talvez, no subterrâneo, nos contrafluxos, em forma de micropolíticas, “revoluções moleculares” e não por meio de uma idealização macrorrevolucionária.

²⁴Texto Florestas e escolas contemporâneas: terapêuticas antropofágicas entre arte, museus e sociedade ainda não publicado. Revisão de texto publicado na Revista NAVA em 2016.

Assim como as micropolíticas e microrrevoluções de Guattari, as “grassroots globalization” de Appadurai, Hélio Oiticica (1969) também faz a ode ao movimento de contrafluxos e microrrevoluções em “Subterrânea”. Trazendo à tona a potência do que germina e nasce como fênix do submundo, “consciência-crítica-creativa-ativa” dos trópicos que glorifica a “sub-atividade-homem-mundo-manifestação” contra a “super-paranoia-repressão-impotência-negligência do viver”.



"Subterrânea", texto escrito em estilo de manifesto por Hélio Oiticica, em 1969. Acervo Hélio Oiticica/Reprodução.

Subterrânea também se conecta com as incertezas que buscamos inventariar. O sub em contraposição ao sobre, também pode ser lido a partir do viés que Hélio trazia na ética do Programa Ambiental em 1966, que reforçava uma ideia de liberdade estreitamente atrelada à individualidade, justificando todo tipo de revolta individual que se voltasse contra os valores e padrões instituídos. Em sua "antimoral" seriam aceitas desde as revoltas "mais socialmente organizadas (revoluções, por exemplo) até as mais viscerais e individuais (a do marginal, como é chamado aquele que se revolta, rouba e mata)" (OITICICA, 1966, p. 3). Isso, ele diz, porque o indivíduo marginal que luta com o calor de suas próprias mãos está em busca de uma "felicidade utópica" disponível apenas para privilegiados. Essa luta estaria, de forma justificada, aberta a assumir contornos da violência, pois responde a violências ainda mais intensas das macro-opressões.

Nesse sentido, talvez possamos pensar com Guattari se não seria necessário o reconhecimento de que não é somente o imperialismo hegemônico que abriga nosso inimigo, mas também nossos pares e "nós mesmos, nessa insistente reencarnação dos modelos dominantes que encontramos [...] também em nossas próprias atitudes, nas mais diversas ocasiões" (GUATTARI, 2013, p. 57). O que parece dialogar com o que Paulo Freire (2013, p. 44-46) alerta em sua pedagogia do oprimido, que seria um tipo de "revolução privada" marcada "pelos velhos mitos da estrutura anterior", que não pretende a libertação, mas que o oprimido torne-se ele mesmo opressor. Esse posicionamento "revolucionário" seria uma expressão do "medo da liberdade", pois

os oprimidos, que introjetam a 'sombra' dos opressores e seguem suas pautas, temem a liberdade, na medida em que esta, implicando a expulsão desta sombra, exigiria deles que 'preenchessem' o 'vazio' deixado pela expulsão com outro 'conteúdo' - o de sua autonomia. O de sua responsabilidade, sem o que não seriam livres. (Ibid., p. 46)

Na “revolução molecular” de Guattari não é possível identificar com clareza quem são “os inimigos ou antagonistas”. “Há uma relação de complementaridade e de segmentariedade, que faz com que sejamos, simultaneamente, aliados e inimigos de alguém” (GUATTARI, 2013, p. 57). Entre liberdade individual, autonomia, responsabilidade, qual seria a expressão da pessoa verdadeiramente liberta? O artista parece exprimir os desconfortos e incertezas pela expressão radical do individualismo. Mas em sua própria trajetória, acaba tendendo a um olhar coletivista. Em 1970, em relação ao *Barracão*, Hélio fala: “quero fazer uma comunidade, algo que seja construído pelas pessoas, de uma forma totalmente orgânica, por isso eu chamo Barracão [...] e nessa comunidade as pessoas poderiam criar da maneira mais primária e imediata” (OITICICA, 1970, p.89). Lygia Clark explicita esse movimento do artista para o coletivo, que, com fome de mundo, perde sua individualidade e se dissolve no coletivo. Artista e objeto em fragmentação e dissolução, sem molduras ou contornos, tornam-se obra-corpo-outro.

Ao mesmo tempo em que ele se dissolve no mundo, em que ele se funde no coletivo, o artista perde a sua singularidade, seu poder expressivo. Ele se contenta em propor aos outros de serem eles mesmos e atingirem o singular estado de arte sem arte (CLARK, 1965, *in* MORAIS, 1998, p. 51)

Joseph Beuys também carrega em seu discurso as contradições e incertezas entre a liberdade individual e a busca pela coletivização. A começar por sua travessia entre ser parte do Grupo Fluxus, que reivindicava o coletivo sem autoria, e sua ruptura com o grupo para uma atuação solo, representando os impasses que estavam cruzando estes anos 60/70. Também em *A revolução somos nós*, afirma que “outrora” a tradição e a convicção religiosa condicionavam uma sociedade “fortemente coletivizada e, como tal, desprovida de qualquer forma de individualismo. O coletivo vivido, portanto, como aniquilação total da liberdade individual” (BEUYS, 2006, p. 311). Com o desenvolvimento do “pensamento analítico ocidental” o homem teria restituído seu “livre individualismo. E é apenas em virtude desta capacidade que o homem pode caracterizar-se hoje como um sujeito político,

capaz de autodeterminar-se.” (BEUYS, 2006, p. 313). Na mesma ocasião, expressa a importância de criar novas formas, pelo seu pensamento de plástica ambiental, enfatizando que

a questão principal consiste em acordar o homem do refluxo individualista, subtraindo-o do ‘privado’. O presente é caracterizado em toda parte por uma forte tendência à despolitização, à privatização, ao conformismo. É tarefa nossa fazer, por todos os meios possíveis, com que as pessoas voltem a se interessar pelo ‘social’, a retomar seu inato sentido de coletivismo (Ibid., p. 324)

Parece que o “pensamento analítico ocidental” não teria, portanto, só trazido consigo a capacidade de autodeterminação dos sujeitos e de expressão de sua plena liberdade, mas também o individualismo exacerbado, a privatização, etc. Estamos lidando, mais uma vez, com a dimensão das incertezas. Talvez o racionalismo e positivismo ocidental é como um labirinto sem saída, pois só aponta caminhos a partir das dicotomias, indivíduo ou coletivo, liberdade ou integração. Beuys, com Rudolf Steiner, parece encontrar um caminho do meio:

A liberdade é, por um lado, impulso individual à realização de ações em acordo com determinação própria. Por outro lado, entretanto, uma ação autodeterminada só é livre quando se realizar em consonância com ‘a compreensão das condições de vida do Todo’ (Rudolf Steiner) (Idem, 1979, p. 10)

A noção integradora, ecossistêmica, da “vida como um todo”, seria a via que responderia à necessidade de re-humanização dos sujeitos. Essas proposições, como de Lygia Clark e de Hélio, poderíamos dizer que seriam como utopias inacabadas o que-ainda-não-se-tornou de Bloch, com o que ainda-não-veio-a-ser do participante. Entre a proposição e o outro há o devir, o espaço e o ar. É na correlação dessas partes, no aterramento da integração e mutualismo, que pode estar a materialização da utopia da arte. Tanto a obra só vem a ser com o outro, assim como ela oferece ao participante a oportunidade de manifestar, performar, sua

força criativa, opção não disponível antes no seu cotidiano, pois se restringia ao domínio do artista. Também é o caso de Beuys quando afirma que todo mundo é artista, no sentido que podemos todos nos expressar em arte em qualquer campo de atuação.

O nosso conceito de arte deve ser universal, terá que ter uma natureza interdisciplinar com um conceito novo de arte e ciência. Essas ações têm de ser ações exemplares, ações que tocam nos arquétipos mais fundos do ser humano. "Ações" que mobilizam energias de vontade, que implicam sensibilidade e propõem a lucidez na estratégia. (Ibid.).

As “energias da vontade”, a “sensibilidade” são expressões da imaterialidade e fragmentação do objeto que, então, carregava consigo o sentido da arte. Da fragmentação, dissolução do objeto e do artista no mundo, a arte perde seus contornos e vai para o social, o político, o sensível, o espiritual. A revolução mais desejada transcende a forma, segundo Pedrosa, é

a revolução da sensibilidade, a revolução que irá alcançar o âmago do indivíduo, sua alma, não virá senão quando os homens tiverem novos olhos para olhar o mundo, novos sentidos para compreender suas tremendas transformações e intuição para superá-las. Esta será a grande revolução, a mais profunda e permanente, e não serão os políticos, mesmo os atualmente mais radicais, nem os burocratas do Estado que irão realizá-la. Confundir revolução política e revolução artística é, pois, um primarismo bem típico da mentalidade totalitária dominante. (PEDROSA, 1967 in MORAIS, 1998, p. 185)

Como uma revolução “profunda e permanente”, a revolução está em simbiose com a ideia de processo de Guattari. Revolução como a produção do que-não-antes-havia, o que-ainda-não-se-tornou, produção “de uma singularidade na própria existência das coisas, dos pensamentos e das sensibilidades. É um processo que acarreta mutações no campo social inconsciente, para além do discurso” (GUATTARI, p. 213). Processo que se dá para além do domínio da razão, da materialidade e da forma, mas na imaterialidade, no inconsciente, pois “nunca se

saberá o que se está produzindo, antes de produzi-lo. É seu processo de produção que o transporta, e até para além daquilo que ele pensava ser” (Ibid.).

O desconforto e a incerteza são as energias que esquentam os processos experimentais, uma esperança em um novo que ainda não é possível tornar palpável, pois no processo de sua busca, parece se desfazer, vira ar e fluidez. Lygia Clark, em seu desconforto, rompe com os cânones da arte concreta, em direção à linha orgânica. Desconforto este que busca o humano, não mais a forma, então desforma. O que se evidencia na passagem de seus trabalhos de arte concreta para a linha orgânica, da linha orgânica até as arquiteturas orgânicas, até os corpos coletivos, e, então, até a respiração, o pulmão: AR. No desfazimento e erosão, entra a respiração e o ar. Lygia, entre linha orgânica e pulmão, fala do ar. O neoconcreto do através, quando a forma vira moldura. A arte atravessada de ar. Há um fio em que o cânone de arte concreta vai se desfazendo e se torna terapêutico, espaço-fora-arte.

Assim como Beuys alerta para a necessidade de o homem retomar o sentido inato de coletivismo, chama a arte para sair do reducionismo, da torre de marfim do “dilema dos museus e das instituições culturais que limitam o campo da arte” (BEUYS, 1979), para uma compreensão da sua dimensão universal, política, pois tudo que é feito pelo humano é arte. Sem contornos, sem fronteiras, pelos litorais, esse campo prospecta novas institucionalidades, políticas e lugares. Esses artistas não estão mais discutindo arte. Hélio ao ser questionado se o Barracão seria uma forma de arte, responde:

Não, é muito mais uma forma de vida. Porque se eu disser que quero criar uma nova forma de arte, a coisa vai ser deturpada. Ela se transforma em objeto. É mais importante a relação das pessoas com as coisas num sentido da relação em si. (OITICICA, 1970, p. 89)

O que importa é o fluxo em si, o líquido em si, o ar em si. O artista se expressa em desencanto com o campo da arte, é o depoimento de um artista em

incertezas, que não sabe mais o que fazer com a arte, com o expor: “a ideia de *expor* acabou, essa ideia transforma a obra em objeto *de arte*” (Ibid., p. 90), cai na apreciação, numa forma, numa categoria. Mesmo que ele fale com total certeza, é incerteza e desconforto de um artista com reconhecimento internacional, que já expôs no Whitechapel. Mas que tenta o tempo todo escapar do campo, mesmo que legitimado por ele, diz que a arte sensorial e participativa “foram importantes para a introdução de uma nova forma de comportamento (que é muito mais dirigido à vida diária), e não a criar uma nova forma de arte” (Ibid.). Nem Hélio quer mais ser revolucionário. Já não se acredita em revolucionário, especialmente concentrado na forma. Mais uma vez vamos para o ar, descrença no objeto, desforma, um legado que ultrapassa o Ferreira Gullar. Mas ainda hoje a incerteza entre os objetos e os processos imateriais e coletivos permanece. Apesar da institucionalização da imaterialidade e do processual, as instituições de arte ainda alimentam uma expectativa dos objetos. São incertezas do contemporâneo ainda: como criar uma resistência a uma dimensão que não é categorizada, que não se fixa, não se categoriza? Como criar essa fluência de constantemente escapar de si mesma, escapar de uma forma? Como dar fôlego às utopias cansadas e apropriadas?

Essas incertezas ainda são conduzidas pela crise da razão europeia, que já estava no Dadá. Se voltarmos à reflexão inicial sobre o tempo, a materialidade, o registro, a escrita é que racionalmente conecta o presente com futuro, é o que produz história. Poderíamos pensar que o objeto e a materialidade trazem essa ideia de valor, de perenidade. Mas se tentarmos uma abordagem não ocidental, como na perspectiva aborígine, existe um arejamento. Para esses povos tradicionais toda a experiência individual seria a experiência de toda uma linhagem, pois passado-presente-futuro se entrelaçam. A experiência do agora produziria, assim, saberes ancestrais e posteriores, entrelaçados. Acredito que não por acaso, mas por sintomas e intuições, a dimensão do agora, do instante aparece nas falas desses artistas. Hélio fala que o processo de “criação tem que ser uma forma de conhecimento cada vez mais imediata. De modo que qualquer coisa que seja

estabelecida ou aceita como categoria já é gasta” (Ibid.). Lygia Clark em *A propósito do Instante*: “Só o instante do ato é vivo. Nele o vir a ser está inscrito. O instante do ato é a única realidade viva em nós mesmos. Tomar consciência já é o passado. [...] O presente e o futuro estão implicados no presente-agora do ato” (CLARK, 1965). Block, ao falar de utopia, esclarece que

A vontade última é a de estar verdadeiramente presente. De tal modo que o instante vivido pertencesse a nós e nós a ele e fosse possível dizer a ele: ‘Dure eternamente!’. O ser humano quer finalmente estar no aqui e no agora sendo ele mesmo, sem adiamento nem distância entrar na sua vida plena. A vontade utópica autêntica não é de forma alguma um almejar infinito, ao contrário: ela quer o meramente imediato e, dessa forma, o conteúdo não possuído do encontrar-se e do estar-aí [Dasein] finalmente mediado, aclarado e preenchido de modo adequado à felicidade. (BLOCK, 2005, p. 26)

Presença na utopia de Bloch é a esperança máxima, sentido, alegria, vitalidade e criação no aqui agora. A experiência do pós-neoconcretismo, através das lentes fenomenológicas de Ponty e poéticas de Gullar, inaugura este devir da desforma, da busca no descondicionamento do comportamento, descolonização do pensamento, nos atos de vida, na expressão da força criativa se materializam utopias no presente. Com Beuys, reimaginar-criar outros modos de existência para além da hegemonia e dos condicionamentos – realizar o “not-yet-conscious” no presente. Trata-se da utopia do sujeito de vir a ser em integridade. Integridade que se dá em relação ao outro. “Somos os propositores; somos o molde, a vocês cabe o sopro, no interior desse molde: o sentido da nossa existência” (CLARK, 1968). Intenção de conexão com o mundo coletivo. Lygia, quando fala das estruturas arquiteturais, explicita uma busca por fundar “um espaço-tempo novo, concreto – não apenas para mim, mas também para os outros” (Idem, 1964). Sobre seus objetos relacionais, enfatiza:

Se a pessoa, depois de fazer essa série de coisas que eu dou, se ela consegue viver de uma maneira mais livre, usar o corpo de uma maneira

mais sensual, se expressar melhor, amar melhor, comer melhor, isso no fundo me interessa muito mais como resultado do que a própria coisa em si que eu proponho a vocês. (CLARK *in* O Mundo de Lygia Clark, 1973, filme dirigido por Eduardo Clark, PLUG Produções).

Conecta-se aí o comportamento e a manifestação vital campo rico de significações, corpo simbólico de relações. Hélio, sob influência da fenomenologia de Merleau-Ponty, evoca “a consciência do comportamento como chave fundamental para a evolução dos processos de arte anteriores (evoluções) - a consciência de uma totalidade, da relação indivíduo–mundo como ação integral”²⁵. É a experiência de mundo presente expressa em sua potência de criação e ressignificação das ações e relações humanas. Emerge, novamente, a ideia de integração e consciência coletiva que fundamenta uma abordagem ecossistêmica. As terapêuticas, os programas e plásticas ambientais, que se conectam em suas relações sistêmicas com uma totalidade. “O artista se vê agora, pela primeira vez, em face de outra realidade, o mundo da consciência, dos estados de alma, o mundo dos valores” (PEDROSA *in* OITICICA, 1986, p. 12-13).

Com o esgotamento de uma abordagem linear e racionalista, que parece não dar conta dessas complexidades, incertezas e contradições, assim como a abordagem que firma seus contornos em um campo específico, buscamos o resgate de uma abordagem ecossistêmica, não fora-da-arte, mas para além dela, sem deixar de estar com ela, arte como parte-instituinte-sistêmica. Quais seriam outras prospecções instituintes, possíveis políticas e novos lugares?

Avançamos em busca de outros propositores que também estejam lidando na esfera das “transformações sociais, políticas, ético-morais que se operam no mundo e as que estão por vir” (OITICICA, 1969). “O artista, o crítico, o filósofo, o sociólogo seriam propositores – só os que conseguirem essa totalidade poderão

²⁵Tradução da autora. “the consciousness of behavior as a fundamental key to the evolution of the former art-processes (evolutions) - the consciousness of a totality, of the relation individual - world as a whole action”(OITICICA, 1969)

propor algo: esse algo se baseia em tudo o que consiste na procura de um sentido para a vida nela mesma” (Ibid.). Joseph Beuys enxergava sua prática educativa como sua maior expressão artística e diria que somos todos propositores ou artistas.

O artista-educador-ativista também fala de uma revolução pela criação de alternativas em sua Conclamação Global: “uma revolução não-violenta que possibilite uma evolução alternativa abrindo o caminho para o futuro” (BEUYS, 1979, p. 5). Quais seriam os experimentalismos pulsantes por micropolíticas e microutopias subterrâneas que estão em processo? Oiticica em *Arte sem medo* busca o escape da categorização e capitalização da criatividade, por meio da criação um movimento orgânico, do coletivo para a vida e não da arte para o coletivo. A “solução” seria

as pessoas inventarem um tipo de comunicação que estivesse sempre ao alcance de cada um, ou então obras que fossem como grandes abrigos coletivos. Eu prefiro uma forma de comunicação nova, muito mais do que uma estrutura estática que fosse usada coletivamente. (OITICICA in CAMPOS, 2009, p. 92)

Como aterrar o fogo dos incômodos e incertezas, canalizando “a capacidade humana de tornar os pensamentos ativos, os sentimentos ativos e os desejos ativos”? Ar-pensamento-ideia, água-emoção-intuição e fogo-desejo buscam aterramento e materialização por meio do pensamento escultural de Beuys, “um meio escultural correspondente ao conceito de escultura dividido em três elementos: indefinido – definido – movimento. TODO SER HUMANO É UM ARTISTA” (Tisdall in ROSENTHAL, p. 114). Joseph Beuys como educador acredita em uma educação do pensar pela realidade, inspirada na tripartição da Antroposofia de Steiner: “liberdade total na cultura e espiritualidade; igualdade jurídica, de oportunidades e social; fraternidade econômica”. Assim como ele, o Gaia Education se estrutura com uma abordagem em diferentes e complementares, também com uma visão sistêmica: Visão de Mundo, Social, Ecológica e Econômica. Essas dimensões dialogam com a tripartição de Steiner e buscam alternativas às críticas de Beuys ao modelo marxista:

Sua formação cultural (de Marx), especialmente econômica levou-o a dar respostas exclusivamente econômicas a todas as instâncias revolucionárias. Não conseguiu, porém, sintetizar um modelo revolucionário nem um modelo de transformação social. (BEUYS, 2006, p. 304)

Beuys fala de uma “falta de um modelo humano”, não seria o bastante a discussão “sobre as necessidades econômicas da humanidade, o mesmo interesse deve voltar-se para satisfação de suas necessidades espirituais. Como realizar um processo de re-humanização do homem” (Ibid., p. 321). A aproximação entre o artista e uma abordagem em dimensões fica ainda mais evidente se observamos os tópicos escolhidos como eixos norteadores da exposição “Joseph Beuys. Res-Pública: conclamação para uma alternativa global” que aconteceu no MAC Niterói em 2013, e que trazia o legado de Beuys para mudança na ordem global contemporânea: “Criatividade individual e liberdade”; “Escultura Social – ensino e educação”; “Meio Ambiente e Energia”; “Cura, Xamanismo e Espiritualismo Material”; e “Democracia Direta – Política”.

Poderíamos encontrar uma via de confluências, escoamentos da e pela arte nas organizações sociais comunitárias, nos movimentos de ecovilas, como Gaia Education? Em metodologias colaborativas baseadas em saberes de povos originários, como Dragon Dreaming? Ou, mais ao sul com o bem viver, Sumak Kawsay, dos povos andinos? Beuys fala da revolução pelas alternativas, novos imaginários instituintes, Gaia defende um experimentalismo social que busca tornar o velho obsoleto, criando zonas de transformação, uma revolução pelo processo de Guattari, microutopias, possibilidades no micro. Poderíamos encontrar confluências outras e imaginários instituintes comuns na aproximação entre as experiências artísticas e alguns desses movimentos sociais e comunitários?

A.R. Incertezas instituintes

Inspiração profunda. Expiração lenta. Entre preenchimento e vazio, somos espaço. Como correntes de ar, nos movemos respirando pelo e com o mundo. Às vezes ofegantes e exaustos, atravessados constantemente pelas violências e mazelas de um sistema desigual e injusto que não cansa de nos dar socos no estômago. E falta o ar. Parar, respirar. Correm brisas frescas por baixo da sufocante cortina de fumaça. Ventos e chuvas trazem novas sementes, geradas pela força e sabedoria ancestral da T.erra. Inspira-ação profunda. O que germina e reemerge do subsolo como força instituinte por incerteza, tentativa e erro? Que sopro de vida é esse que insiste e resiste ao tufão? Expira-ação lenta.

“Plenitude. Eu transbordo sentidos. Cada vez que respiro, o ritmo é natural, fluido. Ele se une à ação. Tomei consciência de meu ‘pulmão cósmico’. Penetro no ritmo total do mundo. O mundo é meu pulmão” (CLARK, 1965). Como Borboletas Monarcas nos lançamos ao desconhecido, integrando um longo processo de migração que só se completa com a colaboração de diferentes gerações. Para que haja vida, é preciso migrar. Ficar não é mais possível. Nosso movimento integra temporalidades múltiplas, voamos no agora-presente em simultaneidades e reversibilidades com passado-futuro, como o tempo do sonho aborígene. Sonhar é a única realidade possível. Sonho que “aviva o *aspecto desejante* nos afetos expectantes que sempre se originam da fome” (BLOCH, 2005, p.79). Sonhar, buscar, “rumar-para”, necessidade-fome que vira “*pulsão sentida*” que não é almejar genérico, mas “específico de cada uma das *paixões*, dos *afetos*”, do que inflama. Sentindo, ardendo, afetando e afetando-se, pulsamos. “A pulsão, como um almejar determinado, como apetite por algo, permanece viva” (Ibid., p.51). Pulsamos e desejamos vida, vida que somos.

Integramo-nos ao corpo-Gaia-t.erra, que, como organismo vivo, se autorregula em busca de equilíbrio e sobrevivência. Uma autorregulação ou “auto-

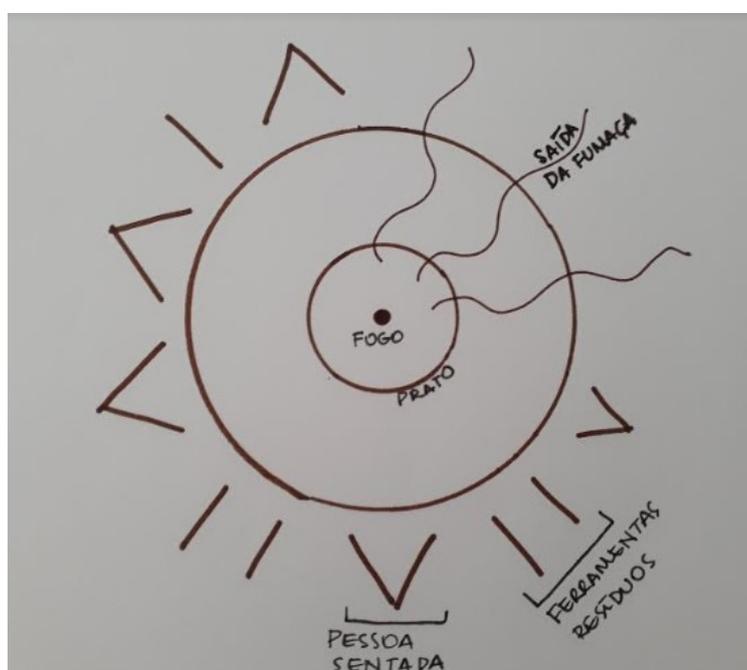
organização autêntica e sistêmica exige a diversidade de partes em intercâmbio espontâneo e irrestrito. Um monopólio uniforme não tem inteligência interna” (MACY; BROWN, 2004, p. 64). As pulsões diversas e espontâneas observadas ao longo desta trajetória de pesquisa, geradas por convergências entre arte e educação, se mostram como parte integrante de uma vontade/necessidade de um ecossistema maior do que a nossa individualidade. Mesmo em suas características particulares e específicas, parecem orientadas por desejos e intuições de migrar semelhantes, como o escape de um racionalismo eurocentrado e o lançamento às imprevisibilidades do orientar-se pela fluidez de instintos e emoções, assim como as dissoluções das centralidades para um mergulho no coletivo. A Ecologia Profunda, que surge tanto como uma filosofia quanto um movimento, incentiva-nos a questionarmos mais profundamente sobre nossas “verdadeiras necessidades e desejos”, sobre nossa “relação com a vida na Terra” e nossa “visão para o futuro” (Ibid., p. 69), e a arte é potente agente desses questionamentos. Pelas incertezas, pulsões por liberdade, vontade de mundo e de coletivo, desejo de migrar, se conectam Jarbas, Alexandre, Observatório-Móvel, MAR, Dadá, Lygia, Oiticica e Beuys. “Como partes de uma totalidade viva maior – seja uma sociedade, um ecossistema ou um planeta – compreendemo-la de maneira necessariamente parcial” (Ibid.), mas “as perguntas que fazemos a nosso próprio respeito e a respeito dos outros agem como um solvente, afrouxando estruturas mentais incrustadas e libertando-nos para pensar e ver de novas maneiras” (Ibid.). Pelas incertezas integramos um longo e profundo processo de transformação. Pelas incertezas nos libertamos.

“Perigos à sobrevivência fazem com que sistemas vivos se desenvolvam. Quando o *feedback* lhes diz – e continua a dizer – que suas antigas formas tornaram-se disfuncionais, sua resposta é a mudança” (Ibid.). Observamos uma diversidade de movimentos que propõem alternativas ao sistema disfuncional que vivemos, seja no campo da arte, como observamos por T.ERRA E Á.GUA, como transbordando dele. São iniciativas que se aproximam pelas indagações moventes,

algumas partindo da organização de grupos sociais privilegiados, inseridos em culturas de dominação, como o Gaia Education, que apesar de uma presença global, tem seu início, assim como financiamento, muito localizado no continente europeu. Apesar de um ponto de partida e vista ocidental, o programa do Gaia se pauta pela experiência de comunidades intencionais, que trazem em seu cerne o resgate e a valorização de saberes não-ocidentais, construindo uma abordagem que integra culturas, trazendo saberes, vivências e práticas sociais orientais e de povos originários. Se aproximando da arte, essas ecovilas partem de experimentalismos sociais, em busca de modos de relação social, ecológica, econômica e cultural, que proponham alternativas ao sistema desgastado e insustentável em longo prazo. Trata-se de, por experiência, tentativa e erro, tornar obsoleto o modelo vigente. Os saberes gerados por esses laboratórios de futuro são estruturados como um programa educativo com currículo aberto e moldável às necessidades locais. O programa conecta iniciativas e propostas que sejam orientadas pela mesma vontade de migrar em uma rede global de multiplicadores de saberes e práticas regenerativas organizadas em quatro dimensões: Visão de Mundo, Social, Ecológica e Econômica. Mais uma vez vemos o entrelaçamento entre a educação e o experimental, como proposta de uma remodelagem dos modos de vida, ou seja, de uma plástica ambiental e social, como observamos nas experiências e proposições artísticas exploradas nesta pesquisa.

Nesse movimento orientado pela intuição da insuficiência do modelo racionalista eurocêntrico e pela busca de materialização de utopias pragmáticas, surge também o Dragon Dreaming. A metodologia sistematizada pelo australiano John Croft, busca fornecer as ferramentas necessárias para o desenvolvimento de projetos colaborativos e sustentáveis que sirvam à Terra, construindo um ecossistema que reúne por complementariedades o espiritual, lúdico e intuitivo da sabedoria aborígine com o racional e sistemático do pensamento ocidental. Também se baseia nos princípios da já mencionada Ecologia Profunda e a teoria dos sistemas vivos, que fundamenta uma abordagem ecossistêmica. Convivendo

com grupos de aborígenes, Croft organizou um método que leva em conta o sonhar e o celebrar como partes fundamentais de qualquer projeto, enfatizando modos de fazer que construam situações de total horizontalidade entre todos os participantes. Momentos de *pinakarri*, palavra aborígene que significa “escuta profunda da T.erra” podem ser propostos por qualquer pessoa quando sentir que o grupo está desconectado. Conversas e trocas se dão em círculo, preferencialmente em torno do fogo, que é sempre acendido com uma intenção para o grupo, remetendo ao *karlupgur*, “sentar ao redor do fogo”, primeira forma de organização social da T.erra, forma sagrada de partilha e criação.



Representação do *karlupgur* aborígene.

Esses e outros processos como, Círculos dos Sonhos; a criação de *Songlines*, que são trilhas cantadas ou encantadas, que podem ser individuais ou coletivas, conectando sua história com o presente, ou o sonho coletivo com a sua celebração; e processos de planejamento e decisão pautados por escutas corporais e intuição são estratégias da metodologia para potencialização de uma inteligência coletiva. Uma inteligência que se reforça pela ideia de um “poder com” e não “poder

sobre” o outro, a natureza. Entendendo que podemos mais “com”, do que “sobre”, chegamos a um paradigma de abundância, em que almejamos um ganha-ganha, um espaço em que não seja necessário que alguém perca para outro ganhar, mas em que possamos ganhar juntos. É evidente que chegar ao ganha-ganha não é tarefa simples, nem tranquila. Exige coragem, consideração, escutas profundas, vulnerabilizações, conversas difíceis e espaços de celebração. Continua sendo um lançar-se às incertezas e ao imprevisível, com toda a presença e verdade da nossa vontade de migrar coletivamente.

Gaia Education e o Dragon Dreaming são iniciativas que têm feito parte de meu mergulho, como pesquisadora-sujeito em ressignificação, buscando ressurgências de práticas e filosofias pré-colombianas que constroem os contrafluxos utópicos concretos contemporâneos, alinhando-se com as experiências que habitam zonas de convergência de práticas artísticas e pedagógicas narradas por Á.GUA e T.ERRA. Também é possível aproximar essas experiências de uma perspectiva da virada decolonial, tendendo a um universalismo concreto proposto por Césaire “aquele que é resultado de determinações cosmológicas e epistemológicas múltiplas (um pluri-verso, em lugar de um uni-verso)”²⁶ (GROSFOGUEL, 2008, p. 210). As experiências estudadas são sem dúvidas orientadas por um desejo utópico pragmático de construção de instâncias de diálogo horizontais, de espaços abertos às imprevisibilidades de criação pela inteligência coletiva e de saberes pela experiência, processos que geram conceitos (e não o contrário). Mas como poderiam as instituições de arte se constituir cada vez mais por uma pluriversidade? Como poderiam se engajar e se instituírem por processos horizontais “de diálogo crítico entre povos que se relacionam de igual para igual”²⁷ (Ibid.),

²⁶ Tradução livre da autora: “aquele que es resultado de múltiples determinaciones cosmológicas y epistemológicas (un pluri-verso, en lugar de un uni-verso)”

²⁷ “El universalismo concreto «césaireano» es el resultado de un proceso horizontal de diálogo crítico entre pueblos que se relacionan de igual a igual.”

Jarbas Lopes, Alexandre Sequeira e o MAR, em certa medida com sua relação com a vizinhança, se aproximam pelas tentativas de territorializações de experiências do reconhecimento de si com os outros, em lugar de um encobrimento do outro por um universalismo abstrato eurocentrado, “em que um particular emerge como representativo de todos os particulares sem reconhecê-los plenamente, e dissolvendo-os em sua particularidade”²⁸ (Ibid., p. 212-213). É preciso estar atento e forte. Estamos lidando com instituições modeladas por valores eurocentrados, o artista, a arte, os museus, que são criadas e instituídas por esse universalismo desencarnado, assim como respondem às demandas de mercado. Como verificamos nas movimentações das “vanguardas cansadas” de Mário Pedrosa, formas e categorizações são muito prontamente engolidas pelo capitalismo. Daí a necessidade do uso de táticas e práticas do *guerreio*, como propõe o Observatório-Móvel, ou de “movimentos de retaguarda”, se nos inspirarmos nos Zapatistas.

“Andar perguntando”, abrindo espaços, respirando através, é o que os Zapatistas propõem como a “Outra Campanha”. Grosfoguel expõe a experiência zapatista como expressão do que Enrique Dussel chama de “transmodernidade como projeto utópico descolonizador” (Ibid., p. 210). Em um projeto transmoderno se estabelecem espaços de diálogos múltiplos em que epistemologias alternativas poderão fornecer “uma diversidade de respostas aos problemas da modernidade realmente existente” (Ibid., p. 211)²⁹. Os Zapatistas buscam, por meio de um “Diálogo Crítico Transmoderno” com a população mexicana, articular um programa de luta que contemple “as demandas particulares de todos os sujeitos e *epistemes* de todos os oprimidos mexicanos” (Ibid., p. 213)³⁰. Esse diálogo parte da noção dos indígenas tojolabales de andar “perguntando e escutando”, o que estabelece, ao contrário do vanguardismo que chega “pregando e convencendo”, um movimento de retaguardismo. O que deságua em um programa de luta “universal concreto

²⁸ Tradução livre: “donde un particular se erige en representativo de todos los particulares sin reconocerlos a plenitud y disolviéndolos en su particularidad”

²⁹ una «diversidad» de respuestas a los problemas de la modernidad realmente existente.

³⁰ las demandas particulares de todos los sujetos y epistemes de todos los oprimidos mexicanos.

construído como resultado, nunca como ponto de partida” (Ibid., p. 213)³¹. É uma proposta que se constrói pela experiência, pela inteligência coletiva, levando em conta saberes e pontos de vista múltiplos, acúmulo de visões e experiências plurais coletadas por um processo orientado por incertezas, pois busca o desvio das pré-concepções em busca daquilo que não se sabe, e, assim, acaba instituindo utopias concretas. É a experiência de uma democracia radical autônoma que institui alternativas pragmáticas às opressões sistêmicas neoliberais. De muitos para muitos, o que resgata uma Sociedade sem Escolas de Ivan Illich, “educação para todos significa educação por todos” (ILLICH, 1977, p. 51). Um programa estruturado do que-ainda-não-veio-a-ser em termos macropolíticos, mas que se materializa e ganha cada vez mais força através de uma estratégia de raiz, de base.

Há um caminho de uma compreensão, que não se confina a um campo, como o campo da arte (ou que exige uma reconfiguração do que se compreende por campo ampliado da arte), mas que diz respeito a um esgotamento dos modelos centralizadores e hierárquicos, que nascem de uma minoria como solução para uma maioria, que caracteriza o discurso vanguardista e revolucionário intelectual, baseado em “um universal abstrato (O Socialismo, O Comunismo, A Democracia, A Nação, como significante flutuante ou vazio) para logo se empenhar em pregar e convencer de sua justiça a todos” (Ibid., p. 213)³². Isso tem se expressado de diversas formas, com a crise do modelo representativo no Brasil e no mundo, gerando o fortalecimento de movimentos sociais, manifestações, ocupações, assim como organizações sociais que se empenham na criação de alternativas para autonomia e fortalecimento local, como economias solidárias, permacultura, agrofloresta, medicina e saúde natural, entre tantas outras.

A ressurgência desses movimentos subterrâneos, dissolvidos e espalhados pelo globo, tem a potência de uma força micropolítica que se dá em rede, nas

³¹universal concreto construído como resultado, nunca como ponto de partida,

³²un universal abstracto (El Socialismo, El Comunismo, La Democracia, La Nación, como significante flotante o vacío) para luego ir a predicar y convencer de la justeza del mismo a todos

horizontalidades, por revoluções moleculares, e que pode realmente propor alternativas ao esgotamento dos modelos hegemônicos vigentes. Percebemos a necessidade de gerar sempre novas aproximações, conexões e situações de troca e colaboração entre diferentes saberes e experiências para além de uma ideia de especialidade de um campo, ainda mais se tratando da arte. Isso parte de uma percepção ecossistêmica, de que estamos todos interconectados e de que somos interdependentes, o que mais uma vez nos aproxima de uma cosmovisão de povos tradicionais, que nos clama por um reconhecimento de nossa função sistêmica em Gaia. Entretanto, ainda enfrentamos alguns obstáculos que dizem respeito às polaridades tão demarcadas que se configuram em nossa sociedade. Como potencializar o sentido da arte como conectividade entre mundos e naturezas diversas? Como uma abordagem ecossistêmica poderia fazer convergir polaridades e diferenças como complementariedades para uma construção comum? E qual seria o limite dessas convergências, se levarmos em conta as violências derivadas da manutenção das desigualdades?

Os povos andinos também nos falam de uma perspectiva de interdependência e reciprocidade com *Pachamama*, pois entendem que “tudo que está ao seu redor é necessário, que tudo está inter-relacionado, que complementar-se com o outro é vital para sua subsistência; é por isso que tudo está vivo” (MALDONADO *in* CAPITÁN; GARCÍA; GUAZHA, 2014, p. 200)³³. Viver por laços de complementaridade e reciprocidade fazem parte do *Sumak Kawsay* andino, que significa “vida em plenitude ou existência plena, bela” (Ibid., p. 217), usualmente traduzido para o Bem Viver.

Esta visão cosmológica da origem ao comunitário como sujeito coletivo e consciente de sua associação à criação ou à vida, que é mais do que as múltiplas relações que se estabelecem entre as “entidades”. O ser humano, portanto, é concebido como parte do tecido da vida e do cosmos. A partir dessa visão, constroem-se os princípios ordenadores de

³³ Tradução livre da autora: “todo lo que está a su alrededor es necesario, que todo está interrelacionado, que complementarse con el otro es vital para su subsistencia; por ello todo está vivo, son pares complementarios.”

complementaridade, vínculo e reciprocidade, que constituem o arcabouço cognitivo desses povos. (Idem. p. 216)³⁴

Viver bem e viver em reciprocidade com os outros e outras, sejam pessoas, modos de pensar, culturas ou espécies, ainda significa fazer um movimento de contrafluxo utópico, pois testemunhamos cotidianamente a violência e exploração de uma macroestrutura que sistematicamente oprime e mata. Mas é preciso lembrarmos das borboletas, apostar que a ação integrada de uma diversidade incrível de frentes de luta, resistência e de forças instituintes pode fazer acontecer uma migração para aquilo-que-ainda-não-veio-a-ser, mas que-vem-sendo por micropolíticas, microutopias e acontecimentos solidários. Como o viver bem andino, em reciprocidades e mutualidades, poderia ser um prospecção ética de processos artísticos, pedagógicos e curatoriais?

Para a construção de um pluri-versalismo também é necessário criar espaços de ar, de respiro, de escuta, de ressonância e de encontro de múltiplas vozes, práticas, epistemologias, saberes, modos de vida. Apostamos na arte como agenciadora potente de incertezas, de conectividades diversas, de processos experimentais, de possibilidades de fazer coletivo, de múltiplos modos de perceber e conhecer. Como potencializar esse papel da arte num processo maior de migração que se dá através de muitas vozes? O que tem a arte e suas instituições ainda a aprender com cosmologias e epistemologias alternas? Como podem as proposições e discussões artísticas, como esta própria pesquisa, transcenderem o confinamento a um campo? Continuamos buscando andar mais “perguntando e escutando” do que “pregando e convencendo”, orientados pelas incertezas, no exercício constante de tentativa e erro.

³⁴ Tradução livre da autora: “Esta visión cosmológica da origen a lo comunitario como sujeto colectivo y consciente de su pertenencia con la creación o la vida, que nos es más que las múltiples relaciones que establecen los “entes”. El ser humano, por tanto, se concibe como una parte del tejido de la vida y del cosmos. Desde esta visión se construyen los principios ordenadores de complementariedad, vincularidad y reciprocidad, que constituyen el andamiaje cognoscitivo de estos pueblos.”

Referências Bibliográficas

AMARAL, Aracy A. **Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira 1930-1970**. São Paulo: Studio Nobel, 2003.

APPADURAI, Arjun. **Grassroots Globalization and the Research Imagination**. IN: Public Culture 12(1). Durham: Duke University Press, 2000.

BACARIN, Lúgia M. B. P.; NOMA, Amélia K. **História do movimento de arte-educação no Brasil**. Londrina: ANPUH – XXIII Simpósio Nacional de História, 2005. Disponível em: <<http://anais.anpuh.org/wp-content/uploads/mp/pdf/ANPUH.S23.1367.pdf>>. Acesso em: 22 de maio de 2017.

BEUYS, Joseph. **A revolução somos nós**. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Org). Escritos De Artistas Anos 60/70. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

_____ ; SCHELLING: **Conclamação para uma alternativa global – Da Concepção Romântica de Natureza ao Pensamento Ecológico – Arte, Cultura e Natureza**. 1979.

BEY, Hakim. **TAZ: zona autônoma temporária**. (Coleção Baderna) São Paulo: Conrad, 2001.

BLOCH, Ernst. **O princípio esperança**. Tradução: Nélio Scheider. Rio de Janeiro: EdUERJ: Contraponto, 2005.

CAMPOS, Gilse. **Uma arte sem medo**. In: OITICICA FILHO, César; COHN, Sergio; VIEIRA, Ingrid (orgs.). Hélio Oiticica. Coleção Encontros. Rio de Janeiro: Azougue, 2009.

CAPITÁN, Antonio Luis. H.; GARCÍA, Alejandro G.; GUAZHA, Nancy G. (org.) **Sumak Kawsay Yuyay. Antología Del pensamiento indigenista ecuatoriano sobre Sumak Kawsay.** Cuenca e Hueva: CIM, PYDLOS, FIUCUHU, 2014.

CASTORIADIS, Cornelius. **El Avance de la insignificância.** Buenos Aires: EUDEBA, 1997.

_____. **Una sociedad a la deriva: entrevistas y debates, 1974-1997.** Buenos Aires: Katz, 2006.

CLARK, Lygia. **A propósito do instante.** Rio de Janeiro: 1965. Disponível em: <http://www.lygiaclark.org.br/arquivo_detPT.asp?idarquivo=19>. Acesso em: fevereiro de 2018.

_____. **Do Ato.** Rio de Janeiro: 1965. Disponível em: <http://www.lygiaclark.org.br/arquivo_detPT.asp?idarquivo=18>. Acesso em: fevereiro de 2018.

_____. **Nós somos os propositores.** Rio de Janeiro: 1968. Disponível em: <http://www.lygiaclark.org.br/arquivo_detPT.asp?idarquivo=25>. Acesso em: fevereiro de 2018.

DEWEY, John. **Arte como experiência.** São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DUVE, Thierry de. **Fazendo escola (ou refazendo-a?).** Chapecó: Argos, 2012.

_____. **Sintoma e intuição.** Entrevista com Thierry de Duve por Afonso Luz, Thais Rivitti, Tiago Mesquita e Tina Montenegro. Edição e tradução de Tina Montenegro. São Paulo: 2005. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/document/124935246/Entrevista-Thierry-de-Duve>>. Acesso em: 09 de maio de 2017.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2013.

GONÇALVES, Mônica Hoff. **A virada educacional nas práticas artísticas e curatoriais contemporâneas e o contexto de arte brasileiro.** Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Rio Grande do Sul, 2014.

GROSFOGUEL, Ramon. **Hacia un pluri-versalismo transmoderno decolonial.** *In:* Tabula Rasa. No. 9: p.199-215. Bogotá: 2008

GUATTARI, Félix. **Revolução Molecular: pulsações políticas do desejo.** Tradução de Suely Rolnik. 3ª edição, São Paulo: Brasiliense, 1986.

_____. ROLNIK, Suely. **Micropolítica: Cartografias do Desejo.** Petrópolis: Vozes, 2013.

GULLAR, Ferreira. **Teoria do Não-objeto.** 1960.

ILLICH, Ivan. **Sociedade sem escolas.** Petrópolis: Vozes, 1988.

KESTER, Grant H. **Colaboração, arte e subculturas.** *In:* CADERNO Videobrasil 02 – Arte, Mobilidade e Sustentabilidade. São Paulo: Associação Cultural Video Brasil, 2006. pg. 11 a 35.

_____. **The one and the many. Contemporary Collaborative Art in a Global Context.** Durham and London: Duke University Press, 2011.

LOSADA, Manuel. Imaginário Radical: a proposta de Castoriadis à atual crise dos paradigmas no campo das ciências naturais e sociais. *In:* Boletim Interfaces da Psicologia da UFRuralRJ. Rio de Janeiro: UFRuralRJ, [2009].

MACY, Joanna; BROWN, Molly Young. **Nossa vida como Gaia**. Tradução: Marcello Borges. São Paulo: Gaia, 2004.

MARESCH, Bruna Maria; VENTURA, Juliano Menegaes; TUTIDA, Nara Beatriz Milioli. **Manual do guerreiro**. Florianópolis: UDESC, 2016.

MIGNOLO, Walter. **Desobediencia Epistémica: Retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad**. Buenos Aires: Ediciones del Signo, 2010.

MORAIS, Frederico. **Arte é o que eu e você chamamos arte: 801 definições sobre arte e o sistema da arte**. Rio de Janeiro: Record, 1998.

_____. **‘A arte não pertence a ninguém’**. Entrevista por Marília Andrés Ribeiro. Rev. UFMG, Belo Horizonte, v. 20, n.1, p.336-351, jan./jun. 2013, p. 337-351. Disponível em: https://www.ufmg.br/revistaufmg/downloads/20/18-entrevista_fredrico_morais.pdf

OITICICA, Helio. **Aspiro ao grande labirinto / Helio Oiticica**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

_____. **The senses pointing towards a new transformation**. Londres 1969.

_____. **Posição e programa / Programa ambiental / Posição ética**. Rio de Janeiro, 1966. Folhas datilografadas. Disponível em: <http://54.232.114.233/extranet/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cod=235&tipo=2> Acesso em janeiro de 2018.

_____. **Subterrânea**. Londres 1969.

PASSOS, E.; KASTRUP, V.; ESCÓSSIA, L. (Orgs.). **Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2015.

PEDROSA, Mário. *In*: OITICICA FILHO, Cesar. (org.). **Mário Pedrosa. Coleção Encontros**. Rio de Janeiro: Azougue, 2014.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. Tradução: Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO Experimental / Editora 34, 2005.

_____. **O espectador emancipado**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

RIBEIRO, Marília Andrés. **Entrevista com Frederico Moraes**. *In*: Revista UFMG. V. 20, N.1, p.336-351. Belo Horizonte: UFMG, 2013. Disponível em: https://www.ufmg.br/revistaufmg/downloads/20/18-entrevista_fredrico_morais.pdf. Acesso em: março de 2018.

RICHTER, Hans Georg. **Dadá: arte e antiarte**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

RICOEUR, Paul. **O Conflito das Interpretações: Ensaio de Hermenêutica**. Tradução: Artur Morão. Porto: Rés-Editora, s/a.

ROSENTHAL, Dália. **Joseph Beuys: o elemento material como agente social**. São Paulo: ARS [online], 2011. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S1678-53202011000200008>>.

SANTOS, Boaventura de Silva. **Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes.** In: Revista Novos estudos n.79. São Paulo: CEBRAP, 2007.

SANTOS, Milton. **A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção.** 4. ed. 2. Reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

_____. **Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal.** 10. ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.

SHIVA, Vandana. **Monoculturas da mente: perspectiva da biodiversidade e da biotecnologia.** São Paulo: Gala, 2003. Trad. Dinah de Abreu Azevedo.

SOUSA, Edson Luiz. André de Souza. **I Margens utópicas: contrafluxos do futuro.** Revista Mesa, v. 4, 2015. Disponível em: http://institutomesa.org/RevistaMesa_4/think-piece/. Acesso em janeiro de 2018.

SPINOZA, Baruch de. **A Ética.** In: Os Pensadores. Ed. Abril, São Paulo, 1979.

THOMPSON, Nato (org.). **Living as form: Socially engaged art from 1991-2011.** Cambridge/Nova Iorque: MIT Press/Creative Time, 2012.

VERGARA, Luiz Guilherme. **Potência frágil da arte contemporânea: terapêuticas antropofágicas em tempos de florestas, museus laboratórios.** In: Nava: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagem / Universidade Federal de Juiz de Fora. V. 1, n.2 (jan./jun. 2016). Juiz de Fora: Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Artes e Design, 2016. (p. 240-265)

WORKMAN, Dion. (2014) **Introdução ao pensar como uma floresta.** Tradução de Jorge Menna Barreto. Disponível em:

<<http://files.cargocollective.com/556035/FLORESTA.pdf>>. Acesso em: 18 de junho de 2017.

MESA-REDONDA DE SANTIAGO DO CHILE ICOM, 1972

<https://claudiaporto.files.wordpress.com/2010/11/1972-mesa-redonda-santiago1.pdf>