

Universidade Federal Fluminense
Instituto de Artes e Comunicação Social
Programa de Pós-graduação em Estudos Contemporâneos das Artes

Práxis de encontro
Uma cartografia de engajamento político e poético

Érica Castello Castilho

Niterói / RJ - 2019

Érica Castello Castilho

Práxis de encontro:

Uma cartografia de engajamento político e poético

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes, como requisito parcial para a obtenção de Título de Mestre em Estudos Contemporâneos das Artes, da Universidade Federal Fluminense.

Linha de Pesquisa:

Estudos das Artes em Contextos Sociais

Orientador:

Prof. Dr. Luiz Guilherme Vergara

Niterói / RJ – 2019

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do Gragoatá

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

C352p Castilho, Érica Castello
Práxis de encontro : Uma cartografia de engajamento político e poético / Érica Castello Castilho ; Luiz Guilherme Vergara, orientador. Niterói, 2019.
312 f. : il.

Dissertação (mestrado)-Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2019.

DOI: <http://dx.doi.org/10.22409/PPGCA.2019.m.14311341717>

1. Cartografia. 2. Arte na educação. 3. Filosofia da educação. 4. Produção intelectual. I. Vergara, Luiz Guilherme, orientador. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Arte e Comunicação Social. III. Título.

CDD -

Bibliotecária responsável: Thiago Santos de Assis - CRB7/6164

Érica Castello Castilho

Práxis de encontro

Uma cartografia de engajamento político e poético

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes, como requisito parcial para a obtenção de Título de Mestre em Estudos Contemporâneos das Artes, da Universidade Federal Fluminense.

Linha de Pesquisa:

Estudos das Artes em Contextos Sociais

BANCA EXAMINADORA

Prof. Luiz Guilherme Vergara
Orientador – UFF

Prof. Dra. Lígia Dabul
Membro Interno – UFF

Prof. Dra. Elisa de Magalhães
Membro Externo – UFRJ

“Sim, eu trago o fogo,
o outro,
aquele que me faz,
e que molda a dura pena
de minha escrita.
é este o fogo,
o meu, o que me arde
e cunha a minha face
na letra desenho
do autorretrato meu.”

(Conceição Evaristo, “Poemas da
recordação e outros movimentos”. Belo
Horizonte: Nandyala, 2008.

Agradecimentos

Ao meu orientador Luiz Guilherme Vergara pelo guiamento nessa jornada que é escrever uma dissertação.

Às professoras Lígia Dabul e Elisa de Magalhães pela acolhida desta pesquisa desde o início.

A minha família e amigos pelo apoio emocional de sempre. Sem a ajuda dessa rede eu não conseguiria me manter firme e forte.

A todas que emprestaram suas vozes nesta escrita. A Mariana Debarba, Mariana Várzea um agradecimento especial por disponibilizarem tempo e por prontamente atenderem meu chamado para uma entrevista.

À Revista MESA, Jéssica Gogan e a todos que cuidam e mantêm vivo esse material.

Às universidades públicas, pois a produção de conhecimento é universal, laica e deve estar disponível a toda população.

À toda esperança que podemos carregar diante de tantos fatores. A esperança é o que me mantém viva, atenta e com vontade de lutar.

Resumo

Realizada a partir de uma cartografia dos relatos de engajamentos e trajetórias pessoais e de outros atores do campo da arte, como curadores, artistas, educadores e outros profissionais e pesquisadores da arte e cultura, através de entrevistas pessoais e relatos coletados da Revista MESA, esta pesquisa é uma ação reflexiva sobre a prática da criação artística sob vistas de conceitos como afeto e compartilhamento, construindo assim uma crítica institucional como instrumento instituinte de agenciamentos, pertencimento e transformação social permanente e contribuindo para o alargamento de perspectivas sobre o fazer artístico como *práxis* sistêmica de encontro.

Palavras-chave: Cartografia, ação coletiva, política institucional em artes.

ABSTRACT

Carried out from a cartography of reports of personal engagements and personal trajectories of other actors in the field of art, such as curators, artists, educators and other professionals and researchers of art and culture, through personal interviews and reports collected from Revista MESA, this research is a reflexive action on the practice of artistic creation under the view of concepts such as affection and sharing, thus constructing an institutional critique as an instituting instrument of permanent social transformation, belonging and social transformation and contributing to the enlargement of perspectives on the artistic as a systemic *praxis* of encounter.

Key words: cartography, collective action, institutional policy in arts.

SUMÁRIO

Introdução	9
Capítulo 1: Todos os Eu que estive aqui ou estiveram, ou uma pesquisa encarnada	12
Como começamos, ou pensando em métodos	12
Durmo irrequieto e vivo num sonho irrequieto	17
Palavras de uma pesquisadora/artista/educadora, poetisa/revolucionária, para dar nós em cabeças.....	23
Capítulo 2: Quando quis, quando não quis, tudo isso me forma, ou quem somos nós?	48
Constelação de relatos.....	51
Entrevistas realizadas	51
Relatos extraídos da Revista MESA	65
Capítulo 3: Não quero fechos nas portas! Não quero fechaduras nos cofres! Quero intercalar-me, imiscuir-me, ser levado, ou a urgência de novas institucionalidades	88
A sociedade espetacular e o ato artístico, educacional e político do fazer coletivo na arte	88
Por uma arte paralaboratorial de ação e encontro.....	93
“Escrito com raiva, com amor, sem o que não há esperança”, ou poema da (não)conclusão	97
Bibliografia	107
Anexos	110

INTRODUÇÃO

Não seria possível delimitar o ponto que esta pesquisa começou, tal perspectiva de relação de tempo parece comprometer demais as relações que podem ser apontadas pelo texto abaixo. Então, se não podemos definir uma cronologia exata, tal como nós ocidentais gostamos de fazer, vou preferir a relação de um tempo contínuo, tempo este sempre presente, impossível de prever um futuro ou de reter qualquer relação com o passado. Esta não é mais uma pesquisa que se prende a um histórico único, pretendo desmontar esse conceito partindo da ideia que estas palavras digitadas foram feitas por uma pessoa à medida de seus próprios fluxos de vida pessoal e social, nada a mais e nada a menos do que isso. As articulações de tal pesquisa podem ser vistas como Rizoma¹.

Paulo Freire sempre defendeu em seus livros que sua razão em escrever estava no que ele mesmo vivenciava e que não poderia ter feito diferente disso, e aqui encontro uma boa razão para dar destaque à escolha de uma pesquisa encarnada, a de acreditar no fazer como forma de construção de pensamento, isso é um ato político, no sentido mais amplo da palavra, já que em tempos onde a política está sendo relacionada unicamente a formas de gestão governamental, a necessidade de abrir outras formas de diálogos e outras representatividades se faz importante no fazer acadêmico de produção de conhecimento.

No tempo de elaboração, nesses dois anos de mestrado, de construção desta pesquisa, vários acontecimentos que não se articulam diretamente com ela ocorreram e precisaram de atenção especial, de uma pausa, de engajamento social. O assassinato de uma vereadora que dignificava em seu próprio corpo pautas sociais importantes, o incêndio de um lugar que guardava história e pesquisa, as eleições governamentais marcadas por polarizações de pensamentos e que acabaram na escolha de uma imagem que pensávamos já ter ultrapassado. Todas essas questões atravessam o tempo desta pesquisa, todas essas

¹ Para Deleuze/Guattari o conceito de Rizoma está ligado a um modo de formação de pensamento por cadeias de conexões, ou seja, pela criação de bulbos e não de raízes. Esse tipo de construção de pensamento pode mover um fortalecimento da relação das formas de criação pela multiplicidade, ou melhor dizendo contra a hegemonização de pensamento. (DELEUZE, G.; GUATTARI, F. Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia. Vol. 1, Rio de Janeiro: 34, 1995)

questões fazem parte deste corpo que escreve e dos corpos que se articulam diariamente. Nada pode ser deixado de fora. As marcas dos anos antes desses dois foram outras que se fizeram importantes para a escolha de um tema, de um lugar por onde começar a pensar. A abordagem e a escolha por escrever sobre as relações entre arte e educação também não foram por um acaso, mas por um posicionamento também político de propor um pensamento que importava naquele momento. As escolhas que nós fazemos importam, pois elas nos formam, não há como as desfazer.

Diante de tal título, e porque presenciamos aqui uma pesquisa acadêmica, alguns conceitos devem ser colocados como forma de explicação de método de feitura de tal escrita. Situamos o conceito de *práxis de encontro* da seguinte forma: a palavra *práxis* segundo Castoriadis (1982) está ligada a um conceito do fazer. Para o autor, as atividades dos seres são atividades conscientes e que existem na lucidez de seus atos, ou seja, ela encara a ação da prática, do fazer, da *práxis*, como ato de movimento humano que se engaja de maneira autônoma na construção dos saberes coletivos. Se então definida a *práxis* como o fazer, o encontro vira fundamental, pois é no encontro com as outras, com as experiências coletivas, que nos agregam valores e vontades pulsantes de agir. O ser como construção do Eu com Outros se faz pelo encontro (experiência) e por sua vontade encarnada no fazer (*práxis*).

Falamos então de uma *práxis de encontro* como um ato de fazer experiências geradoras de potências de agir a partir de uma ética de responsabilidade da construção dos sujeitos, do respeito e troca afetiva entre Eu e os Outros. No pensamento de Deleuze/Guattari (1995), a cartografia aparece como um método de construção e reconstrução constante e aberta, conectável com as dimensões de criação dos saberes, da construção de conhecimento. Nada me pareceu mais justo do que reverter a lógica de construção de conhecimento capitalística, que aposta numa visão unitária do saber, para pensar nas possibilidades e multiplicidades de sujeitos que constroem suas vivências políticas e poéticas dentro do mundo artístico a partir do envolvimento entre arte e educação, sejam eles artistas, educadores, museólogos, curadores ou qualquer outro agente que possua um engajamento com a decolonização dos saberes dentro do campo artístico.

Dentro dessa virada, que posso dizer que foi, que está sendo, pessoal e ao mesmo tempo coletiva, a jornada dos encontros, tanto das entrevistas realizadas quanto do material de pesquisa disponibilizado pela Revista MESA, o encontro com outro meio metodológico de pesquisa me fez repensá-lo como também uma forma de práxis engajada, a transcrição de entrevista, como meio de repetição, que, às vezes, é bem cansativo, surge como ato de memória e repetição, como forma de pensamento por meio da palavra dos outros. O encaixe dessas transcrições de vídeos e áudios, torna possível que minha voz não seja a única que ecoa dentro dessas palavras, mas que se conecte como um mapa de afetos e de criação coletiva de conhecimento, aqui uma outra virada, a da entrada de uma artista/pesquisadora/educadora como construtora de um texto engajado em seu corpo e em seu fazer como uma atuação política e poética.

Acreditando que o mundo é um eterno *por fazer*, esticamos os espaços dessas folhas para outros devires, para outras criações, das relações que minha própria prática de atuação no campo artístico me fez perceber, isso como um ser atravessado por várias configurações e estados, até as articulações com os saberes de outros sujeitos e outras teorias. Talvez estejam enganados aqueles que acreditam que as respostas movem o mundo, neste momento deixamos que as perguntas sejam condutoras de inúmeras outras perguntas. Que tudo sugira um grande *por vir*.

CAPÍTULO 1: TODOS OS EU QUE ESTIVE AQUI OU ESTIVERAM², OU UMA PESQUISA ENCARNADA

quem somos nós, quem é cada um de nós senão uma combinatória de experiências, de informações, de leituras, de imaginações? Cada vida é uma enciclopédia, uma biblioteca, um inventário de objetos, uma amostragem de estilos, onde tudo pode ser continuamente remexido e reordenado de todas as maneiras possíveis. (Calvino, Italo – Seis propostas para o próximo milênio, p. 138, 1990)

COMO COMEÇAMOS, OU PENSANDO EM MÉTODOS

Quais meios nos cabem hoje para pensar no que é o trabalho de um artista/educador? Quais são os métodos possíveis para articulação com a arte, os museus (e/ou centros culturais), seus públicos e todos os atores sociais que estão interessados nos conceitos de arte e cultura? Nas palavras abaixo a proposição de uma *práxis de encontro* se faz como um método do fazer, da promoção de engajamentos que impulsionam a criação de outros imaginários dentro do campo da arte a partir de processos criativos, sejam eles vindo de formas de administração, sejam eles partindo de artistas e obras de arte, sejam eles sendo as proposições de um artista/educador.

Então podemos começar a definir o termo *práxis de encontro*. Entenderemos como uma ação política revolucionária de desenvolvimento de autonomia ao desmembrar o termo:

Práxis: Castoriadis (1982) define a *práxis* como um *por fazer* que visa o desenvolvimento da autonomia dos outros:

² Verso emprestado do poema Lisbon Revisited (1926) de Álvaro de Campos, um dos múltiplos “Eu” do poeta Fernando Pessoa.

Chamamos de práxis este fazer no qual o outro ou os outros são visados como seres autônomos e considerados como agente essencial do desenvolvimento de sua própria autonomia (CASTORIADIS, P.94 1982)

Para complementar:

na práxis a autonomia não é um fim, ela é, sem jogo de palavra, um começo, tudo o que quisermos, menos um fim; ela não é finita, não se deixa definir por um estado ou características quaisquer (CASTORIADIS, p. 95, 1982)

Encontro: é entendido no sentido da coletividade, do estar junto, de compartilhamento de experiências. Então podemos observar a definição do encontro como em primeiro ponto o entendimento de esfera pública enquanto mundo comum que nos reúne na companhia dos outros (ARENDDT, p. 62, 2000), através do compartilhamento de experiências.

Usamos o caráter político do ato de encontrar o outro como forma de ganhar um novo corpo institucional. A criação de uma outra, e outras, institucionalidades com base na “responsabilidade de-um-para-outro, um para o outro, que é o acontecimento ético” (LEVINAS, P. 19, 1997), uma responsabilidade ética do cuidado que tem o compromisso com o outro de modo a perceber a necessidade de engajar-se em prol desses outros, a respeitar seus conhecimentos e inteligência, a respeitar as essências do ser que está próximo e dedicar-se a compreendê-lo em sua existência, não por puro pensamento, mas como forma de engajar-se na interação e convivência entre os sujeitos, pois compreender *o ser* está diretamente ligado ao existir *com* o mundo e com os outros, ser acontecimento *com* os Outros, estar aberto e perceber-se no horizonte do ser (LEVINAS, 1997):

Equivale a dizer que a compreensão, em Heidegger, logra alcançar a grande tradição da filosofia ocidental: compreender o ser particular já é colocar-se além do particular – compreender é relacionar-se ao particular, único a existir, pelo conhecimento que é sempre conhecimento universal. (LEVINAS, 1997, P. 26)

Se ser é existir em relação *com* e *para* o Outro, nossos atos são fazeres políticos. Temos o exemplo prático a relação de Paulo Freire como um modo de fazer que acredita na conscientização e na comunhão entre seres como ação revolucionária, como um modo de ação que crie possibilidades para a produção e construção do conhecimento que preze pela experiência com o espaço, onde tenha lugar o sujeito, as suas vivências, a sua voz e a sua paixão. Acreditar num modo de construção ético de conhecimento, quando atuou *com/para* os Outros, é não aceitar na constituição de saberes e poderes numa via de conhecimento de mão única, que se dê de cima para baixo, ou seja, não posso acreditar que uma atuação seja feita na crença da existência de hierarquias de conhecimentos e por meio de uma transferência. Um modo de atuação consciente e ético é um fazer rizoma, um mapa de múltiplas entradas (DELEUZE, GUATTARI, 1995) por agenciamentos coletivos de enunciação, na articulação de saberes para o desenvolvimento de outros imaginários, de outras formas de existência e de construção de outras relações entre os seres e as instituições, assim a virar a chave das articulações de saberes e instituindo outras formas de relações com o conhecimento.

Ao enfrentarmos as construções simbólicas dentro do campo artístico, vemos como as relações de poderes são instituídas a fim de alienar e automatizar as relações de dominância dentro, em específico desta pesquisa, deste campo. Como então que as pessoas podem criar outros modos de agir alternativos que construam novas pontes de interação entre a arte e a sociedade, assim a imaginar a construção de outros imaginários que não sejam estratificados, mas sim abertos e em constante mutação para saírem da proposta de alienação dos sujeitos e das coisas?

Em tempos de individualismos e da virtualização dos corpos, o afastamento direto do contato com outras realidades nos deixa mais distantes e mais propensos a negar aquilo

que diverge de nós mesmos. A alienação torna-se um grande sintoma social de uma crise para prospectar outras formas de coletividade e de convivialidade. Ao avesso das macropolíticas institucionais, os afetos e as relações criadas por um pensamento artístico e educacional, pressionam as perspectivas sobre a atuação e a necessidade de atualização das estruturas institucionais para pensar nas ações e práticas que podem reconfigurar o sentido público da arte através de micropolíticas pessoais que abalam as relações institucionais. Apostando no encontro com os Outros, na criação e no fazer artístico, atos esses que podem constituir tanto o trabalho da mediação cultural como o do fazer dos próprios artistas, como forma de tencionar criticamente a comunicação entre o público e o museu por uma terapêutica autônoma decolonial³, assim distanciando-se da domesticação por didatismos subalternos aos interesses conservadores da manipulação alienante social, estamos propondo uma autonomia do fazer arte como um lugar de ato criativo artístico, institucional e curatorial, que alarga as fronteiras entre arte, cultura e sociedade.

Essa reflexão metodológica sobre a *práxis de encontro* como um conceito que amplia a importância do fazer coletivo, dando espaço para um pensamento educacional em artes que não tem compromisso com a informação, que não é somente uma função de um determinado setor de trabalho dos museus e centros de arte, mas como forma de ação micropolítica artística dentro desse campo. Uma forma de fazer arte e educação que impulsiona as barreiras institucionais e que se interesse pela experiência coletiva e pela construção do próprio sentido de ser no mundo, almejando “o desenvolvimento da autonomia como fim e utiliza para esse fim a autonomia como meio” (CASTORIADIS p. 94, 1982). Poderíamos pensar que a partir do momento que retiramos a educação de seu entendimento do lugar de serviço subalterno, passamos a adotá-la como ato político instituinte, firmando sua potência articuladora como *práxis* decolonial artística, poética, pedagógica e política, que enfrenta os imaginários instituídos para a criação de “mutações na subjetividade consciente e inconsciente dos indivíduos e dos grupos sociais” (GUATARRI, ROLNIK, p. 55, 2011) e de outras construções e reconstruções dos territórios do campo artístico. Impulsionando variadas formas de relações entre os públicos e a arte, assim também a pensar nas reconfigurações no acolhimento de

³ O uso do termo “decolonial” na perspectiva de autores como Grosfoguel (2009) onde um projeto de construção decolonial está no compromisso ético de produção de conhecimento não hegemônico.

imaginários instituintes das formas participativas como legado da museologia social⁴. Colocamos assim que as ações em favor da autonomia da experimentação artística requerem cuidados especiais com a *práxis de encontro*, assim se formulando pela construção ética do encontro do Eu com os Outros, pois fazer uma revolução é uma prática lúcida e de ação em eterna mutação:

Fazer um livro, uma criança, uma revolução, fazer apenas é projetar-se em uma situação futura que se abre para todos os lados em direção ao desconhecido, que não podemos, pois, assumir de antemão em pensamento[...] Um fazer lúcido é aquele que não se aliena na imagem já adquirida desta situação por vir, que a modifica a cada passo, que não confunde intenção e realidade, desejável e provável(CASTORIADIS, P.108, 1982)

Então estaríamos a propor sistemicamente, como método e fim, a *práxis de encontros* para prospectar esses devires de vidas em engajamentos de outras institucionalidades no campo artístico. É exatamente na escala da produção de subjetividades – singularidades – que a corporeidade e territorialidade incorporam-se pela necessidade de criação coletiva de outros modos de organização e participação sustentável e social desses espaços de convivialidade na arte. Apesar de não alterarem uma mudança estrutural nos imaginários instituintes dos museus, esses agentes engajam *práxis de encontro*, seus corpos, suas questões éticas, seus modos subjetivos de agir, ou seja, suas potências micropolíticas que se mostram frágeis, uma vez que há uma efemeridade em sua duração, mas ao mesmo tempo potentes, pois são geradoras de indagações e afetos nas pessoas e nos espaços onde essas atuações acontecem. Essas ativações éticas de cuidado e afeto do Eu com os Outros são ações diretas, em escala micropolítica, pois apontam o cuidado com o outro e a promoção das experiências de produção de subjetividades como potência revolucionária epistêmica de baixo para cima.

⁴ Aqui colocamos em evidência o como o legado das experiências em termos da museologia social, como ecomuseologia, ou a museologia comunitária, nos emprestam uma experiência e fortalecem a expressão de uma busca por termos artísticos que vão contra as dominações instituídas colonizantes. Para um aprofundamento maior: Cadernos do CEOM, v.7, n.41.

DURMO IRREQUIETO E VIVO NUM SONHO IRREQUIETO⁵

Eu não tenho enredo de vida? Sou inopinadamente fragmentária. Sou aos poucos. Minha história é viver. Eu não tenho medo do fracasso. Que o fracasso me aniquile, quero a glória de cair. Meu anjo aleijado que se desajeita esquivo, meu anjo que caiu do céu para o inferno onde vive gozando o mal. (Lispector, Clarice, *Água Viva*, P. 73, 1998)

Dos livros que que escolhemos ler, dos autores que escolhemos para habitarem em nossas estantes, das nossas escolhas cinematográficas e musicais, das exposições que frequentamos, dos vários grupos de amigos que fazemos durante a vida, dos nossos relacionamentos amorosos, dos lugares que moramos, das nossas escolhas profissionais, das questões que não escolhemos mas que ainda nos marcam socialmente, sejam elas por gênero ou cor, e *et cetera*, tudo habita em nós. A experiência de ser, de estar a-ser⁶, pois é mutação constante, nos formam, transformam e desformam. Ser não é ser uma única coisa, em um instante, podemos escutar Slayer⁷, ler alguma crônica do Veríssimo⁸ ou aprender o passinho do baile da Gaiola⁹, e por aí vai. Então fazer uma teoria pelas práticas dos outros é não acreditar numa teoria total, é qualificar um fazer ético como ato político de estar no mundo, colocando a autonomia, que é a relação do discurso do Eu e do Outro operada pelo próprio sujeito através da ética das relações entre os seres, como um maior objetivo de um fazer revolucionário. Uma teoria é um fazer, “a tentativa sempre incerta de realizar o projeto de elucidação do mundo” (CASTORIADIS, P.93, 1982)

⁵ Pessoa, Fernando – Lisboa *revisited*, P.99, 1983

⁶ Loseda vai falar se uma ontologia do indeterminado construído a partir de Castoriadis num pensamento do sujeito como fluxo, como “a-ser”, “É nesse sentido que é possível pensar numa ontologia da indeterminada (ou da criação): nela o ser é entendido como processo aberto, como fluxo. “O que é não é jamais fechado. O que é é aberto, ou o que é, é sempre, também, a-ser.” (Castoriadis, 1992:88) (Grifos do autor).”

⁷ Slayer é uma banda de thrash metal norte-americana.

⁸ Fernando Veríssimo, escritor brasileiro.

⁹ Baile funk do subúrbio carioca.

Tendo em vista as relações de construção entre arte e vida, esse método de construção de inventário de experiências profissionais e pessoais, tanto as que foram retiradas de entrevistas da Revista Mesa, dos relatos de entrevistas feitas e das que passaram pelo corpo desta artista/educadora/pesquisadora, que aqui articula essas palavras para formar um trabalho acadêmico poético, traz como foco justamente a escala das revoluções moleculares, das terapêuticas institucionais, a partir das ativações das vozes dos sujeitos que impulsionam outros imaginários no campo artístico. O trabalho de cartografar meu próprio fazer e desses agentes micropolíticos de linhas de fuga e de rupturas epistêmicas, tem a intenção de repensar os sentidos do criar, da arte e das suas instituições, de modo a colocar a potência das ações participativas e práticas micropolíticas do corpo a corpo, de afetos, como estrutura viva, subjetiva e colada à vida.

Reconhecendo a precariedade e não sustentabilidade destas revoluções moleculares, por serem frutos do fazer, acabam revelando-se como práticas efêmeras, são passageiras, frágeis e que estão nos modos de atuação de seus próprios atores. Estes agentes promovem ações que marcam mutuamente suas vidas e das instituições de arte. São instantes fugazes que modificam por algum período de tempo os saberes de uma instituição, e por isso são moveções, não se produzem em saberes edificados mas que se fazem (e desfazem) pela ação dos sujeitos que estão agindo, ou seja, a efemeridade vira um valor, pois a ação micropolítica torna-se geradora de afetos e percepções não alienantes, acreditando assim na potência de transformação com base no encontro.

A centralidade do corpo passa a ser política, dando ao mesmo tempo seu caráter de geografia de conhecimento e reconfiguração instituinte dos cuidados com as práticas dos espaços por acolhimento de corpos-políticos produtores de significação e singularidade. Em minha dualidade, ser educadora e ser artista, me entrego a uma vida dupla. Nenhuma das funções anula a outra. Ambas são processo de criação constante. Ser uma artista/pesquisadora/educadora me coloca em estado de reinvenção constante, de mutação. Meu trabalho habita em meu corpo. Circula com os outros corpos. Tem capacidade de criação coletiva. Meu corpo vibrátil em relação com outros. Meu corpo como parte de uma performance de ser. Que processo é esse que não cria objetos de uma lógica mercadológica capitalista, mas que se faz enquanto força potente de vida?

“Navigare necesse, vivere non est necesse!”¹⁰. Criar outros estados de Ser artístico é encaminhar-se às lógicas do sensível, do subjetivo, da vida enquanto obra de arte, do sujeito enquanto potência criadora. Joseph Beuys, na conferência “La rivoluzione siamo noi” (A revolução somos nós) no Palazzo Taverna, Roma, 1972, nos encaminha ao encontro de Schiller:

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. Exatamente como acontece no campo da arte. E a respeito gostaria de citar Schiller ainda uma vez, quando ele afirma: ‘Apenas o homem que joga, livre dos vínculos da lógica, sensível apenas às injunções do belo e da estética, apenas o homem que se autodetermina é um homem livre.’. Esta é, ao meu ver, a liberdade absoluta. (BEUYS, P. 305, 2006)

Como essas relações revelam os problemas das políticas institucionais ainda vigentes? Inclui-se aqui a passagem do cubo branco intocável, as barreiras estruturais, a intensa vigilância, a imposição do silêncio, para uma geopolítica e status de lugar do conhecimento, considerando o grau de pertencimento ou alienação social pela falta de conectividade com o entorno, os muros, as cordas na entrada, os valores monetários, a distância da periferia, ainda são cargas em voga nesse espaço. Quais são os significados do meu corpo em produção com aqueles ao meu redor? Como artista/pesquisadora/educadora assumo uma postura de escolha ética de estar com os Outros e a tomar a posição da criação pela mediação de saberes e de criação de sentidos subjetivos. Ao estar no corpo a corpo, na linha de contato direto entre as instituições de Arte¹¹ e os seus públicos, várias questões podem surgir sobre as relações de produção de

¹⁰ Frase do general romano Pompeu para encorajar marinheiros. Foi transformada na expressão “navegar é preciso, viver não é preciso” pelo poeta italiano Petrarca. O poeta Fernando Pessoa escreveu: “quero para mim o espírito dessa frase”, e assim eternizou o sentido de vida à criação. Essa frase sempre me surgiu um efeito de encorajamento e de pensamento sobre a dualidade que é viver, se arriscar e de se manter nesse “oceano” que é a vida. Tudo é um vai e vem, nada está em seu lugar para todo sempre. Inquietação e dúvida sobre o que é viver. Para melhor apreciação da explicação sobre a origem da frase o texto completo está na página da Universidade de Coimbra < www.uc.pt/navegar > (Visitado em 13 de fevereiro de 2019)

¹¹ Grafamos Arte com A maiúsculo como forma de indicar ainda a permanência de modos institucionais de agir que visam a diferenciação da Arte e da cultura

subjetividades e significações dentro do campo artístico a serem abordadas por nós, por aqueles que passaram de alguma forma pelas práticas dos saberes e poderes dentro desse campo e que têm o intuito de repensar suas práticas sociais. Neste sentido, as questões político-sociais, de territorialidade-territorialização-pertencimento, dos corpos-espacos, corpos-políticos, são abordadas como ética do cuidado e afeto, instituintes de um senso de coletividade e respeito às diferenças sociais.

Meus questionamentos se voltam para uma procura da ampliação da mediação para além de sua forma educativa, visando, com esse caráter de campo aberto, a estabelecer outras formas de institucionalidades, de ato de criação artística coletiva, de entendimento da arte pela experiência estética do sujeito, transfigurando as barreiras institucionais impositivas e estratificadas para surgimento de uma ação direta a partir da elaboração de uma *práxis de encontro*, que se faça por experimentações em fluxo de transformação constante. Os artistas têm pensado o caráter experimental das obras, que podemos pensar desde a antiarte como propôs Hélio Oiticica pelos Parangolés, até nos coletivos contemporâneos como o Opavivará que saiu em pleno carnaval do Rio de Janeiro com seus Carros-cama¹², ou até a iniciativa coletiva da Farmácia Baldia¹³ de Carlos Vergara, quando questionam as barreiras institucionais assim a propor um modo autônomo de experimentação da arte, esse caráter experimental poderia relacionar-se ao ato de mediar? Ao começar a reflexão nessa questão, minha prática já começa a mudar, as proposições passam a questionar a função da arte e a minha própria função como uma artista/pesquisadora/educadora.

Em uma experiência dentro de uma exposição de arte contemporânea, o prêmio Marcantonio Vilaça, 6ª edição, em 2018, a exploração das possibilidades das obras presentes e do espaço expositivo trouxeram à tona a potencialidade de criação entre uma prática de mediação que pudesse se preocupar mais com a criação partindo das obras do que de uma construção explicativa e linear de pensamento. A 6ª edição do prêmio Marcantonio Vilaça, no Rio de Janeiro, transformou-se em um laboratório de criação para os mediadores naquele momento. Em um grupo muito diverso, demos destaque às

¹² Para mais informações sobre o trabalho, Disponível em < <http://opavivara.com.br/p/carro-cama-carnaval-2015/carro-cama-carnaval> >

¹³ Para mais informações sobre o trabalho, Disponível em < <http://institutomesa.org/projetos/farmacia-baldia-da-boa-viagem/> >

potencialidades artísticas de criações e proposições de relações afetivas entre nós, o espaço¹⁴, as obras e os públicos. Foi cedido um espaço livre de experimentação e proposição para criarmos juntos, onde o encontro ético Eu com os Outros foi a principal questão abordada durante esse período de tempo. Em alguns momentos exploramos as potencialidades do corpo diante de uma obra de arte, trabalhamos com os sentidos, com as vivências desses corpos, com o máximo de respeito a eles. É perguntar ao corpo “o que você sabe?”, sem querer uma resposta verbal. Impulsionados por uma das mediadoras que era atriz, começamos a perceber mais as reações de nossos próprios corpos diante das obras. Como os corpos reagem a um lugar que é muito diferente de sua realidade? O que fazer quando aqueles corpos presentes naquele ambiente preferem correr na galeria e se jogar num chão gelado a observar diretamente as obras? Estariam esses corpos errados? Quais são os conceitos de ser que nos escapam dentro das instituições ou nos saberes e deveres dentro dessas instituições? Há um único modo de estar em contato com a arte? Há algum único modo de estar presente e ser?

Em uma proposta elaborada para a exposição¹⁵, desenvolvemos a promoção de uma atuação conjunta, em pequenos grupos e sem líderes, e que o foco principal era a criação de um objeto coletivo. As perguntas eram disparadas: “como transformar as folhas, que estão em 2D, em uma escultura, em 3D?”, “Como produzimos formas só com o que possuímos aqui, duas folhas de cartolina, tesouras e grampeador?”, “quais formas construímos juntos?”. As esculturas coletivas criadas pelo público eram trabalhadas pensando nas construções de imagem. “o que era colocar aqueles objetos em relação ao espaço do próprio museu?”, assim começávamos a explorar o espaço, colocando as obras na área externa, tentando criar imagens com aqueles pequenos objetos feitos naquele momento, “quais relações mudaram?”, “houve alguma tentativa de criar narrativas?”. A criação intelectual a que assistíamos, era autônoma, não dependia de um ser explicar algo para o outro, mas que se fazia presente pela animação da criação, da feitura, da prática ao estabelecer o contato com a exposição; a proposição era a mesma: relacionar esses objetos com as obras dispostas e procurar posicionar o corpo como uma interferência entre eles. Várias proposições surgiam, vários pensamentos se construíram daquela forma, sem

¹⁴ No ano de 2018 a exposição do prêmio Marcantonio Vilaça ocupou as galerias do Museu Histórico Nacional no Rio de Janeiro.

¹⁵ 6ª edição do prêmio Marcantonio Vilaça, 2018.

precisar de um guiamento, mas apostando na práxis autônoma daqueles sujeitos e de suas singularidades. O que criamos, naquelas breves duas horas de experimentação, foi um espaço de emancipação intelectual e corporal, foi realmente crer na vontade e na igualdade de inteligências entre as pessoas presentes naquela visita, fazendo juntos sem a necessidade de um mestre explicador¹⁶ e da velha relação autoritária entre aquele que explica e aqueles que repetem cegamente o que foi dito:

Quem ensina sem emancipar, embrutece. E quem emancipa não tem que se preocupar com aquilo que o emancipado deve aprender. Ele aprenderá o que quiser, nada, talvez. Ele saberá que pode aprender porque a mesma inteligência está em ação em todas as produções humanas (RANCIÈRE, P. 37, 2015)

Aquele momento foi uma forma de *práxis de encontro*, de atuação do fazer artístico desenvolvido por um coletivo que não buscava uma aprovação de um mercado de arte, que não tem seu valor reconhecido pelos imaginários instituídos das instituições, mas que era um estabelecimento de contato artístico entre os vários saberes naquele lugar, dos saberes das obras propriamente ditas e daqueles sujeitos, tanto educadores quanto o público, que se relacionavam naquele momento. Estar junto, criar junto, como forma de estabelecer relações de afetos, de trocas, de circulação de pensamentos. Para emancipar é preciso emancipar a si próprio como sujeito intelectual que participa da potência comum dos seres intelectuais (RANCIÈRE, P. 57, 2015), por isso, não há uma totalidade na criação teórica, uma teoria que seja completa sobre qualquer atividade humana, o que há, é o fazer¹⁷, então cremos na experiência como chave fundamental de um método que está sempre em construção e desconstrução.

¹⁶ Em O Mestre Ignorante, Rancière faz a distinção entre o Mestre Explicador e o Mestre Emancipador: o primeiro, o explicador, estaria ligado ao mito pedagógico de caberia a um mestre transmitir seus conhecimentos para os outros que teriam menor inteligência que este, enquanto isso o emancipador, assim como Jacotot, sujeito da pesquisa de Rancière, visa um método baseado na igualdade de inteligências, confiando na capacidade intelectual na vontade de criação e curiosidade de cada sujeito, cabendo ao mestre emancipador a função de provocar as inteligências.

¹⁷ Castoriadis (1982): numa crítica ao pensamento marxista, o autor vai elucidar a ideia de que “uma teoria completa e definitiva é quimérica e mistificadora” (p.89). Ele evoca a construção de uma teoria revolucionária que se constitui no fazer, na *práxis* de uma dinâmica de organização social pautada na ação dos homens presentes na sociedade como modo de revolução permanente.

Nossas experiências nos trouxeram até aqui, mais do que isso, nossas experiências nos fazem um ser em fluxo, indeterminados por estar sempre sendo, sempre se constituindo, sempre em estado de a-ser.

PALAVRAS DE UMA PESQUISADORA/ARTISTA/EDUCADORA, POETISA/REVOLUCIONÁRIA, PARA DAR NÓS EM CABEÇAS.

Em um Brasil Desamparado¹⁸, a nossa opção é a de seguir rodando. Um museu consumido em chamas¹⁹ destaca a necessidade de um novo estado de estar e construir juntos. Como se (re)criar? Como inscrever corpos sob a potência de construção coletiva? Como a arte se insere na transformação dos sujeitos de maneira poética? Ou melhor, como a poética e a arte podem nos transmutar? Como a arte poderia se desenvolver de modo não alienante, sendo mais do que um objeto singular e passando a ser instrumento de presença, envolvimento, dialogismo e comunhão do ser em si com os outros?

No catálogo da exposição Experimentação e Método: 40 anos da Oficina de Gravura do Ingá, uma mostra que comemorava os quarenta anos da oficina de gravura, essa que ainda é realizada dentro do Museu do Ingá, propunha a dar destaque à gravura como um campo de hibridismo e experimentação. Dentro da exposição a elaboração da curadoria esticou as barreiras do que se conceituaria como gravura no contemporâneo, passando pela parte mais técnica com artistas como Oswaldo Goeldi, Anna Letycia (artista homenageada por coordenar as atividades da oficina de gravura em sua implementação), e explorando a gravura “em uma concepção expandida” (MATESCO, P.64, 2018) como nas fotografias de Alair Gomes e na vídeoinstalação de Analu Cunha que passava em um dos espelhos

¹⁸ Referência a curadoria Verzuimd Braziel, de Josué Mattos, premiado na 6ª edição do prêmio Marcantonio Vilaça.

¹⁹ Incêndio no Museu Nacional, no Rio de Janeiro, dia 03 de setembro de 2018. Notícia disponível em < https://brasil.elpais.com/brasil/2018/09/03/album/1535940297_655202.html >

da coleção permanente do ex-palácio (ver Anexo II). No texto do catálogo²⁰, os curadores, Marcus Lontra e Viviane Matesco, escrevem sobre a importância da prática da gravura como forma de saída de alienação do olhar, tendo assim a técnica artística como forma de mudar as percepções do mundo:

A prática de técnicas tradicionais como a gravura, na educação, na formação de jovens bombardeados por imagens e situações sem conteúdo ou substância, colabora decisivamente para a criação de novas percepções de mundo, fazendo com que seus agentes possam atuar de maneira cidadã e transformadora. (LONTRA, MATESCO, P. 14, 2018)

Esse trecho, em síntese, nos informa que a arte teria uma capacidade em ajudar a transformar as visões de mundo dos sujeitos que participam de modo ativo com ela. Ao fazer arte, o sujeito criaria outros tipos de relações *com* o mundo, principalmente nos dias atuais, onde o bombardeio de imagens é enorme por conta da internet. Infelizmente frequentar uma oficina de gravura não é uma possibilidade para toda a comunidade. Falta de infraestrutura dos espaços, falta de verba, falta de comunicação com seu entorno, todas essas e outras dificuldades, inclusive financeiras das camadas mais pobres da população, impedem que ocorra essa oferta de oficinas de arte de maneira democrática, entendendo aqui o conceito de democracia, na abrangência de seu termo, como um modo de oportunidades iguais a toda comunidade. Em termos de responsabilidade social e ética dentro dessa estrutura institucional, coube à equipe do educativo, formada para aquela exposição, tentar suprir essa necessidade relacionada à posição do museu com a sociedade, mas seria essa uma solução alopática? Os educadores são colocados e colocam-se nessa missão faraônica de tentar solucionar um problema social que não está simplesmente em um alcance tão superficial? É possível que algumas horas sejam a solução para um problema social mais profundo? É questionável que esse modo de ação e visão ainda limite os sujeitos e os coloque a serviço de uma lógica capitalística? As obras de arte dentro de uma exposição, que estão dentro de um museu, que por sua vez está dentro de um determinado bairro, de um determinado CEP, município, estado, país, podem só elas, por estarem ali expostas, dar conta desses termos éticos? Paredes habitadas

²⁰ Catálogo Experimentação e método: Oficina de Gravura do Ingá/ Curadoria Marcus Lontra, Viviane Matesco. Rio de Janeiro: Philae, 2018

com espaço de circulação não povoado, pode somente isso ter a potência necessária para uma transformação social? Passamos a observar duas imagens para entender os contrastes delas:



Figura 1 - Museu do Ingá durante a Exposição Experimentação e Método (Foto de arquivo pessoal)



Figura 2 - Educadoras Aline de Paula e Nívea Santana em proposta de interação dentro da sala expositiva durante a exposição Experimentação e Método (Foto de arquivo pessoal)

A ativação de uma exposição existe quando há o encontro entre as obras e as pessoas, ou seja, dos públicos que a experimentarão de variadas formas. Uma sala com obras de arte espalhadas pelas paredes é um *por vir*, está à espera da presença dos sujeitos que a partir delas podem ou não gerar percepções, afetos, proposições e por aí vai. Para Gadamer (1985) a arte é jogo, símbolo e festa. O encontro com a arte é um jogo que força a criatividade de articular, que faz o espectador notar o que se passa dentro e fora dele, é também símbolo pois remete coisas que estão fora do que está ali visível e é festa pois concentra-se na reunião de tudo isso pela presença dos sujeitos. A obra de arte em *devir* com o sujeito que se coloca diante dela, ou que pode se aventurar em outras construções naquele espaço do efêmero que é estar em uma exposição, que é estar junto com uma obra de arte. A mediação não dá conta de toda a potência que o sujeito pode vir a ter, ou até não ter, ela é um momento de transação entre os sujeitos que se colocam por alguns instantes como corpo coletivo dialógico, esse transpassado por vários *devires* de cada sujeito. Está construindo e se desconstruindo no momento que ocorre, até porque é feito do momento, das percepções naquele dia, espaço, minutos.

O que propor enquanto ser ético diante de tais fatos? A promoção do encontro com potência de fazer, que também está sempre a-ser, não se fecha em um só ato, mas que vai se construindo concomitante com o engajamento do sujeito na construção de si mesmo. Um sujeito que é atravessado por uma série de questões, lugares, coisas formas de agir, pensar e et cetera.

Qual é o lugar do artista enquanto propositor de uma interação? No texto, *Nós Somos os Propositores*, Lygia Clark (1964) convoca esse modo de pensar “nós somos os propositores: enterramos a obra de arte como tal e chamamos você para que o pensamento viva através de sua ação” (CLARK, “nós somos os propositores”, Livro-obra, 1964). Ao dizer sobre o “enterro da obra de arte”, situamos uma imagem bem forte, a morte da obra como algo fixo, permanente, etéreo, convocando o agora, a participação e o sujeito como máxima do trabalho. A artista toma a posição de propositor, a obra de arte como objeto a ser manipulado, mentalmente ou até fisicamente, o sujeito, o espectador, que agora não é somente o observador, mas ser fluido que participa, que aciona, que cria diálogo naquele momento.



Figura 3 - Moças observando gravuras, interação proposta pelas mediadoras Aline de Paula e Nívea Santana dentro da sala expositiva, durante a exposição Experimentação e Método (Foto de arquivo pessoal)



Figura 4 – Grupo em proposta de interação das educadoras Aline de Paula e Nívea Santana dentro da sala expositiva, durante a exposição Experimentação e Método (Foto de arquivo pessoal)

O que fica de um ato performático? Na abertura da exposição²¹, uma parede branca vira tela, da linguagem do pixo Daniel Santiago escreve a frase “Verzuimd Braziel”, a frase em holandês arcaico que foi entregue a Maurício de Nassau na época de exploração do Brasil colônia pela invasão holandesa. Tal verso, “Brasil Desamparado”, vira uma ação bélica nas mãos do artista. Aquele que grifa a parede com grandes letras em preto e amarelo e depois orquestra uma artilharia, com bolas de algodão embebidas de tinta guache coloridas, contra sua própria obra. Após tal ato, a assinatura de seus participantes o livra da autoria solo²². Seu trabalho não pertence mais a ele, agora é do tempo da exposição. Como atualizamos o trabalho performático de um artista que não estará presente na galeria pelo resto dos dias da exposição? Repetir a ação não traria a mesma potência daquele dia específico. “Como fazer uma dobradura desse ato?” virou uma questão para nós educadores. As assinaturas não bastavam, precisávamos de mais. Em plena turbulência de acontecimentos no plano político brasileiro²³, como aproximar o desconforto e fazer surgir outras formas de se fazer comunicar. Se as ruas falam por suas pichações, das palavras chulas aos desenhos nas paredes, propor uma escrita livre parecia o mais justo com o público e com a continuidade da performance. Logo a sala da única frase na parede foi tomada por indignação, assinaturas, desenhos, nomes próprios, gritos para times de futebol, frases de cunho político, letras de funk, raps de autores conhecidos e daqueles que ainda nem se consideram escritores. Escrever nas paredes, ato chamado de vandalismo dentro das escolas, tornou-se parte de um momento de ação coletiva com os colegas, tornou-se corpos que ajudam a levantar o outro para tomar aquele espaço branco que não está ao alcance dos braços.

²¹ 6ª edição 2017/2018 do Prêmio Marcantonio Vilaça, 2018, Rio de Janeiro.

²² Para uma maior explanação sobre a performance sugiro ler o texto do curador Josué Mattos. Texto disponível em < <http://www.canalcontemporaneo.art.br/artemcirculacao/archives/008436.html> >

²³ O momento político do período exigia-nos uma ação. Perto nas novas eleições presidenciais, em meio a uma divisão política partidária tão gigantesca, o que representava para aquele grupo de artistas-educadores trabalhar com uma frase e uma exposição que tocava diretamente sobre o que é o fazer político e seus atos. O que é pensar na frase “Brasil Desamparado” em um momento em que todos se sentiam sem chão, sem saber o que estava por vir, sem saber o quão importante era o rompimento dos nossos saberes instituídos.



Figura 5 - Daniel Santiago em performance Verzuimd Brasiel, em Fortaleza. (Foto disponível no Flickr da CNI)



Figura 6 - Crianças da rede municipal de ensino em interação com a obra de Daniel Santiago, Rio de Janeiro, 2018. (Foto de arquivo pessoal)



Figura 7 – Com ajuda dos meus companheiros minhas palavras escalam paredes. Adolescentes em interação com a Obra de Daniel Santiago, Rio de Janeiro, 2018 (Foto de arquivo pessoal)

Imagens de registro artístico, imagens de registro de um trabalho, como foram o tratamento dessas imagens e a preocupação com elas? Durante a performance, o olhar de outro artista, de um fotógrafo que realça o olhar sobre aquela performance, sobre aquele *não objeto*, mas que o faz como uma função específica dentro do mercado, seja ela divulgação e registro. Tudo captado, após o dia especial da performance, foi feito para registrar os acontecimentos do dia, também como forma de produção, mas que tem pouquíssimo valor comercial, embora possua grande valor afetivo. As obras ficam por determinado tempo, seus registros profissionais são feitos sem contar com a participação do público, quando contam, como no caso da performance, são feitos num único dia, o que se sucede com essas obras depois disso? Aí o encontro do sujeito, a interação, o fazer desses que agora são chamados para serem participantes das obras. O que sobra de uma exposição além dos seus registros físicos e mentais?

Em texto de curadoria, Marcus Lontra faz um elogio ao gesto contido na obra do artista Sêrvulo Esmeraldo, artista homenageado na 6ª edição do Prêmio Marcantonio Vilaça, que em texto diz:

“A potência da obra de arte não está somente naquilo que se vê na sua forma. É preciso ir além, descobrir aquilo que não se revela de imediato, pesquisar a sua história, decifrando os seus códigos e descobrindo a sua ideia, o seu conceito. Nesse momento a obra supera a sua materialidade para dialogar com o passado e se projetar no futuro. É a sua verdadeira beleza, o corpo que se cria e se afirma não somente pela matéria, mas também, e principalmente, pelos sentidos e pela razão (LONTRA, 2018)²⁴

Quando o curador escreve sobre o conjunto de obras selecionadas, ele as coloca em certa historiografia, sobre uma determinada visão e que naquele momento colocou-se a pensar na reunião de um determinado conjunto que se dá em uma montagem de exposição. A curadoria como forma de seleção também busca um discurso específico de um sujeito, não especificamente dos artistas, que pode também acontecer, mas de uma visão e busca de relações com as obras de arte selecionadas. Quando o curador, autor desse texto, propõe que o entendimento da obra de arte vai além da visualização de suas formas para a inserção dela sob à luz de determinado momento histórico, e que a obra é imbuída de conceitos e relações sobre sua ideia, ele afirma então, que a arte é além do gesto, ela é um combinado de ideias, está inserida em uma temporalidade e que existe um autor por detrás dela que se colocou a pensar nessa produção de objeto. Até aqui temos o entendimento da obra como a criação de um autor, mas e todas as relações que são produzidas depois desse autor? O próprio pensamento curatorial não seria mais uma camada de conhecimento dentro de tudo isso que a obra de arte carrega em si? É possível falar sobre uma única temporalidade e saber dentro de uma obra de arte? Quando o curador diz sobre a “potência da obra”, ele enxerga que a sua própria visão, enquanto organizador de uma mostra, é só mais uma camada possível que se pode projetar em cima de um trabalho artístico? Quantas histórias foram cruzadas entre as pessoas que entraram naquela exposição e aqueles gestos de um artista? Quantas criações foram feitas a partir dessas

²⁴ Texto disponível em < <https://www.revistamuseu.com.br/site/br/galeria/5079-6a-edicao-do-premio-cni-sesi-senai-marcantonio-vilaca-para-as-artes-plasticas-mhn-rj.html> >

obras sem que as relações que o curador citou fossem abordadas? Quantos conhecimentos são importantes e quantos são descartáveis? Existe a real possibilidade de que todos esses códigos sejam acessados por quaisquer pessoas? Para essa última pergunta, a resposta é não; e aqui chegamos a um ponto crucial para quebrar com o parâmetro de conhecimento hegemônico, pois a realidade é que qualquer pessoa que vá a uma exposição ver alguma obra, já carrega em si vários parâmetros e vai construir outras leituras a partir do conhecimento e do interesse que já possui. Um especialista, alguém que estuda e/ou participa do campo artístico, terá uma certa leitura sobre aqueles trabalhos, diferente de uma pessoa que pode estar pisando pela primeira vez em um ambiente de arte e que não tem aqueles determinados códigos. As percepções serão diferentes, pois há histórias múltiplas em cada sujeito que vão interagir segundo suas próprias vontades. Quando uma programação educativa ocorre visando a sanar essas distâncias, ela também se frustra não possibilidade de abarcar esses vários discursos por completo, e aqui encontramos o limite do ato de mediar, ela se encara na não possibilidade de abranger todo o conhecimento de um trabalho artístico e nem de dar conta de todas as narrativas que podem ser formadas por indivíduos dentro de um grupo. Então quando defendemos que não há a possibilidade de todos esses códigos que foram citados serem alcançados, entramos em uma construção de conhecimento que se dá por várias camadas, destruindo assim a valorização de uma leitura hegemônica sobre as coisas.

Em mais um trecho retirado da curadoria de Marcos Lontra (2018) sobre a obra de Sérvulo Esmeraldo, nós encontramos a seguinte afirmação:

A percepção de determinada equação visual descoberta pela observação da paisagem é imediatamente respondida pela ação transformadora do artista. Há, portanto, uma decorrência imediata entre a intenção e o gesto, entre o que se vê, o que se descobre, o que se cria e o que se transforma (LONTRA, 2018)²⁵

²⁵ IBIDEM;

Em busca pelo histórico do artista brasileiro, podemos destacar a produção de Sérvulo, que iniciou seu trabalho artístico como gravurista para depois embarcar na escultura, após ter contato com uma geração de artistas europeus nos anos 60, fazendo parte então do movimento de arte cinética. Em seu retorno ao Brasil, dedica-se a arte pública na capital cearense²⁶. Em breve histórico do artista, que pode ser acessado em pesquisa em internet e em livros, podemos fazer a observação da importância da percepção e processo de transformação dos objetos no espaço, isso demonstra um caráter de pesquisa da relação de figura e espaço pelo artista, assim como o curador a caracteriza “a intenção e o gesto, entre o que se vê, o que se descobre, o que se cria e o que se transforma” (LONTRA, 2018), então como qualificar as percepções em cima de obras de arte?

Em um cubo branco, as obras de arte entram em contato com o trabalho de outras pessoas, do responsável pela iluminação até o guarda de sala, todo aquele ambiente onde as obras foram colocadas está presente para afetar aqueles que passam por elas, assim como tais obras ganham contornos diferentes em lugares públicos. Elas podem nos despertar várias percepções, falamos de cor, sombra, luz, movimento, forma, e até nos despertar memórias, interações com formas conhecidas no mundo que vivemos. Elas existem, são objetos presentes no mundo, e com o mundo? Só a simples existência do objeto quer dizer que a arte existe, que ela está lá? Teria sentido fazer um objeto e guardá-lo das vistas de outros? A arte é tão somente o objeto ou a arte é a criação para a interação com o mundo? Uma sala com objetos, escura, sem entrada nem saída, sem contato humano, é possível dizer que o objeto de arte por si só é o suficiente?

²⁶ Para informações complementares sobre a vida e obra do artista Sérvulo Esmeraldo, disponível em: < <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8529/servulo-esmeraldo> >



Figura 8 – Exposição das obras do artista Sérvulo Esmeraldo, homenageado no 6º Prêmio Marcantônio Vilaça, Rio de Janeiro, 2018. (Foto encontrada na internet)

Ao acreditar que as obras de arte são apenas uma camada do jogo de interação artística, o objeto passa a ser objeto de interação e percepção, o objeto puro nada significa sem as interações dos sujeitos, dos fatores, dos produtores, dos que são expectadores, a participação é intrínseca no fazer coletivo. As interações, os encontros se colocam como a abertura dessas possibilidades, mas elas não podem estar a serviço de uma única visão, ou de um único modo lógico de visualidade, esses encontros devem estar disponíveis aos outros em suas próprias condições de construtores de si. Um leque que se abre aos corpos, na presença desses que ocupam aquele espaço, enquanto artistas “nós somos o molde, cabe a você soprar dentro dele o sentido da nossa existência” (CLARK, “nós somos os propositores”, Livro-obra, 1964).

Há vários modos de interação com a arte, alguns podem se sentir mais à vontade em entrar em galerias silenciosas, ser um expectador contemplativo, ver aqueles objetos, interagir de forma mais mental, contar com um arcabouço teórico para tentar desvendar tais objetos, é importante entender que o estado contemplativo também é uma forma de interação, mas não pode ser considerado o único modo, o correto, entender que a

linguagem se dá de formas diferentes entres os sujeitos, é respeitar suas colocações pessoais de estar no mundo. O que procuramos aqui é a defesa das diversas camadas de linguagem que são possíveis dentro da arte, isso é um trabalho de descolonização do olhar, dos saberes, das formas de aprendizagem e comunicação. Todos os corpos são passíveis de interação, sejam eles como forem, mas é preciso sensibilizar-se com eles. O que significa ver a arte para alguém que não enxerga com os olhos? O que significa criar repostas quando não se consegue articular palavras? Se a arte implica uma só forma de jogar com ela, então já podemos considerá-la impossível. Damos de encontro com o pensamento bakhtiniano para pensar também no ser humano e nas construções e reconstruções constantes do ser e da linguagem:

Pensar o homem, as culturas, a produção do conhecimento, as particularidades das atividades humanas, o papel da linguagem e das interações sociais na construção dos sentidos, a alteridade como condição de identidade, por exemplo, são algumas das possibilidades oferecidas pelas reflexões bakhtinianas e que certamente interessam às teorias da literatura e das artes em geral (BRAIT, P. 48, 2006)

Se a arte se constrói pela experiência (DEWEY,2010), ou melhor, existe porque a experiência dos outros a faz presente, as possibilidades de interação com ela são múltiplas. Se partirmos do ponto que foi nos dado pela própria curadoria, que na realidade subvertemos a frase em nosso favor, na qual diz que quando o objeto supera a sua materialidade diante do sujeito mostrando sua “verdadeira beleza, o corpo que se cria e se afirma não somente pela matéria, mas também, e principalmente, pelos sentidos e pela razão” (LONTRA, 2018), a criação com a obra nos é garantida e libertada. O corpo que se transborda em sua própria percepção do espaço e na relação neste momento que é efêmero, pede passagem rápida e constrói pequenos pontos. O objeto transmuta por alguns instantes, transformado em outras linhas, em outras relações. Eu, artista/pesquisadora/educadora, propositora de uma certa interação poderia prever que aquele objeto que me parecia um leque, uma obra de arte cinética, um pedaço de ferro na parede que brincava com suas próprias sombras, para outros seria parte de uma coroa ou a forma de curva da coluna espinhal? O artista, o feitor da obra, poderia prever que seus

pensamentos sobre o espaço seriam utilizados de tal maneira? O curador previa que talvez alguém ali, que algum expectador, entraria na exposição, criaria outras obras em cima daqueles trabalhos e que sairia sem nem saber o nome do artista que as produziu? O iluminador previu que a posição da lâmpada que ele instalou seria mais notada do que aqueles objetos? Havia algum modo de pensar no futuro ou colocar-se no passado, ou só temos o presente em nossas mãos? As seguintes imagens são registros de um momento que passou, de interações de um determinado dia e hora, de proposições diferentes, mas que mantiveram o mesmo padrão, a estimulação da criação do outro como ponto de fruição artística.

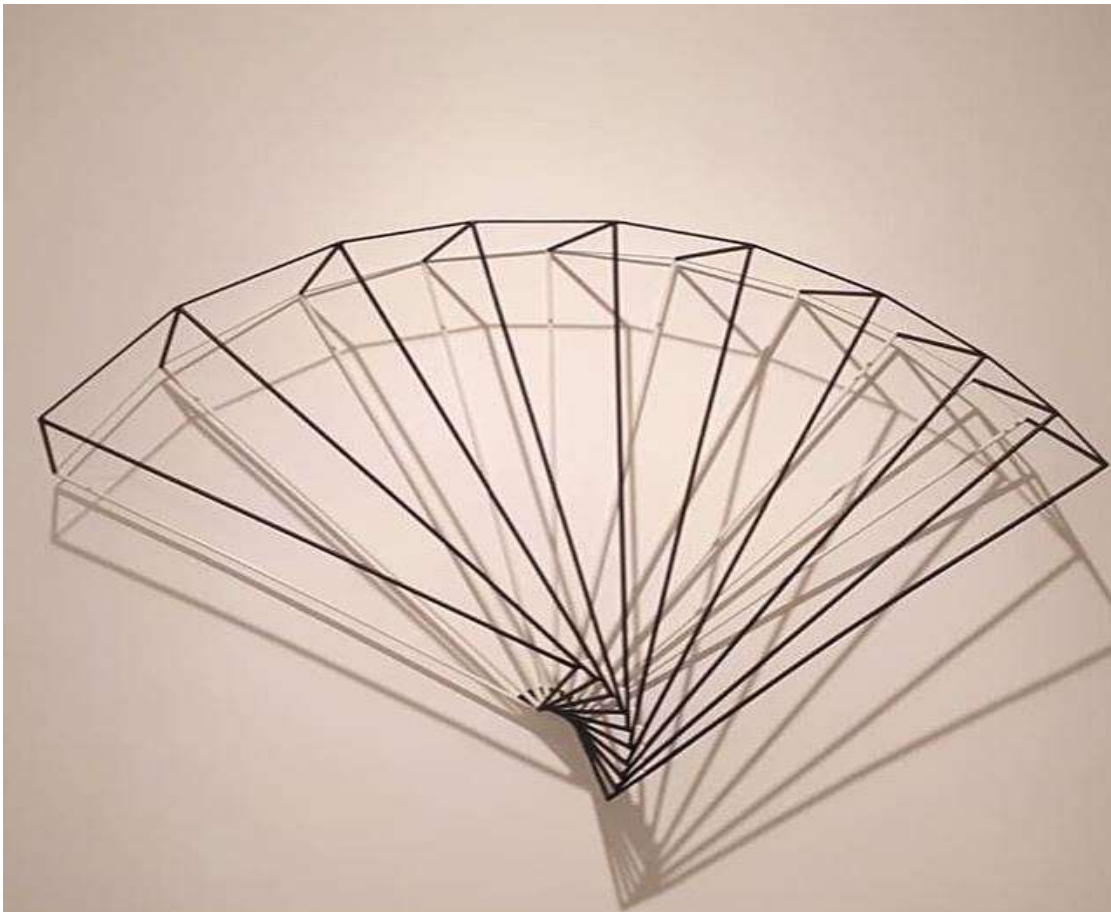


Figura 9 – Sem Título, 2006 – 2016, Sérgio Esmeraldo

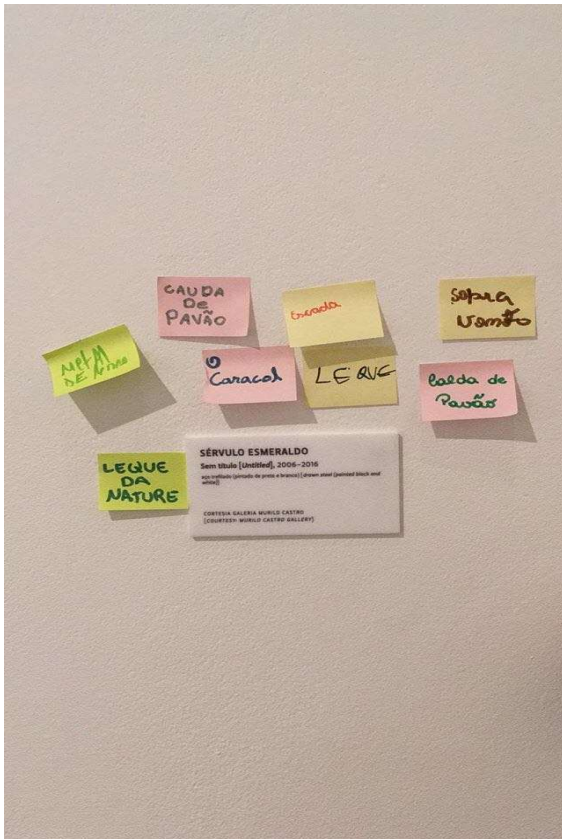


Figura 10 – Outros Títulos. Proposta de criação de outros títulos com a obra de Sérvulo Esmeraldo, Rio de Janeiro, 2018 (Foto de arquivo pessoal)



Figura 11 – Coroa. Aluno da rede municipal de ensino em proposta de releitura da obra do artista Sérvulo Esmeraldo, Rio de Janeiro, 2018. (Foto de arquivo pessoal)

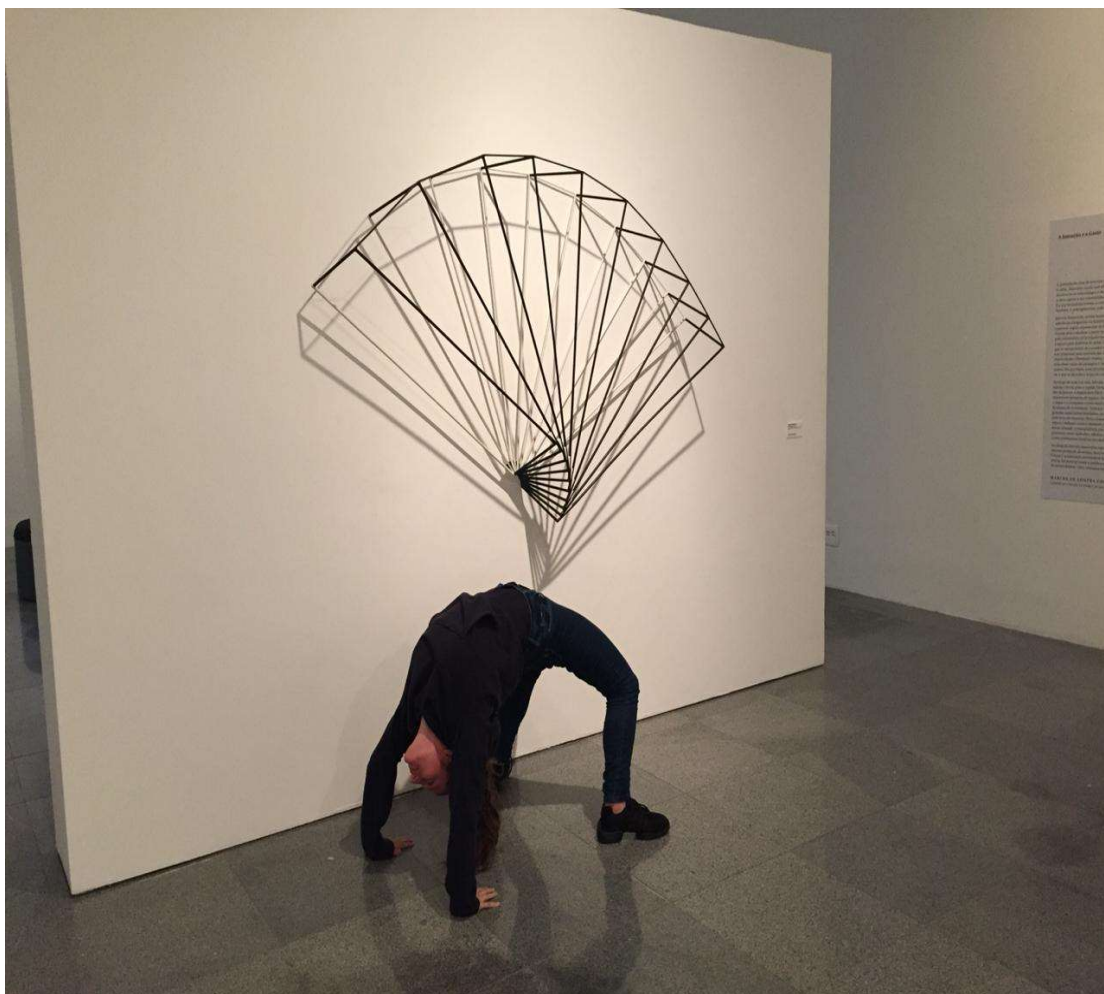


Figura 12 – Coluna. Aluna da rede municipal de ensino em proposta de releitura da obra do artista Sérvulo Esmeraldo, Rio de Janeiro, 2018. (Foto de arquivo pessoal)

A criação com as obras, a inquietação do sujeito em presença de algo que porventura ele não entende, ou que foi levado a acreditar que, já que aqueles objetos não pertencem ao seu universo, ele não pode acessá-los. O que vemos nas imagens abaixo são: na primeira o jovem que segura um objeto circular que foi construído em grupo e que interage com umas das obras do artista Sérvulo Esmeraldo. Ambos objetos são circulares, ambos invocam movimento. Suas sombras brincam em conjunto em uma parede branca. Quem diria que o mesmo rapaz na segunda imagem, tão silencioso quando entrou no museu, esbanjaria um grande sorriso ao poder ser coroado com outra peça fabricada por seus companheiros e sendo o “Bolt”²⁷ por alguns segundos? O que aquelas obras significaram naquele dia, naquelas horas, para aquele jovem? Talvez ele nunca tenha escutado falar do

²⁷ O rapaz copia a famosa pose do ex-velocista jamaicano Usian Bolt.

Sérvulo Esmeraldo, talvez saiba pouquíssimo ou quase nada sobre o modernismo brasileiro ou o que seria arte cinética, mas ele sabe que naquele dia ele pôde criar dentro de um espaço que talvez ele nem volte a colocar seus pés, mas que espero que tenha ficado em sua memória, ou pelo menos na memória dessas fotos em algum lugar de seu mural do Facebook. Eu não me lembro de seu nome, só me lembro de como seu sorriso foi se revelando aos poucos naquele dia, naquele museu, naquelas horas.



Figura 13 –Ím Bolt. Aluno da rede municipal de ensino em proposta de releitura da obra do artista Sérvulo Esmeraldo, Rio de Janeiro, 2018. (Foto de arquivo pessoal)

Figura 14 – Circulares. Aluno da rede municipal de ensino em proposta de releitura da obra do artista Sérvulo Esmeraldo, Rio de Janeiro, 2018. (Foto de arquivo pessoal)

A partir do momento que levamos em consideração essa abertura para diálogos polifônicos, estamos contra a imposição da passividade dentro do processo de construção de leituras com arte e mais próximos de uma experiência que se dê de maneira horizontal, que tenha como finalidade a emancipação e autonomia do outro, sendo assim:

pensamento bakhtiniano, em suas múltiplas faces, aflora de maneira eloquente, múltipla, generosa, sugerindo caminhos para a leitura e interpretação do homem contemporâneo, de suas atividades, das linguagens que identificam seu estar e atuar no mundo (BRAIT, P.48, 2006)

Estar consciente que a criação artística está no seu fazer, é ver a arte como potência de pensamento enquanto fluxo dialógico polifônico, que está atravessado pelos devires dos sujeitos que em algum momento podem relacionar-se com elas em um ato de multiplicidade de discursos e vozes, onde seu interesse está na comunhão com os outros, na amorosidade do fazer junto, que é efêmero, fugaz, e por isso está sempre se transformando.

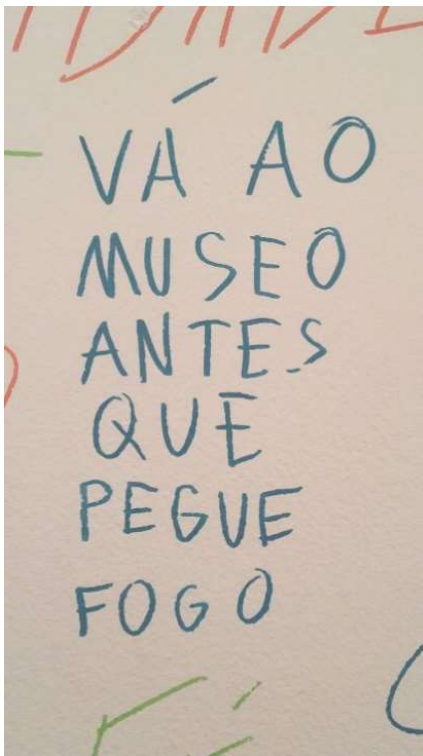


Figura 15 - Recado dado. Interação escrita de alguma pessoa na parede do Museu Histórico Nacional, fazendo parte da performance do artista Daniel Santiago, durante a exposição do 6º Prêmio Marcantonio Vilaça, Rio de Janeiro, 2018. (Foto de arquivo pessoal)

As possibilidades de criação são múltiplas. O ser como ser consciente de si e dos Outros é um ser ético. Sua ética está ligada à sua capacidade de sentir-se responsável pelo outro. Levinas (1997) vê essa responsabilidade como um modo de operar e cooperar com e pelo mundo. O contato é fundamental. Uma prática de contato que seja ética, ou seja, que assuma com responsabilidade o estar com os outros, é um fazer que busca a conectividade

entre os seres, que busca nesse fazer coletivo uma prática de revolução, essa que não se dá de uma ponta para outra, mas que se faz na confluência de pensamento, de atos práticos, de um fazer sem líderes, mas criador de outras possibilidades.

Qual a responsabilidade ética dos sujeitos em comunhão com os outros? Ele é liga? Ele é magma? Ele é suporte? O que essa zona de contato tem com os quesitos de arte? Arte da criação de imaginários, arte da criação de si, arte de ser, viver, comer, arte de ligação, arte de afeto. Ser e viver arte. Transmutação de pensamentos subjetivos por via de objetos. Observar e criar andam juntos em uma esfera de percepções geral. Não se enxerga somente com os olhos e não se cria somente com o tato, o copo opera como potência de criação.

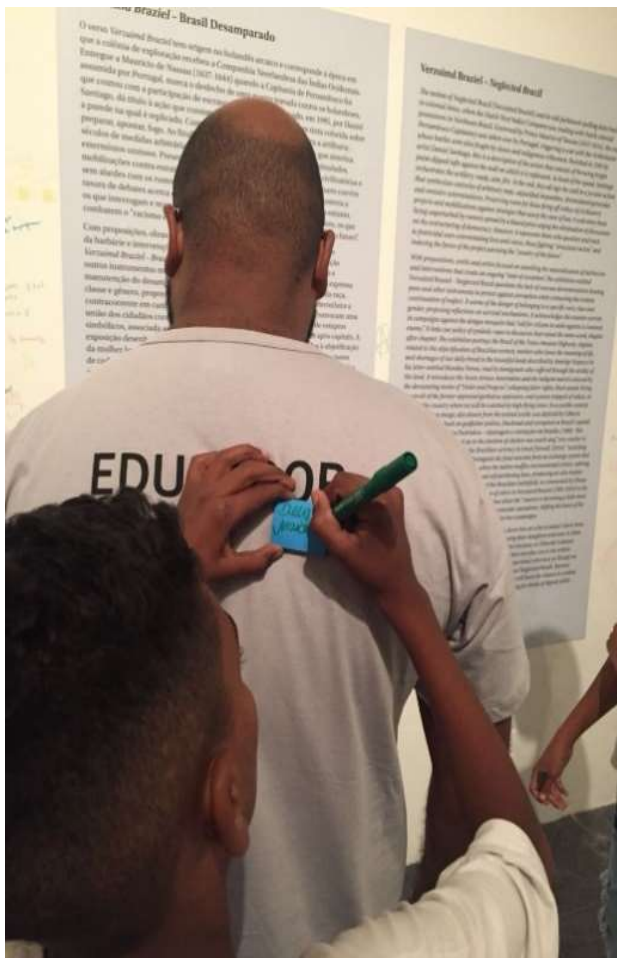


Figura 16 - Eu e tu / objetos de escrita. Educador Henrique em apoio à escrita de criança em visita na 6ª edição do prêmio Marcantonio Vilaça, Rio de Janeiro, 2018)

Quem pode dizer-se criador? Criador é tão somente o artista? Criador é o ato de criação de obras? Quem cria a si mesmo é o criador? Quem é o criador dentro de um ato coletivo? “o ato criador não é executado pelo artista sozinho” (DUCHAMP, P. 74, 1985), defendendo o contato entre artista, obra e público, entre “a obra de arte e o mundo exterior” (*Ibidem*).



Figura 17 – Primeira Gravura. Segurança de museu fazendo sua primeira gravura na sala de experimentação do educativo durante a exposição Experimentação e Método: 40 anos da oficina de gravura do Ingá, Niterói, 2018. (Foto de arquivo pessoal)

Damos de encontro com uma perspectiva de uma formação humana em caráter de uma singularidade plural. O ser como um sujeito que está a-ser, aberto e composto pela continuidade e transformação constante de si. A arte não estaria ligada a esse caráter de constante fluxo de si?

Todo sujeito é um ser singular, único e em constante transformação, vivendo na sua multiplicidade de nossas histórias. Vamos agregando nossas experiências e nos tornando cada vez mais singulares. Por isso é impossível reduzir o outro a qualquer pequeno conjunto de regras, de imposições sociais ou de características, sejam elas quais forem:

*Não: devagar.
 Devagar, porque não sei
 Onde quero ir.
 Há uma divergência entre mim e os meus passos
 Uma divergência entre quem sou e estou
 Uma diferença de verbo
 Que corresponde à realidade*
 (PESSOA, P. 168, 1983)

Esse *ser*, esse *estar*, tudo isso pode nos formar e conseqüentemente nos transformar. *Sou* tudo aquilo que me toca, tudo aquilo que foi experimentado. *Estou* na medida em que vou realizando essas experiências, na medida em que a ação, a prática me formam.

Ao entendermos essa faceta fenomenológica de ser de a-ser, então como fazer um estudo de pessoas partindo de suas próprias histórias? O que procuramos quando nos aproximamos do outro e entregamos nossos ouvidos a eles? Quando proponho esses encontros estou sendo artista, pesquisadora ou educadora? A artista observará os gestos de seus entrevistados, pensará no contato daqueles corpos naquele momento, no melhor uso de sua câmera, em como captar a essência daqueles diálogos, daqueles olhares. Enquanto isso a pesquisadora estará atenta e tentando buscar as referências em sua cabeça, se aproximando das próprias ligações teóricas que já possui, talvez já esteja até formulando um pequeno texto. A educadora fará o que melhor faz, escutará atentamente todas as palavras mediando as aproximações para construir um diálogo entre todos os *Eu que me formam* com os outros *Eu que formam* os entrevistados:

*Tudo isso tende para o mesmo centro,
 Buscar encontrar-se e fundir-se
 Na minha alma*

*Eu adoro todas as coisas
 E o meu coração é um albergue aberto toda a noite.
 Tenho pela vida um interesse ávido
 Que busca compreendê-lo sentindo-a muito.
 Amo tudo, animo tudo, empresto a humanidade tudo,*

*Aos homens e às pedras, às almas e às máquinas,
Para aumentar com isso a minha personalidade.*

*Pertenço a tudo para me pertencer cada vez mais a mim próprio
E a minha ambição era trazer o universo ao colo
(PESSOA, P. 185, 1983)*



Figura 18 – Mascarada. Mulher em oficina Carnaval no Ingá, realizada no dia 3 de fevereiro de 2018 dentro do Museu do Ingá, Niterói, 2018. (Foto: Luisa Vergara)

Estou a-ser. Se o poeta me diz que que sou resultado de tudo “quanto fui, quando não fui”²⁸, ele não está enganado. O ser em fluxo criador de uma ontologia da indeterminidade²⁹, e nisso vou sendo ao encontro desses outros sujeitos, na apropriação de termos de alguns autores para a investigação de questões sociais, nas entrevistas com

²⁸ Pessoa, Fernando. P. 145, 1983

²⁹ Manuel Loseda coloca a ontologia da indeterminidade como um ponto importante no pensamento de Cornelius Castoriadis a fim de inverter o procedimento tradicional de pensar o sujeito como pronto, determinado, para pensar numa ontologia do ser em fluxo, “como rio, como magma em constante transformação” (p.45, 2009).

as pessoas, alguns amigos próximos, outros conhecidos pelo acaso, para embrenhar nessa pesquisa da *não determinação*, dessa busca pelo indeterminado como construtor de dimensões críticas e criadoras, da potência desse pensamento magmático (feito paradoxalmente de ordem e caos) para pensar outras formas de estar juntos.

O que todas as nossas experiências corpóreas, do modo que fomos criados por nossas famílias, da cor de nossa pele, das questões territoriais do lugar que viemos, o que elas dizem sobre nós e para nós? Se em minha experiência pessoal de ser criada num lugar onde espaços institucionalizados de arte são reduzidos, minhas experiências artísticas foram formadas por outros meios: de mexer nas tintas de minha avó, das tardes observando as coleções de revistas nas bancas de jornais com os “grandes pintores”, dos processos artesanais que interessavam as mulheres da minha família, dos artistas locais que faziam pequenas exposições no único museu da cidade, até o fascínio com o mar. Nossos corpos são construtores de sentidos, das suas funções biológicas até as construções sociais e territoriais que fazemos deles. O corpo tem seu sentido na coletividade, hoje sendo ela física ou virtual, ela traça marcas de quem somos e das experiências por que passamos. Negar o corpo e suas experiências próprias é uma tentativa de aniquilar os sentidos da coletivização, eu constituinte de mim pelo outro, para a domesticação dos sujeitos. Maquinar o ser humano é deixá-lo fora da compreensão corpórea de si e dos outros, nos fazer máquinas utilitárias para a produção capital. Negar o corpo do outro é ferramenta para imposição de um modo de ser e pensar sobre o outro, é a colonização como ferramenta para o utilitarismo da vida e a manutenção das desigualdades pela imposição de hierarquia de capacidade intelectual. Como nossas cartografias pessoais afetam nossos modos sociais de atuação e são as mais importantes ferramentas que possuímos de contestação para a emancipação do pensamento e do ser? Assim, estamos aqui adentrando num mar, numa coleção cartográfica de sujeitos atuantes para observar como esses agentes de engajamento apostam em seus modos de atuação micropolíticos como forma de questionar as divisões de classes tão em voga no campo artístico.

Os poetas não mentiram ao reclamar sua multiplicidade ao mundo, assim como não mentiram ao escrever vários de si e não quiseram enganar ninguém ao dar vida aos seus

pseudônimos. Simplesmente fizeram viver suas múltiplas pessoas. Quantos de nós estamos em nossa multiplicidade? Quantos de nós não tomamos várias formas e funções ao longo de nossos dias, trabalhos, grupos de amigos e ao encontro com o Outro? Para abrir esse caminho tomo as palavras de uma poeta e amiga para iniciar esse fluxo em tempos de desmontes:

Abro a porta

*Repreendida por todos que insistem que não se abre a porta em
tempos de guerra*

*Bem-aventurado o que segue os dias ignorando os abcessos,
lavando as toalhas depois de usá-las uma só vez,
ocupando os ocos com creme de avelã, corrida vitae.*

Mas eu abro.

Para a morte dou lugar à mesa.

*(Amoreira, Natália. Dilúvio Mudo [uma arcana jornada], p.15,
2016)*

CAPÍTULO 2: QUANDO QUIS, QUANDO NÃO QUIS, TUDO ISSO ME FORMA³⁰, OU QUEM SOMOS NÓS?

*Estou me fazendo. Eu me faço até chegar ao caroço.
(Lispector, Clarice – Água viva, P. 40, 1998)*

Ouvir, recolher, envolver-se e transcrever. Talvez sejam as três funções de um pesquisador. Talvez sejam as vocações de um artista. Talvez sejam as virtudes de um educador.

Ouvir não seria uma capacidade somente relacionada às funções auditivas. Ouvir amplia-se quando não se escuta somente com os ouvidos, mas também com o corpo, com as outras formas de linguagens. Pode-se ouvir pela pele, pelas vibrações, tal qual pessoas surdas sentem o vibrar da música ou os toques de um abraço. Ouvir é ampliar a escuta.

Recolher é selecionar, conectar e trançar redes. As experiências são múltiplas dentro dos sujeitos, e por isso nada se repete, mesmo que os sujeitos tenham passado juntos por um mesmo lugar, isso não quer dizer que suas experiências pessoais sejam iguais. Quando recolhemos, estamos escutando o outro e dedicando a atenção à narração do outro. Um contador de histórias não é só aquele que fala, mas é o que escuta e conecta os pontos.

Envolver-se é deixar a potência da escuta agir. É o mais próximo de uma percepção ética entre os sujeitos. Ao estar em encontro com o outro, devoto minha atenção e meu cuidado naquele momento de contato. O contato é estar presente e ativo, é estabelecer zonas de encontro, escutas e falas. Envolver-se está na empatia, numa tomada de decisão de que a

³⁰ Pessoa, Fernando. P. 145, 1983

relação Eu e Outros não seja estabelecida por hierarquias de vozes, mas de um conjunto, de uma soma que tem a intenção de nunca se findar.

Transcrever, aqui temos uma ação conhecida no universo metodológico dos pesquisadores. Parece uma função muito dada e conhecida, mas transcrever tem algo a mais no fazer. Quando se transcreve uma entrevista, a repetição é inevitável. Repetição faz parte do processo da memória, ao repetir nos damos de encontro com várias palavras que vem e voltam, que em algum momento são pescadas e arrumadas dentro de nós. Transcrever toma um novo traço quando ganha um outro sentido. Sendo mais do que ordenar as palavras ditas por alguém a fim de preencher umas páginas, que antes da chegada das letras, eram totalmente vazias, passando a ser um método de encontro de saberes, de vontades e novamente de escutar, ouvir e recolher, todos juntos:

É assim que o mestre ignorante pode instruir tanto aquele que sabe quanto o ignorante: verificando se ele está pesquisando continuamente. Quem busca, sempre encontra. Não encontra necessariamente aquilo que buscava, menos ainda aquilo que *é preciso encontrar*. Mas encontra alguma coisa nova, a relacionar à coisa que já conhece. O essencial é essa contínua vigilância, essa atenção que jamais se relaxa sem que venha a se instalar a desrazão – em que excelem tanto aquele que sabe quanto o ignorante. O mestre é aquele que mantém o que busca em *seu* caminho, onde está sozinho a procurar e o faz incessantemente. (RANCIÈRE, P. 56/57, 2015)

A decisão de um método de escuta é uma opção de reunir vontades e de gerar um outro tipo de relação entre os saberes, que pretende sair dos termos das hierarquias de inteligências para considerar a igualdade como forma e modo de atuação de um fazer, de uma forma de método, que tem na sua constituição a emancipação intelectual dos sujeitos (RANCIÈRE, 2015).

Ao escrever sobre o método de Jacotot, Rancière (2015) diferencia o modo de atuação dos explicadores da dos artistas. Para o autor, o explicador estaria ligado à promoção de uma sociedade das desigualdades de inteligência, promovendo o embrutecimento dos saberes e conseqüentemente servindo à manutenção de governos absolutos. Já uma sociedade de artistas estaria ligada à igualdade de inteligências e assim à emancipação dos sujeitos:

A lição emancipadora do artista, oposta termo a termo à lição embrutecedora do professor, é a de que cada um de nós é artista, na medida em que se adota dois procedimentos: não se contentar em ser homem de um ofício, mas pretender fazer de todo o trabalho um meio de expressão; não se contentar em sentir, mas buscar partilhá-lo. O artista tem a necessidade da igualdade, tanto quanto o explicador tem a necessidade de desigualdade. (RANCIÈRE, P. 104, 2015)

Poderíamos então refletir sobre os significados das artes e dos artistas? Se considerarmos que a arte vai muito além de seus objetos específicos e que sua existência está contida na experiência humana, ou seja, “o verdadeiro trabalho do artista é uma experiência que seja coerente na percepção ao mesmo tempo que se mova com mudanças constantes em seu desenvolvimento” (DEWEY, P.132, 2010), estamos trilhando por um caminho da arte como prazer estético. Assumimos uma postura poética das relações na arte. Arte e artista se desmitificam e se encontram no fazer, na comunhão de expressões e na vontade de igualdade de vozes. A construção de conhecimento cabe também a um fazer artístico, pois há nela uma vontade de fazer com que o desenvolvimento da experimentação seja algo contínuo.

O que faz uma coleção de relatos tão importante como material de uma pesquisa? Ao fazer essa coleção de vozes, estamos ensaiando um modo de fazer ação, um enfrentamento de uma postura colonizadora de modo de pensar e produzir conhecimento.

O encontro com a Revista MESA³¹ é fundamental nesse ponto para repensar os lugares e as vozes que são formadoras de variados modos de ver e pensar o campo artístico. Este encontro surge como uma função de ajuda, mas que se revelou como forma de acesso a um material já disponível ao mundo. Um leque se abre na construção de uma publicação que tem como viés ser uma abertura para outras vozes, para variadas formas de pensar e subverter o *status quo* do que é a construção de conhecimento para uma forma mais colaborativa de fruição e fazer. Destaco o encontro com essa publicação como forma de estabelecer outras zonas de contato acadêmico através dessa disponibilidade de materiais criados pela Revista MESA, isso nos pode colocar a pensar no que é o acesso a esses materiais e qual a importância de pesquisa em ação com o universo que a cerca.

CONSTELAÇÃO DE RELATOS

ENTREVISTAS REALIZADAS

Duas entrevistas com duas Marianas. Ambas trabalhadoras da cultura e da arte. Pensamentos similares, funções diferentes, histórias que não se repetem, realidades familiares distantes. Um Rio de Janeiro visto de dois lados. Históricos que não se encontram, que não se encontraram sozinhos, mas reúnem-se por um terceiro fator, por

³¹ “A Revista MESA é um periódico bilíngue (português e inglês) digital publicado semestralmente pelo Instituto MESA. Propõe-se tornar visível a complexidade das interações públicas da produção artística contemporânea com a sociedade, e explorar as mudanças éticas e estéticas que embasam as práticas sociais atravessando os campos da arte, curadoria e educação em seus distintos formatos. Com artigos críticos, *think piece*, contribuições, estudos de caso nacionais e internacionais, vídeos, entrevistas e ensaios fotográficos, MESA pretende apresentar as reflexões críticas sobre a arte e a sociedade, baseando-se em experiências dos profissionais atuantes neste campo complexo (artistas, curadores, educadores, pesquisadores e ativistas) e também em pesquisas a partir de uma ampla gama de disciplinas (história da arte, estudos latino-americanos, museologia, educação, antropologia, sociologia, geografia e filosofia). Com uma circulação nacional e internacional, MESA busca um diálogo entre as práticas críticas e criativas em seus distintos contextos, formatos e situações. Revista MESA Editores: Jessica Gogan e Luiz Guilherme Vergara em colaboração com diversos contribuidores e autores para cada edição.” Disponível em < <http://institutomesa.org/revista-mesa/> >

uma terceira pessoa, por outro modo de pensar os territórios de conhecimento. Duas entrevistas feitas para uma pesquisa em andamento.

AUTOCONHECIMENTO COMO MODO DE ATUAÇÃO – ENTREVISTA COM MARIANA DEBARBA, REALIZADA EM DEZEMBRO DE 2018.

Em um dia de dezembro, Mariana Debarba, amiga pessoal e uma das pessoas com quem eu já trabalhei em algumas exposições, abriu as portas de seu apartamento situado na Lapa e me cedeu uma linda entrevista acompanhada de um som de vitrola e alguns pedaços de abacaxi. O caminho traçado por ela dentro do campo artístico começa pela mediação cultural, começa por um trabalho em uma grande exposição. A mediação cultural é um caminho possível para adentrar nesse campo, mesmo que o caminho da educação seja o mais subjugado, ele ainda é o que consegue uma abertura maior e mais variada de pessoas com históricos diferentes. Com a Mariana, essa atual agente da arte, de quem escrevo aqui, não é diferente. Nascida e criada no subúrbio do Rio de Janeiro, em Marechal Hermes, filha de uma mulher menor de idade e criada por sua avó, uma dona de casa, e seu avô, militar, seu histórico se encaixa no perfil de vários moradores da Zona Norte. Ao desistir da carreira militar e seguir por outros caminhos, tentando trilhar seu próprio destino e dedicando-se ao autoconhecimento, ao criar sua própria ontologia, ela acaba na mediação cultural, ela mesma proclama em entrevista:

“[...] me formei em jornalismo e tudo, mas aí teve essa caminhada de autoconhecimento e de saber “Quem é você?”, “Você é aquela pessoa que as pessoas esperam que você seja ou aquela pessoa que as pessoas criaram para ser, ou você é o que você pode descobrir ao longo da sua trajetória?”, então isso aconteceu comigo, eu era a pessoa que minha família queria que eu fosse no sentido de formação, agora, hoje, eu sou a pessoa que eu quero ser. Hoje eu tenho as minhas convicções políticas que eu descobri ao longo da minha vida profissional, que começou muito tarde, eu trabalhei com jornalismo, mas muito pouco. A minha vida profissional hoje, com o que eu trabalho, que sou educadora de museus, que estudo arte terapia, começou tarde, eu já tinha 28 anos [...] então eu acho que eu me

descobri muito tarde, mas ao mesmo tempo eu me descobri [...] tem gente que passa a vida inteira sem se descobrir e tem gente que passa uma vida inteira, que só com 50 anos se descobre, então é isso, eu não me lamento, mas me questiono muito hoje em dia[...]"

A jornada de Mariana é a do autoconhecimento. Sua trajetória no mundo artístico é atravessada pelo questionamento dos lugares de fala dentro do campo, até mesmo por conta de sua própria chegada a esse lugar:

"[...] uma coisa que eu tenho percebido e de que tenho tido cada vez mais certeza: autoconhecimento é uma questão de escolha! [...] Não é fácil discutir e estar disposto a ouvir e repensar. As pessoas discutem para ver quem vai ganhar a discussão, "mas é verdade o que você está falando, vou repensar e refletir sobre o que você está falando", não é fácil de fazer! Assim como não é fácil assumir que está errado, não é fácil assumir que é sobre a maneira de se falar [...] porque a gente fala muito do individual, mas o individual repercute no coletivo o tempo inteiro! [...]"

Em entrevista, em nossas conversas pessoais, sempre nos questionamos muito sobre as questões da mediação. Nossas falas ainda demonstram o quanto as instituições ainda estão introjetadas em nossos corpos e vozes. Talvez ainda discutamos as questões da mediação pelo viés empregatício, nossos históricos ainda estão nessas bases, ainda nos atravessam pelas preocupações da função no mercado. Mas escapamos por alguns pontos, por umas vontades e pensamentos que nos surgem. Mariana se apegava à palavra "acolhimento" pensando no processo e na ação:

"[...] Então, a gente já sabe que a parte do acolhimento é a mais importante, mas isso eu senti, eu tive essa certeza de uma maneira forte no Marcantonio Vilaça³², [...] Essa exposição apareceu para me amolecer um pouco para eu entrar nessa experiência endurecida que eu estou agora no museu militar. Eu martelo todo o dia na minha cabeça: "Eu não posso endurecer! Eu não posso endurecer!", e isso puxa diretamente para quando

³² 6ª Edição do Prêmio Marcantônio Vilaça de arte contemporânea de 2018.

falo do acolhimento, porque é ali no acolhimento que você vai se conectar com o grupo, é ali que você vai sentir o grupo [...] Então, você passa confiança para que eles prestem atenção em você, para que eles queiram trocar com você, porque assim é a mediação para mim, eu preciso muito que esteja sempre forte na minha mente porque senão eu vou esquecer, principalmente agora neste momento que estou vivendo, a mediação não pode ser uma coisa verticalizada, a mediação precisa ser horizontalizada, porque eu não tenho mais do que essa galera que chega lá, essa galera tem tanto quanto eu, só que elas têm outras coisas para me trazer e eu tenho para elas outra coisa diferenciada porque eu já conheço o espaço, já sei o que tem ali. [...] Então é assim, o respeito também dessa vivência! [...]"

Ao estar em um trabalho, atualmente, em um museu militar, por uma grande coincidência da vida, repensar seu trabalho em esse espaço tem sido de total importância para ela, como ser sujeito em um lugar de tanta autoridade? O acolhimento torna-se mais difícil nesse lugar, ela diz:

"[...] Eu tenho sentido muita falta dos nossos acolhimentos afetivos! [...] "Fala seu nome! Apresenta o seu amigo! [...] Se apresenta a partir de uma obra!" [...] E por que a gente precisa fazer o circuito todo? Falar da história inteira? Por que não falar de um só quadro que tem o circuito? Por que a gente não pode escolher um circuito para falar? Por que o circuito inteiro discursando sobre uma coisa que talvez não faça diferença entre eles? Que você tenha que chegar até o ponto de falar: "tirar foto é legal, galera, é muito legal tirar foto, mas você vão sair daqui e alguém vai perguntar o que é isso, e vocês vão dizer o quê? Se não sabem o que estou falando, se vocês não prestam atenção em mim!", sendo que eles não são obrigados a prestar atenção em mim, às vezes, eles estão lá querendo passear, estão lá só querendo sair do lugar em que eles vivem. O ato de entrar num ambiente daqueles como o da Ilha Fiscal, já é um empoderamento para quem vive numa favela! [...]"

Em falas reais, como as palavras, ditas por Mariana até agora, mostram um relato interno, relato de alguém que tem um histórico compatível com a maioria da população dos

subúrbios do Rio de Janeiro, que tem um histórico de determinados privilégios, mas que entende as relações territoriais e sociais colocadas em jogo. Em um momento, começamos a nos questionar juntas sobre as oportunidades e as questões que não dizem só a respeito do espaço museal em si, mas que dizem as relações de tomadas e acessos aos territórios comuns da cidade. Em diálogo, começamos a expor esse problema:

Marina Debarba: Aí quando você pega e fala assim: “visitem os museus!”, as professoras falam: “vai, pega o trem”, a resposta é: “ai, professora, é muito longe!”.

E.C.: Para alguém de São Gonçalo atravessar a ponte hoje em dia, só de passagem, uma passagem, são oito reais de um lado, só para vir. Ir e voltar são dezesseis reais por pessoa, pensando numa família com, no mínimo, três integrantes!

M.D.: É uma estrutura que não favorece o acesso! É uma estrutura que não favorece o acesso dos corpos estarem em outros lugares e não favorece o acesso a interações sociais mesmo!

E.C.: E como também esses espaços não chegam lá, né?!

M.D.: Não chegam! E se chegam...

E.C.: Como eles chegam, né?!

M.D.: Como eles chegam? Falam a língua dessas pessoas? São atraentes? Acessíveis? O que adianta ter um centro cultural que coloca arte contemporânea, mas que as pessoas chegam tipo “Quê?”, sabe?

M.D.: Você leu o O que é Arte do Tolstói?

E.C.: Não!

M.D.: Ele vai falar de “o que é arte?”, para ele arte é aquilo que as pessoas conseguem compreender, se as pessoas não conseguem compreender não é arte, ou se é arte, é arte para quem?

E.C.: Esse “para quem?” é importantíssimo hoje.

M.D.: São escolhas difíceis e que assim demandam que você se desprenda, que você deixe de ser um ser individual e passe a ser um ser social, e ser um ser social em uma sociedade capitalista, é você remar contra a corrente! Eu sinto isso diariamente! Trabalhar com mediação é difícil porque você recebe um público que não tem pensamento crítico, que tá ali para passear, que você almeja trocar o mínimo que você puder para que saiam dali diferentes de quando eles entraram, mas cara, isso não está na sua mão, tá à mão dessa pessoa que tá ali, que pode estar cansada, que, às vezes, essa pessoa saiu da escola 8 da manhã, não comeu direito e vai voltar para casa lá pelas 6 da tarde! [...]"

Nos encaminhando para o fim da entrevista, perguntei para a Mariana se ela poderia me emprestar alguma experiência afetiva que tenha sido importante e marcante em sua história. Ela me apresentou dois relatos e me mostrou os desenhos que recebeu dessas pessoas, eles não ficam em gavetas, estão pendurados em sua sala juntamente com suas fotografias pessoais e as cartas de seus irmãos caçulas. Lembro-me de seus olhos cheios d'água ao relembrá-los ali comigo. Parece sentimental demais, mas é o que levamos em nossa jornada, é o afeto que nos muda e nos redireciona. Ela conta:

[...] Minhas experiências mais fortes foram no Tomie Otake³³, e minhas memórias mais fortes de afeto em mediação são com o grupo do abrigo, com o Montanha. Eram pessoas que chegavam ao Tomie Otake gritando, e ele claramente tinha suas nuances de loucura, de insanidade, então ele repetia muito o meu nome! Ver uma pessoa muito feliz de fazer uma xilogravura, ele não sabia que podia fazer um desenho, então ele botava a mão e desenhava a própria mão e talhava aquilo, às vezes, sem força para talhar [...] o grupo do pessoal do abrigo, para mim, foi muito forte, muito intensa, principalmente o Montanha que me ensinou muito. Os grupos de acessibilidade em um todo! Três grupos que foram muito fortes foram o pessoal do abrigo, que tinha o Montanha, um grupo de idosos, e uma delas me deu aquela florzinha desenhada ali em cima, ela mesma que pintou e um grupo com paralisia cerebral que eu acompanhei com o Cláudio. E ali eu vi que, o grupo com paralisia cerebral, o pessoal com deficiência que eu recebi com o Cláudio, ali eu vi que a única coisa de que você precisa, é uma proposta de afeto, só isso que você precisa! Eu que era preocupada em abordar o circuito inteiro, pensando que tinha que falar de tudo, de “ai, não posso perder nada!”, o Cláudio escolhia algumas obras específicas, trabalhava com cores, “o que te lembra essa cor?”, “ah, me lembra a praia!”, e para essas pessoas, às vezes, ir à praia só para sentir a brisa e olhar o mar, para essas pessoas com paralisia cerebral era algo grande. Ali eu percebi que existem muitos níveis de existir, de captar e compreender o mundo, e que é muita arrogância nossa acreditar que só o nosso existir é completo, que é um existir que abarca tudo de mais importante. Ali, naquela visita, eu via o Cláudio falando com eles, e eu percebia “cara, essas pessoas existem, essas pessoas pensam, essas pessoas conseguem entender o que tá aqui! Sabe?” Então, esses foram os três grupos de muito afeto e de pessoas que, principalmente idosos, de um abrigo de idosos, que eram de um lugar para refugiados da Alemanha nazista, e eles eram bem velhinhos óbvio, Sociedade Beneficente Alemã, eu acho, então eu escuto muito “vai me visitar!”, você dá atenção para essas pessoas como é da sua natureza demandar, que você acha normal, mas para essas pessoas foi uma atenção excepcional que você deu ali, e você receber essa troca, saber que você as tocou de uma forma que nem imaginava, foi uma forma de afeto muito grande. Ela tirou da bolsa dela o desenho e disse: “eu que fiz! Toma para você!”, tipo, ela não saiu de casa pensando nisso, “vou dar isso para a menina que vai me receber!”, não! Foi algo muito mais espontâneo “eu gostei tanto de você que vou te dar um desenho que eu fiz!”, isso é aleatório, é especial! Muito, muito, muito especial!

³³ Instituto Tomie Otake São Paulo/SP

E aí vejo um lugar de privilégio em poder acessar esses afetos, de alcançar esses afetos [...]

Os afetos nos afetam, entram em nossas veias e nos fazem pensar em nossos lugares no mundo. Para essa pessoa, sua capacidade de se deixar atravessar pelas histórias de outras, faz com que ela repense em si, em seus próprios privilégios e visão de mundo. Essa história, a cartografia de uma pessoa, não acaba no próximo ponto final, ela continua rodando por aí, fazendo suas práticas, falando de seus incômodos e tentando alcançar outros voos.

SOBRE MUSEUS E OUTRAS CONSTRUÇÕES DE SENSIBILIDADE - ENTREVISTA REALIZADA COM MARIANA VÁRZEA, EM JANEIRO DE 2019

Em um dia quente de janeiro, voltei ao mesmo prédio a que fui uma vez, com muito receio, para uma entrevista de emprego que depois tornou-se um trabalho que me rendeu frutos maravilhosos, e um dos principais frutos foi conhecer uma pessoa tão cheia de energia e vitalidade quanto a Mariana Várzea. Museóloga de formação, tendo passagens por vários cargos dentro da área da cultura, a vida dela se destaca por ser de uma família de mulheres tão inspiradoras, de uma família de cultura mais à esquerda, de um histórico de ativismo, ativismo esse que ela mantém em seu fazer, ao pensar outros modos de constituição de museus. Ela diz:

[...] eu sou museóloga, inicialmente eu achei que ia fazer minha formação em História, muito vinculada à questão da história da memória porque justamente eu venho de uma geração e de uma família de cultura mais à esquerda, e tinha acabado de passar um período muito difícil no Brasil e eu enxergava como necessário fazer o trabalho todo de memória,

de pesquisa que fosse muito ligado à política e que pudesse trazer luz a tudo que havia acontecido. [...] Mas com o decorrer da vida, no ano particularmente em que eu fiz o vestibular, em 1983, eu tinha acabado de conhecer uma tia baiana que era muito revolucionária, uma mulher muito feminista, e ela era museóloga, e ela cuidava desses objetos de museus, ela falava que os museus precisavam muito dessa oxigenação, que em história eu iria ser professora e tal, e como eu gostava de cultura e arte e misturava outras linguagens que eram importantes para mim, ela falou: “Você tem que ser museóloga!”, e eu mudei a minha decisão aos quarenta e quatro do segundo tempo e fui ser museóloga [...] Foi interessante porque de fato eram instituições muito quadradas, então você imagina, a sua geração ainda acha a instituição plena de barreiras, na minha geração essas instituições eram muito quadradas, de uma perversidade muito grande porque a rigor eram consideradas importantes, e eram, mas tinham todo um compromisso com o esquecimento uma coisa assim, sabe? Então para a gente que chegou dessa geração, a gente começou a trazer uma série de inquietações e discussões não só sobre sustentabilidade, mas sobre relevância dessas instituições. E são vinte e cinco anos nessa né?! Quase trinta anos se você considerar os estágios e tal, e discutindo essa história de olhar para o museu e dizer: “Meu Deus, como esse museu ainda é enrijecido!” [...] com essa perda de recursos, com as pessoas não indo aos museus mais, tá ficando muito claro que a gente precisa discutir isso de uma outra forma. Eu acho que o meu resumo é isso, eu sou museóloga e assim, para dar conta dessa missão que era rever o potencial dessas instituições, eu também fui dar aula nisso, fui fazer gestão disso, eu acho que passei por todos os elos que a cadeia da cultura tem. Desde ser a menina que elabora projetos, que corre atrás dos recursos, até ser professora do projeto que elabora e traz o recurso, até ser patrocinadora, passar por um papel de patrocínio, de gerente de patrocínio de um projeto daquele produtor que tá sonhando com uma coisa diferente, até ir lá para a lei de incentivo e ser a pessoa que reforma a política pública junto com outras pessoas para que a lei de incentivo facilite e apoie o projeto do produtor cultural, a chegar na área de museus com tudo isso ao mesmo tempo.”

Em nossa conversa, decidi pegar mais pontos sobre as questões dentro da museologia, até por já conhecer um pouco sobre sua história e sua tese de doutorado. Mariana tem longa carreira dentro de museus públicos e, para mim, é muito rico pensar como as hierarquias dentro dessas instituições funcionam por quem já passou por dentro delas. Puxo um

gancho a partir de uma questão que acabara de ler horas atrás no livro *Pedagogia da Esperança*, Paulo Freire fala sobre a democratização das escolas públicas, e eu a pergunto sobre o que seria pensar num museu mais plural e democrático, ela me responde:

[...]O que eu acho é que essa discussão é uma discussão muito estratégica, na verdade ela está na base da minha tese de doutorado, porque é assim, eu acho que a gente teve uma evolução de pensamento, quando você fala por exemplo da década de oitenta e na década de noventa, a gente tinha uma barreira claramente simbólica, de capital simbólico, e sobretudo cultural de divisão em relação ao acesso, a democratização do acesso ao museu, então assim, várias pessoas que me deram aula e depois contemporâneos do meu curso de especialização, e depois do meu curso de mestrado, diziam: “pra que criança no museu?, ora, a pessoa que deve ir ao museu é porque deve ter uma graça divina! Ela é uma pessoa ligada na arte!”. O meio em que eu fui me meter, o meio da arte, ele é um meio muito cheio de barreiras, então: “pra que criança ir ao museu?”, “a arte não é divertimento!”, “a arte não é conhecimento!”, então essa compreensão era muito grande. Eu acho que foi a primeira barreira que ficou clara, e eu pensava “Meu Deus, a gente tem que levar essas pessoas aos museus! Tem que levar as pessoas aos museus!”, mas assim, a surpresa é que quando você começa a fazer uma circulação das exposições, abrir e criar uma programação educativa, cultivar que é importante trazer ao museu, você não necessariamente está formando essas pessoas, e não necessariamente você tá democratizando o acesso, e aí você começa a ter um outro tipo de barreira, você traz uma comunidade que vive numa favela no Rio de Janeiro para ver uma exposição sobre o Picasso, ok, ela vai interagir com essa exposição a partir de determinadas fórmulas emocionais e cognitivas que até enriquecem o trabalho do educativo, mas você percebe que aquilo não os representa, então assim, a gente diz que houve uma passagem para o conceito de democratização, que é "dar acesso a", que muito recente, em menos de 30 anos no Brasil isso não era considerado. Pode ter havido o encontro de 1958, inúmeros encontros, mas de fato isso não estava na prática das instituições, e quando passa a fazer essa prática, você percebe que o repertório que está nessas instituições não cria pontes com a diversidade de público. Aí vem outro abismo muito grande, e esse abismo ainda com muita dificuldade de ser superado, primeiro, vou usar como exemplo um museu público, o museu público é basicamente trabalhado por pessoas que são funcionários públicos concursados, então nenhuma dessas pessoas elas têm, pelo nível de estabilidade

e et cetera e tal, elas não têm, de fato, um modo de viver de uma série de comunidades e de grupos sociais que a gente conhece, isso é um ponto. Essas pessoas ocupam a curadoria dessas instituições, e hoje você não tem formas de contratar novas curadorias, porque a forma de contratação do setor público é muito dura, a forma de contratação de pessoal é muito dificultada. Hoje você tem um cargo, faz uma dispensa de licitação por um determinado tempo, ou você depende de contratação via outros projetos, e projeto tem começo, meio e fim, então você vê que a contratação no setor público, essa forma de contratação dificulta muito trazer outras representações e outras curadorias, e isso eu tô falando do curador, do cara que faz o design, tô falando do educador, então assim, há um problema que antecede mesmo a questão do enrijecimento ou da falta de visão do museu que diz respeito a uma autarquia, um museu público que é engessado pela própria burocracia. E por um outro lado há um tecnicismo também, há o famoso tecnicismo que eu acho que é uma das grandes discussões do século vinte e um, afinal eu sou técnica daquilo, eu conheço aquela coisa, eu cuido daquela coleção, e assim, essa imagem, eu passei pela área pública, essa imagem que eu faço é assim, você imagina que há um enorme comprometimento dessas profissionais, eu tô falando de hoje de profissionais extremamente comprometidos com a área dos museus, que na área de museus se você não for comprometido, você tem uma instituição na sua frente, e não tem jeito, as pessoas muito comprometidas, mas que operam assim, a imagem que eu faço é de uma locomotiva, sabe uma locomotiva? É um vagão de uma locomotiva, ali tem o forno e tal, dentro desse vagão tem uma série de costureirinhas que estão preciosamente fazendo os seus trabalhos, trabalhos infintos de costura, e esse vagão está entre o nada e o lugar nenhum, dentro deles você tem formigas trabalhando, operando, fazendo todas as suas funções maravilhosamente, mas ele não tá indo para lugar nenhum, ele tá isolado, ele não tem uma visão, ele não tem um futuro porque ele não é oxigenado. Então o que a gente diz é que não há uma democracia cultural no mundo dos museus, e não é também por falta de desejo só das instituições, também tem isso, tem toda uma dificuldade mesmo dessas instituições de operarem as suas oxigenações.”

Mariana me traz uma visão de dentro das instituições, dos seus modos de operações e de suas dificuldades burocráticas. Há várias barreiras dentro do fazer institucional que vão da questão das pessoas que trabalham dentro desse fazer institucional até a não

oxigenação dos significados simbólicos e sociais dessas instituições, dos museus públicos. Ela continua:

[...]eu acho assim, tem que reconhecer por exemplo que os museus, que foram anteriormente baseados nas suas coleções, de uma ideia de que aquilo que estava sendo preservado, era preservado para sempre, e a gente sabe que essa narrativa não cola mais, é um outro problema, de uma coleção que representa o recorte de uma época, e você tem que lidar com essa coleção, e esse recorte, se você for romper com esse recorte, sua visão também não dá conta disso. Eu acho que a gente tem primeiro que trabalhar muito para que se abram outras formas de contratação para a área dos museus, que se compreenda a natureza da atuação da instituição museu, e que se compreenda que ela tem três finalidades: uma que é a preservação mesmo das coleções que ela tem, outra que é a preservação no sentido de construção de outras memórias e também na revelação de outras memórias, e é documentar isso, essa documentação tem que ser plural e que sobretudo tenha esse contato com o público, que ela está a serviço da sociedade. Então, se a finalidade da minha instituição é estar a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento, não é isso que diz lá a definição de museu do ICOM? Instituições sem fins lucrativos voltadas à preservação, à conservação, à comunicação de acervo a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento? Então, ela tem que ser capaz de contratar, ela tem que ser capaz de ter uma equipe, de ter um *modus* de funcionamento que ela se coloque a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento. Então, você me pergunta assim: “poxa, Mariana, como é que eu posso ter um educativo dentro de uma instituição?”, do meu ponto de vista, do recorte que eu faço que é mais para a gestão, eu digo que há uma consciência das limitações, ela não é geral e ela tem níveis diferenciados, mas há uma barreira hoje que diz respeito também a como o museu mostra os seus resultados. Como é que um museu mostra os seus resultados? Como é que ele avalia os seus resultados? Quantas curadorias foram feitas pela comunidade? Quantas mulheres? Isso ainda nem é pedido! Essa base comunitária, essa base da diversidade, esse atendimento ao público nem é visualizado no relatório como deveria ser! Você sabe a quantidade de atendimento, mas...”

Partindo desse relato podemos observar que algumas barreiras sociais e burocráticas ainda persistem dentro das instituições. As articulações para outros modos de atuação também devem partir de alterações nas formas de fazer e ver os museus. O essencial para a mudança é o ponto de constituição de outros olhares e práticas sobre essas instituições, que não bastam por elas só, mas que precisam do fazer das próprias pessoas que as pensam para alterar não só a instituição em si, mas as estruturas que ainda a sustentam. Por fim, eu pergunto para Mariana se ela pode me emprestar uma história que considere afetiva e que sirva como forma de movimentar-se dentro dessas articulações, ela se lembra exatamente do último trabalho que fizemos juntas dentro do Museu do Ingá, lugar que pude coordenar, juntamente com ela, uma equipe de ação educativa. Segue o nosso diálogo:

Mariana Várzea: Bom, posso falar do mais recente que foi o nosso projeto lá no Museu do Ingá, porque de uma certa forma a questão de educação em museus foi por onde eu comecei, lembro que eu fui ser museóloga, bom, eu falei “ser museólogo é tudo muito careta, e eu quero lidar com gente!”, eu sempre quis lidar com gente, é uma coisa importante! E lá atrás quando participei desse primeiro programa educativo do Museu da República, quando a gente abriu a porta da exposição, ninguém entrou, ninguém entrou porque ninguém entrava lá, até hoje as pessoas têm dificuldade de entrar no Museu da República, então não basta você abrir só uma exposição, e nós passamos por essa dificuldade muito grande também. Eu estava me lembrando do calor, esses dias fez muito calor, eu pensava no quanto as meninas sentiam calor, e que nem foi o calor deste ano, se fosse vocês estariam liquidadas!

Érica Castello: Íamos ter que fazer as coisas só do lado de fora!

M.V.: Exatamente! Pra mim, foi muito interessante formar aquela equipe, uma equipe muito sensibilizada, num momento muito difícil, estávamos todas muito sensíveis, e houve um encontro de sensibilidades ali. De uma certa forma, estava todo muito mais frágil, inclusive eu, porque eu já tinha passado por aquela instituição como comandante máxima e aí naquele momento, era uma prestadora de serviços, então eu tive que trabalhar as formas com as quais eu lidava com aquelas pessoas, era um trabalho imenso de estar com vocês e tentar não passar isso, e ao mesmo tempo olhando vocês ali construindo um projeto que vinham menos pessoas, e a gente ia buscando os nossos públicos. E isso eu

acho que foi um encontro para mim, um encontro muito sensível porque não foi um encontro de “o que aconteceu foi muito sensacional!”, “fomos um sucesso!”, essa palavra “sucesso” não foi a nossa palavra, nossa palavra foi conquista no sentido de construção de afetividade, de operar na fragilidade. A instituição estava frágil, então foi esse encontro das fragilidades que se deu numa força imensa! E porque era um assunto de arte também, era um assunto de arte, era um lugar onde você tinha a questão artística sendo operada mesmo com todas as dificuldades, mas ali foi de arte! Então a gente teve que criar tudo ali, que na verdade não tinha uma instituição, era uma instituição que estava se dissolvendo, e eu fazia parte dessa dissolução! Eu era, na verdade, um exemplo daquilo que ali estava se dissolvendo porque eu era liderança dessa área e decidi não ficar. Então acho que foi muito importante! Eu voltava muito sensibilizada, “as meninas estão lá, operando aquele trabalho”. E tive momentos incríveis ali, e assim, não tem pungência de memórias afetivas, acho que elas podem ser encontros da fragilidade, não que a fragilidade não tenha uma força imensa! [...]

E.C.: Eu acho bonito pensar nesse choque de energias!

M.V.: Nossa! Se não fosse isso, não íamos conseguir transformar, processar, mudar... então acho que foi esse encontro de delicadezas e foi muito legal! E você teve uma gestão em cima disso também, muito grande porque você também estava vivendo seu momento de delicadeza e amadureceu isso, e eu vi, participei e fui amadurecendo também com as suas delicadezas, então acho que foi muito bonito! E isso foi dentro de um museu! E tem um outro momento de que eu te falei também de que eu gosto, que foi de um cara que me levou para ver a exposição do Cazuzza, sendo que ele, no início, se apresenta como um rapaz evangélico, e isso era em 2012, tinha aquela questão das eleições, foi logo após as eleições 2011 ou 2012, e eu falei “como é que esse cara que é evangélico vai me apresentar o Cazuzza? Pirou na maionese! O cara vai me dizer quem é o Cazuzza?”, e ele me disse! E mais uma vez na questão de como ele operava aquilo, como aparentemente aquela letra que falava de perversão, ele transformava numa poesia, e eu fiquei assim... saí de lá e tomei umas dez cervejas pensando: “Meu Deus do céu, que maravilha! Que coisa incrível!”

E.C.: Promover o encontro é isso, e é ele que nos leva a mudar de percepção! Enquanto não encontrarmos pessoas que vivem realidades diferentes, a gente nunca consegue transformar nossas percepções sobre as coisas.

Minha fala com Mariana terminou com um grande sorriso, daqueles imensos de ver todos os dentes, daquele da admiração mútua. Terminou também, pois havia um chamado mais urgente, Laika, sua cadelinha ultrassimpática, já a chamava para um passeio nos gramados da Glória e ao encontro de seus próprios amigos caninos. Levantamos e fomos tomar esse ar fresco com uma conversa que não seria mais gravada.

RELATOS EXTRAÍDOS DA REVISTA MESA

Um material de pesquisa já disponível, realizado por várias outras mãos, falado por várias outras vozes. Meu encontro com esse material de pesquisa surgiu de um convite para participar da transcrição de uma edição como forma de ajuda em minha própria pesquisa. Pude me envolver com o material bruto de uma publicação que cria diálogos com o que pensava, nas articulações de cartografias pessoais, no envolvimento com o cuidado com o outro, da construção de vozes coletivas, de uma mesa de família farta, daquelas de domingo, onde os diálogos se envolvem com os alimentos, onde a maior receita de sucesso são as histórias que cada um conta.

Partindo dessa construção de sensibilidades, tomei a liberdade de renovar o que penso como transcrição. Aqui, neste texto, a transcrever e escolher esses relatos, esse método de pesquisa transformou-se de uma função para um modo de atuação, escolher aquilo que me alimentava de alguma forma, fazer das palavras instrumentos para outras perspectivas, colocar em choque com as minhas próprias. Estar em contato com esse material me traz outros tipos de atravessamentos. São fragmentos de entrevistas, de relatos, de momentos de conversas, coloco-os aqui como fonte de instigação.

REVISTA MESA Nº 1 TERRITÓRIOS E PRÁTICAS EM PROCESSO³⁴

Nesta entrevista em vídeo, o diretor do Observatório de Favelas, Jailson de Souza e Silva, conversa sobre a história e as políticas do Observatório, uma organização social de pesquisa, consultoria e ação pública dedicada à produção do conhecimento e de proposições políticas sobre as favelas e fenômenos urbanos, atuando na favela da Maré, no Rio de Janeiro, desde 2001. Nascido na favela, Jailson se posiciona como um “intelectual da periferia” e enfatiza a importância do simbólico na vida da cidade, descrevendo o novo carioca com um ser utópico/concreto que circula, inventa e assume o compromisso de construir no presente real e cotidiano, reconhecendo a importância do outro na constituição de sua autonomia e sua individualidade³⁵.

A entrevista com Jailson de Souza e Silva me faz pensar sobre a importância da atuação de uma pessoa na própria realidade em que vive, de questionar a centralização dos saberes, dos lugares da cidade e dos sujeitos. Ele diz:

“Meu nome é Jailson de Souza e Silva, eu sou o que pode se chamar de “legítimo novo carioca”. Eu nasci e cresci na periferia do Rio de Janeiro, eu segui uma trajetória diferente da maioria dos meus colegas, amigos de infância. Em me graduei em Geografia, depois fiz mestrado e doutorado, então eu me tornei o que pode falar (o que se pode chamar de) um intelectual de origem popular, um intelectual das periferias. Sempre fui ativista social, desde quando me entendo por gente, com 13, 14 anos comecei a me envolver em ações coletivas, a partir da igreja, depois com educação popular, com partido político, com organizações da sociedade civil e participei e fundei em 2011 o Observatório de Favelas, sou um dos diretores do Observatório de Favelas. [...]

³⁴ Disponível em < <http://institutomesa.org/RevistaMesa/> >

³⁵ Disponível em < <http://institutomesa.org/RevistaMesa/o-legitimo-novo-carioca/> >

Como diretor e fundador do Observatório de Favelas, Jailson começa a abordar sobre as características próprias dessa instituição, essa formada por intelectuais de periferia, como ele mesmo proclama, e as visões que estão incluídas no que é o fazer dessa instituição, ele continua:

[...]O Observatório tem uma característica específica, primeiro o fato de ser formado por intelectuais de periferia, a criação original, as pessoas que foram convidadas eram em geral intelectuais de primeira geração, foi a primeira geração a chegar à universidade. E a gente trabalha com toda a questão do projeto cidade, a gente não tem um tema específico que nos caracteriza. Nós temos uma disputa de cidade, temos dois eixos fundamentais de disputa de cidade, que é trabalhar para que a desigualdade social seja enfrentada, então é melhorar os indicadores sociais, econômicos, ambientais e culturais da cidade, contribuir com sugestões, com conceitos, produções, com metodologias, com tecnologias sociais que ajudem e incidam sobre esses elementos para reduzir a desigualdade social das cidades, a desigualdade entre as pessoas. O segundo ponto fundamental é trabalhar a dimensão das diferenças, o direito da pessoa cada vez mais afirmar sua condição de pertencimento a grupos sociais específicos, primeiro de seu próprio direito a si mesmo, a sua subjetividade e depois o seu direito de ser reconhecido como negro, como morador da favela, estudante de escola pública, carioca, enfim, uma pessoa que consiga se sentir, trabalhar sua dimensão singular subjetiva, ser reconhecida em seus pertencimentos e se reconheça como ser humano genérico. Esses pontos são fundamentais em nossa intervenção. Nesse processo, o Observatório trabalhava muito com políticas urbanas, com educação, direitos humanos, a gente foi entrando no mundo das artes. Cada vez mais a gente foi percebendo que a disputa no campo simbólico é fundamental para disputar a cidade. O simbólico institui o real, então quando a gente começa a trabalhar as representações da forma, por exemplo, que a favela é pensada, representada, tradicionalmente da lógica da carência, da precariedade, da criminalização, isso incide numa política pública específica. A política de segurança pública dentro das favelas é derivada dessa lógica que o morador da favela é um cidadão menor, é um ser que mora na não cidade, é um ser que pode ter seu território transformado em arena de guerra para se combater, por exemplo, o tráfico de drogas, o que não se consegue. Objetivamente nós começamos a produzir toda uma teoria de cidade, conceitos de cidade e intervenções na

cidade que levassem em conta esse campo das representações. A partir daí, a gente começou a trabalhar no campo das artes com produções que ajudassem a formar novos atores, então nós começamos a nos dedicar a formar fotógrafos, cineastas, a formar publicitários, a formar pessoas no campo das artes visuais que pudessem estar pensando a cidade a partir de outras referências, não só moradores de favela, como moradores de outros cantos da cidade que pudessem pensar a cidade a partir de novos parâmetros de mobilidade. É nesse sentido que a gente chega ao conceito de “mobilidade plena”. Mobilidade plena é o reconhecimento de que o morador da cidade tem que ter direito ao pertencimento dela de variadas formas, ele tem o direito de circular nela de variadas formas. Tem a acessibilidade física, que é óbvio, temos que ter equipamentos de transporte coletivo especialmente equipados que permitam o acesso confortável e rápido ao conjunto da cidade, mas temos que ter mobilidade econômica também. É fundamental enfrentar a desigualdade econômica no Brasil, que é enorme ainda, quer dizer tem que chegar nos recursos financeiros das populações mais pobres. É fundamental a mobilidade educacional e cultural, é necessário que cheguem cada vez mais equipamentos culturais, equipamentos educacionais, cada vez mais mecanismos metodológicos que permitam a esses moradores de periferia, de favela, ampliar seu repertório, e ao mesmo tempo nós temos que ter mobilidade social, pessoas poderem se encontrar cada vez mais, por isso todos os cursos que o Observatório faz, a gente tem vaga tanto para os moradores da favela, em sua maioria, como também para moradores de outros bairros da cidade. É fundamental estabelecer esse encontro, essa relação entre pessoas de diferentes territórios, de diferentes grupos sociais. E por fim, que é tão central quanto as outras, é a mobilidade simbólica, é garantir que os moradores, principalmente das favelas, possam circular em todos os espaços culturais, todos os espaços da cidade. Não é razoável o que se faz no shopping center da zona sul do Rio de Janeiro, onde jovens negros são objetivamente discriminados por exemplo. Então, essa mobilidade plena, que vai da mobilidade mais básica, a física, à mobilidade mais sofisticada, que é a mobilidade simbólica, são elementos que se cruzam para construir o que eu chamo de “novo carioca”, quer dizer, esse ser que é capaz de circular na cidade, se movimentar e mobilizar a cidade com o objetivo de vivê-la plenamente, e aí viver as suas condições objetivas, subjetivas, sociais e culturais também de uma forma plena. Então, reconhecer a dimensão estética, é reconhecer que todo o povo da cidade tem direito a criar, todo povo da cidade tem direito e tem que ter acesso a manifestações criativas, todo o povo da cidade tem que ter reconhecida a sua capacidade de invenção, nesse sentido que a gente reconhece,

principalmente as favelas e periferias, como territórios inventivos, porque a favela foi obrigada a se inventar na cidade, inventar o novo habitar, uma forma de chegar e ter acesso aos serviços básicos como água, energia, como estrada, como via. Tem que ter acesso à educação, à saúde, à cultura e a tantos outros mecanismos fundamentais para viver o urbano. Então, essa inventividade presente na favela, em outras periferias e em outros territórios da cidade, tem que ser trabalhada para ser construído um projeto de cidade. É nesse sentido que o Observatório se propõe a trabalhar em cinco áreas integradas, que vão da educação, comunicação, artes, políticas urbanas, direito à vida, que é fundamental num país onde 50.000 pessoas são mortas todos os anos, na maioria deles jovens, negros, pobres, das periferias, das favelas. É fundamental que essas áreas de vivências da vida sejam integradas para construir um projeto diferenciado de cidade, Esse novo carioca é uma pessoa, num objetivo utópico, concreta de um ser que já existe, que tá colocado, mas que se propõe exatamente a conviver na cidade de forma que ele se plenifique, então aproveitar a cidade e todas as suas possibilidades. É uma cidade educadora, é um ser que se educa nessa cidade e que com os outros constrói uma vida mais plena, uma vida muito mais humana, uma vida mais rica de possibilidades.”

Ao tratar da Bela Maré, Jailson destaca a importância da discussão dentro do campo da arte como instrumento de desenvolvimento de território, destacando a questão estética como modo de construção de outras visualidades tanto dentro como fora da Maré, ele continua:

“A gente cria o Bela Maré como consequência de 2007. A gente saca que é cada vez mais importante trabalhar com as questões simbólicas no campo das artes, da disputa. Discute as questões das artes como instrumento de desenvolvimento central para se reconhecer, não simplesmente como expressão diletante, nós não queremos simplesmente formar artistas, nós queremos desenvolver o território a partir da cultura, quer dizer, então trabalhar a questão da arte, do entretenimento, moda, design e outras manifestações estéticas são centrais para ressignificar a favela dentro do contexto da cidade, no caso específico, nosso caso é a Maré. Então a gente quer ressignificar a favela da Maré na cidade, fazendo com que ela seja ressignificada a partir de um conjunto de expressões que

hoje estão no campo da economia criativa, que eu prefiro chamar de “campos de inventividade”, que devem ser levados cada vez mais em conta e com isso que as pessoas possam reconhecer a Maré como espaço de encontro e não como espaço de medo, não como espaço de estigma e não como espaço de criminalização. Nosso desafio é transformar a Maré num espaço onde diferentes campos, pessoas, grupos da cidade e da própria Maré possam se encontrar e estar repensando esse território a partir de novos signos. Por isso, a questão das artes. As artes visuais, principalmente as artes plásticas mais elitizadas no campo artístico brasileiro e mundial, esse campo que é utilizado como instrumento fundamental de legitimação, era ela que a gente precisava pegar. Era necessário trazer artistas plásticos, era necessário trazer as artes plásticas e outras formas de arte para dentro da favela, e trazer artistas para produzir esse encontro, esse contato, para que a gente possa enfim mostrar que a arte pode ser efetivamente a expressão geral, coletiva, ela pode ser um instrumento fundamental de humanização e que a gente pode através dela humanizar a cidade inteira. Então, me parece que esse desafio que a gente se propôs quando criou um centro de artes visuais na favela, foi tentando justamente fazer parte de uma política maior de democratização. Todas as experiências que reconhecem essa dimensão do sujeito, que reconhecem a importância do sujeito no processo criativo é fundamental. O que aproxima as experiências de arte de Hélio Oiticica, Lygia Clark e Paulo Freire, é o reconhecimento da primazia do sujeito, é o reconhecimento da importância da troca, da partilha, do conviver, a importância do reconhecimento que há saberes distintos e que esses saberes podem em comunhão, em encontro, se tornarem mais ricos. Me parece que essa ideia da experimentação levando em conta que o papel do espectador é importante no processo da obra, assim como Paulo Freire fala que o saber do outro, do educando, é tão importante quanto do educador, você cria novos parâmetros de convívio, novos parâmetros de encontro, e isso tá mantido, acho que tanto no campo, principalmente da arte hoje, cada vez mais para a sua democratização é necessária essa mediação. É necessário esse reconhecimento do encontro do artista com o espaço que está inserido a sua obra e também com aquilo que a gente chama de espectador, que é na verdade um sujeito que se apropria da obra de acordo com seus interesses, suas percepções, suas posições, e faz dela um caminho para ressignificar sua própria vida. Então esses encontros possíveis, eu vejo como um imenso avanço, principalmente no campo das artes no Rio de Janeiro, quando a gente pensa em experiências como a do MAR, do MAC, do MAM, da Bela Maré, e de espaços que cada vez mais se articulam para a democratização das artes, eu vejo com muito otimismo como essa referência no

sujeito como ser fundamental para o processo de produção, seja para o artista em si, seja para o expectador, o público como se usa, são cada vez mais referências fundamentais para a transformação da vida, e a transformação da arte, e a transformação da educação e a transformação da cidade, todas as coisas estão combinadas.”

Jailson nos apresenta pontos importantes: a discussão de arte, cultura e educação como lugares de criação e engajamento político e afetivo para a mudança de olhares sobre as pessoas e os espaços de convivialidade na cidade. Repensar os espaços partindo da arte é um ato político que coloca a produção de cultura como peça-chave para a afirmação dos sujeitos em todos os espaços possíveis de circulação de conhecimento. O que é ser um sujeito na cidade? Qual a importância desse conhecimento de si para tomar posse dos territórios? Para Dewey (P. 93, 2010), “a existência da arte é a prova concreta de que o homem usa os materiais e energias da natureza como intenção de ampliar a própria vida”.

REVISTA MESA Nº2 ESPAÇOS POÉTICO = LINGUAGENS ÉTICAS: DIVERSAS PRÁTICAS NA AMÉRICA LATINA.³⁶

Entrevista com o artista Carlos Vergara, em fevereiro de 2014, entrevista falando sobre a Farmácia Baldia da Boa Viagem. Inaugurada como parte de sua exposição no MAC de Niterói, a *Farmácia Baldia da Boa Viagem* foi uma ação coletiva no entorno do museu e na comunidade do Morro do Palácio, integrando arte e saúde por meio das plantas medicinais³⁷.

Carlos Vergara – Artista. Nasceu na cidade de Santa Maria, no Rio Grande do Sul, em 1941. Em 1965, participou da mostra *Opinião 65*, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, um marco na história da arte brasileira, colocando em evidência a

³⁶ Disponível em < http://institutomesa.org/RevistaMesa_2/ >

³⁷ Disponível em < http://institutomesa.org/RevistaMesa_2/um-artista-viajante/ >

postura crítica de uma nova geração diante da realidade social e política da época. A partir dessa exposição, formou-se a Nova Figuração Brasileira, movimento que Vergara integrou junto com Antonio Dias, Rubens Gerchman e Roberto Magalhães, entre outros artistas. Nos anos 70, seu trabalho acompanha as grandes transformações de uma década polarizada pela repressão e pela experimentação ético-estética, realizando diversas séries de fotografias e instalações. A partir dos anos 80, Vergara enfrenta e trabalha em resposta à crise da pintura, dando início às primeiras monotípias e viagens descobrindo lugares, matéria e pigmentos da memória do Brasil profundo. É daí que o artista-viajante Carlos Vergara passa a trilhar um caminho totalmente singular de experimentação em diversas mídias, buscando sempre expandir as possibilidades e o sentido da pintura e da arte no mundo contemporâneo. Vergara, ao cruzar o Pantanal (Mato Grosso), as escadarias do Pelourinho (Bahia), Minas Gerais e, ainda, as Missões de São Miguel (Rio Grande de Sul), não somente descobre as raízes do Brasil, mas faz da crise do sentido da pintura ao final do século XX arqueologia existencial e espiritual da arte e do artista para o contemporâneo³⁸:

Carlos Vergara me chega como a voz de um artista que se preocupa com a sua obra em interação como o entorno. Ele diz que o trabalho de arte é “peça de conversação”, ou seja, o trabalho de arte à disposição do diálogo com os outros. Esse termo escolhido, “conversação” abre para uma reflexão da importância do que é o diálogo. Bakhtin (2016) nos fala da “obra, como a réplica do diálogo, está disposta para a resposta do outro (dos outros), para a sua ativa compreensão responsiva que pode assumir diferentes formas”, intercambiando essa percepção para pensarmos em termos de um fazer coletivo, podemos constatar que a construção ideológica de transmissão de conhecimento vai contra a natureza experimental, móvel, responsiva, polifônica e aberta às relações dialógicas possíveis de constituição de si através de uma construção dialógica que se faça pela qualidade da polifonia, desse encontro de múltiplas vozes que não buscam por uma resposta correta e única, uma narratividade hegemônica, mas que lutem pela variação de pensamentos e percepções, que coloquem essa qualidade do inconcluso como potência de transformação do ser e de suas experiências. Mas para a recuperação desses termos é

³⁸ IDEBEM;

necessária uma saída dos moldes instituídos e navegar em propostas de práticas que se façam pela potência dos diálogos, logo a transformação ativa de *vozes polêmicas*, onde a construção desses diálogos não seja de uma única voz dominante, mas gerados do encontro de vozes múltiplas numa “discussão inacabada e inacabável” (BAKHTIN, 2016). A obra de arte pode ter essa potência fecundadora? *A Farmácia Baldia da Boa Viagem*³⁹, uma iniciativa que misturou arte e saúde pública estudando plantas medicinais que nasciam nos terrenos da região de Boa Viagem na favela vizinha ao MAC, Morro do Palácio, na cidade de Niterói, realizada com o programa Arte e Ação Ambiental durante a exposição do artista em 2013. Carlos Vergara reflete sobre seu trabalho:

“A ideia de montar, digamos assim, aumentar a capacidade da exposição por uma área que fosse de troca mais fecunda com o entorno ali, e com as pessoas que moram no entorno, e com as pessoas que trabalham na comunidade em frente, os médicos de família e tal, a ideia de construir uma farmácia, que é também essa coisa do invisível do visível, essas plantas todas estão invisíveis, quer dizer, invisíveis pois estão escondidas nas suas sombras porque crescem debaixo, são pequenas ervas que crescem pelos cantinhos e invisíveis pela sua ignorância, pela nossa ignorância de desconhecer que o teu remédio, o remédio tá nascendo na horta da doença, ou seja, se você procurar ao teu redor vai encontrar remédios naturais para teu, doença é meio forte, para seus males. E aí a ideia de construir, de ter tentado de novo essa experiência que foi feita em São Paulo que foi muito interessante de convidar os botânicos, as pessoas que têm o conhecimento farmacêutico, os médicos e tal, para ajudar a descobrir e criar uma espécie de visual, um visual novo, eloquente, feito com ervas, quer dizer, mas nesse caso do jornal, o uso do jornal para secar as plantas, as coincidências de ler o que que estava escrito no jornal, eram uma soma de linguagens e de coisas que é muito interessante, eu acho que foi um lugar melhor do que a primeira versão lá da Fábrica Matarazzo em São Paulo porque ela tem como crescer, de repente essa convivência do MAC com o MACquinho e a comunidade, essa troca mais rica, não prepotente de distribuição de cultura, de erudição, mas de troca mesmo num sentido de dividir conhecimentos de lá e de cá, aprender com eles e ensinar o que sabe, essa troca que é parte do projeto arte, o projeto da arte tem, acho, um discurso que faça sentido para o outro, que mobilize o outro, que haja uma troca,

³⁹ Para mais informações sobre o trabalho, disponível em < <http://institutomesa.org/projetos/farmacia-baldia-da-boa-viagem/> >

é um *conversation piece*, arte é *conversation piece*, é uma peça de conversação, é motivo de conversa e de pensamento da experiência de viver, arte é isso, é para isso, e a Farmácia Baldia é um projeto de arte coletiva, porque ela é além de fazer chá, porque você examina com seus olhos, você procura, você estimula, você faz uma musculação com o teu olhar, entendeu? É aumentar a musculatura, a capacidade de observação do seu olhar. É maravilhoso como se tem um cúmplice em alguma coisa coletivo no sentido de complemento, de cumplicidade nesse sentido, quer dizer, essa cumplicidade na farmácia que não é uma coisa de uma pessoa só! Claro que um botânico pode fazer um estudo tal, tal, tal, mas é diferente, é diferente dessa tentativa da Farmácia Baldia que é de acordar a possibilidade de cumplicidade para fazer coisas!”

SELEÇÃO DE DEPOIMENTOS DO VÍDEO OS SENTIDOS DO SENTIDO DO PÚBLICO NA ARTE: 9ª BIENAL DO MERCOSUL, PORTO ALEGRE.

Com a direção e dição de Diane Kolker e Rafa Éis, o vídeo conta com a participação de artistas, curadores, educadores, mediadores, arquitetos, comunicadores e pesquisadores envolvidos de alguma forma na 9ª ou em outras edições da Bienal do Mercosul foram convidados a participar e, ao longo do dia 7 de novembro de 2013, alguns dias antes do encerramento da Bienal, diversas reflexões foram registradas⁴⁰.

O que me encanta nesses relatos é o que significa pensar em seu próprio fazer. Quando Paulo Freire (1992) defende “ancorar-se na prática” em suas escritas de livros, ele o diz porque a práxis importa para a construção infundável do saber, o fazer é a arma contra a alienação, o que podemos unir aqui com uma leitura de Castoriadis (1982) quando ele diz que “a alienação é a autonomização e a dominância do momento imaginário na instituição que propicia a autonomização e a dominância da instituição relativamente à sociedade”

⁴⁰ Texto de autoria de Diane Kolker e Rafa Éis. Disponível em <
http://institutomesa.org/RevistaMesa_3/portfolio/poa-os-sentidos-do-sentido-do-publico-na-arte/>

(CASTORIADIS, P. 159, 1982). Então ao formar uma cartografia que se emerge contra a alienação da alienação dos seres e dos saberes, estamos aqui a dar espaço para criações de perspectivas pessoais sobre os fazeres e afetos que contribuíram para os processos de construção pessoal de cada sujeito (sujeitos esses em constante devir, a-ser).

Qual é o meu papel quando junto nessa construção de conhecimento tais vozes? Eu me aproprio delas tal qual o trabalho de um DJ, unindo, remontando, colocando meu próprio parecer dentro deles. Maria Isaura Pereira de Queiroz (2008) frisa a importância das histórias de vida e dos depoimentos como forma de estudar um fato sociológico pelo interior de sua fonte, mas é importante atentar que ao mesmo tempo esses relatos estão imbuídos das significações de seus próprios autores, do modo que eles relatam e contam suas próprias histórias, ocasionadas pois “a história de vida não é uma cadeia atomística de experiências, cujo significado se cria no momento de sua articulação, mas sim um processo que ocorre simultaneamente contra o pano de fundo de uma estrutura de significações biográficas” (ROSENTHAL, P.195, 1996). Por mais que os relatos tenham essa carga fundamental na prática sociológica, aqui, nessa pesquisa ativa de uma artista/pesquisadora/educadora, o encontro com esses depoimentos coloca-se como prática de articulação de afetos e percepções em torno do campo artístico dentro de uma visão que tem como base a decolonização dos saberes. Faço desta uma prática política e poética que emerge na abertura de diálogos infundáveis.

Essa nuvem foi selecionada por uma pessoa, falada por outras, remontada por uma edição. Esses textos transcritos falam de um lugar específico, dentro de uma bienal de arte, com pessoas que fizeram um trabalho, que atuaram de modos diferentes e que repensaram seus próprios processos e fizeram seus próprios textos para uma entrevista. Eis aqui um pouco dessa outra montagem:

Maria Soledad Mendez - Psicóloga e tradutora – Mediadora na 9º Bienal do Mercosul:

“Por isso que eu quis trazer umas perguntas que eu ouvi desse público que recebi, porque eu achei que essas perguntas falam dos sentidos, do sentido das direções aonde vem, do que que eles vêm pensando sobre arte, e acho que isso me fez pensar muito sobre o que que é arte, o que que é público na arte. Então para dividir essas perguntas: “o que significa essa obra?”, “O que que o artista quis dizer?”, que eu acho que são perguntas bem diferentes. Tem uma pergunta sobre o que significa, que “se tem alguma verdade ali para ser conhecida, independente de qualquer um”, e o outro é “tem alguém que ofereceu uma narrativa para a gente pensar em alguma coisa”, então “O que é isso?”, que eu acho genial, é aproximação, é abertura, uma curiosidade, é uma convocatório para ir junto. “Quem é o artista?” e “Quando foi feita essa obra?”, para pensar num contexto, o que isso está falando do contexto. “Isso é para ser uma arte?”, que eu acho que é uma pergunta sobre o que que é arte, né? “Isso pode ser arte?”, ou “Por que isso é arte?”. “Com que tipo de material foi feito?”, “Por que colocar um material e não outro?”, que é uma apropriação da possibilidade de criar também, do público também criar. “Foi tu que fez a obra?”, “Que tipo de retorno recebe o artista com o que o público acha da obra?”. E também, “O que que acontece com a obra quando acaba a Bienal?”, que é uma pergunta sobre... sei lá, conservação, sobre o mercado da arte, né? De quem é a obra e tal. E também “De onde tu é?”, é por causa do sotaque mas também quer dizer que para falar de arte interessa também com quem eu tô falando, então acho que com isso eu fui construindo os sentidos sobre o sentido de estar ali o público na arte, o que a gente pode construir junto com os mundos possíveis que a gente pode criar.”

Valquíria Prates - Educadora e curadora. Ministrou o Lab. de mediação El Niño/El Niña: os fenômenos atmosféricos e as condições climáticas no contexto da mediação:

“Participando de um seminário no MAC da USP, ouvi a fala de um artista alemão, Hannes Neubauer, que faz arte pública nessa proposta comunitária, e ele falou de uma coisa, que pra mim foi um disparador, que a primeira coisa que ele pensa quando começa um projeto de arte pública, é que ele precisa conhecer o espaço, e que isso pressupõe que ele conheça o espaço entre as pessoas de um determinado contexto, então ele precisa ficar naquele lugar entendendo qual é o espaço que as relações têm dentro daquele lugar, e isso é uma maneira muito aberta e respeitosa de chegar num lugar para fazer arte junto com os outros,

em que o processo é mediação, o processo é arte, e aquele ato público de fazer aquilo com aquela comunidade, com aquele grupo, enfim, passa por questões plásticas também e por questões formais e espaciais, mas que entende a relação com uma matéria de fato de arte pública, do sentido público do que é fazer arte para um público ou para vários públicos.”

“[...] uma inquietação que veio muito forte por causa de um outro sentido da palavra público que tem sido muito utilizado, especialmente por curadores, que é a ideia de fazer curadorias de programas públicos. O que a gente vê muitas vezes nas curadorias de programas públicos, são programas públicos que acabam sendo privados, porque eles são feitos especificamente para um tipo de público, o tipo de público da arte, e eles excluem qualquer manifestação que tem a ver com a discussão sobre a vida, enfim, discute-se em programas públicos apenas as questões específicas da arte, então isso é uma coisa que tem me incomodado bastante, porque eu entendo que essa é uma das formas de manifestação ou de extroversão de um programa público. Um programa público tem que ser pensado para as diferentes intenções, expectativas e desejos das pessoas, porque o que é público é para todos, e cada um tem que poder escolher alguma coisa ali que sinta que faça parte, onde sinta que caiba, e a arte é generosa o suficiente para poder abranger questões que são de interesse comum da vida das pessoas, enfim, intenções, expectativas, desejos e esse lugar de ter a voz.”

Luciano Montanha - Artista e educador. Atuou no programa Marés na 9º Bienal do Mercosul:

“Nós visitamos quinze cidades no interior do Rio Grande do Sul, e o nosso objetivo foi envolver esse público indireto da Bienal, esse público que estava procurando espaço de formação a partir da Bienal, num processo de vivenciar ou de experimentar o processo de criação artística, então nesse sentido a gente levou algumas experiências baseadas no conceito de transpedagogia, que torna, de certa maneira, indistinto o que seria o processo pedagógico e o processo de criação artística. A gente procurou nesse sentido trabalhar muito com esses professores as questões de contexto, discutir com eles as representações do imaginário local. A cada cidade a gente se propunha discutir com eles quais eram os problemas e quais eram as representações hegemônicas da cidade onde eles viviam, para

em seguida desenvolver um trabalho de deriva na cidade aonde então eles operavam no espaço urbano as questões que eles haviam discutido sobre as representações da cidade.”

“Acho que caberia falar de algo que se persegue há muito tempo dentro do campo da arte que é a aproximação arte e vida, essa tentativa de cruzar esses dois territórios da existência, mas que em geral o público vive isso de maneira indireta através da experiência dos artistas. Nesse caso, talvez a produção desses professores/artistas não seja lida como arte pelo sistema de arte, mas se cria de certa maneira um espaço/tempo, um espaço de arte onde se pode proclamar “Aqui é arte! E aqui nesse espaço eu sou capaz de converter um tempo da vida em tempo de criação e experiência artística!”.

Alberto Gomez Garcia - Atuou na museologia e na coordenação da Escola Caseira de Invenções da 9ª Bienal do Mercosul:

“A gente tentou que as pessoas, que formar a parte do público, que o público fosse criar arte, que não tivesse artista, tipo, lá todo mundo cria. É um espaço muito característico porque quem entra, a gente recebe muitas turmas, um professor, um mediador e uma série de alunos, quando entram lá o mediador e o professor se dissolvem, você já não sabe mais quem é o aluno. A própria disposição do espaço, a própria estrutura, consegue essa dissolução, então essa dissolução não só na educação, mas também no ponto de vista da arte, “quem é que está criando?”, “quem é que está dando o ateliê?”, fica muito difuso com quem tá recebendo, digamos, o ensino, o ateliê. Então isso para mim é o mais importante, ter conseguido isso na escola (escola caseira de invenções), tirar as estruturas e as hierarquias. A escola sim é um projeto de arte, é um projeto educativo, mas tem essa experiência artística.”

Michele Sommer - Arquiteta e coordenadora de museografia na 9ª Bienal do Mercosul:

“Acho que as relações não se dão nessa forma de linha, mas elas se dão numa forma de círculo, cíclico, onde o espectador, o público está inserido dentro dessa discussão, ele é o

grande responsável pela ressignificação dos trabalhos na arte, a partir da sua experiência subjetiva, que é indissociada da sua experiência do contexto de exposição, e neste momento específico acredito que esse público seja um público muito propenso à comunicação, assim como as obras têm uma densidade informativa enorme, o público também tem uma densidade informativa gigante, e acredito que a nossa função como agentes atuantes dentro desse campo é justamente propiciar a possibilidade de troca dessas relações, fazendo inclusão do público num modelo cíclico e não linear.”

Nadia Campos Alíbio – Estudante de Jornalismo e mediadora na 9ª Bienal do Mercosul:

“Nessa Bienal do Mercosul tem uma obra do Luiz Roque, que é um artista gaúcho, que fala sobre o transgênero. E nas nossas experiências como mediadores, nós sentimos uma trava do público em falar sobre isso, então nós tivemos uma ideia simples de trocar o crachá com alguém que fosse do sexo oposto e começar os questionamentos sobre gênero e sobre identidade. Depois isso foi crescendo e a gente começou a usar elementos que não eram aceitos para o nosso gênero, então algumas meninas começaram a usar bigode, e os meninos começaram a usar saias, pulseiras, anéis e brincos. Isso foi como uma brincadeira, mas muito séria porque a gente propunha ao nosso corpo essas restrições, “eu vou botar um bigode? O que isso vai gerar em mim?”, “eu vou botar uma saia? Isso vai fazer de mim mulher? Gay? Como assim?”, e depois a gente devolvia isso para o público, e eles vendo aquelas pessoas estranhas dentro do museu, “uma saia? Que história é essa?”, não conseguiam de curiosidade perguntar se tinha alguma coisa a ver com a obra ou a gente queria mudar de sexo, “que coisa era isso? Que história era essa?”, e isso foi se tornando um hábito que se fez em todas as semanas, e na última semana de Bienal a gente fez dois dias na semana, e o quanto que isso fez a diferença para quebrar essa barreira de estranhamento, de “travesti, o que que é isso? É um alienígena?”, e de trazer para perto que a identidade e o gênero são construções, são convenções e que a gente pode desconstruir e reconstruir do jeito que a gente quiser e ser feliz.”

Mônica Hoff - Curadora de base da 9ª Bienal do Mercosul e coordenadora geral do projeto pedagógico:

“É muito significativo na maneira como que o projeto da 9ª Bienal, o projeto de educação da 9ª Bienal foi concebido, com uma única premissa de que ele não instrumentalizasse para nada, e de que ele fosse de fato um programa de formação completamente integrado, no sentido de entender o mediador, o educador e o público como figuras que estão se construindo continuamente, enfim, conjuntamente, e obviamente isso muda completamente a perspectiva de quem está dentro e quem está fora e o entendimento nesse contexto. E essa formação, essas redes de formação que congregam, que conjugam públicos tão diferentes dentro de uma instituição que tem um caráter, enfim, que é mantida de forma privada mas que é dirigida ao público, gera, obviamente, um campo de crescimento de conflito e de construção de conhecimento, às vezes, impalpável, justamente porque não está pretendendo instrumentalizar para uma visita à Bienal ou o que quer que seja nesse contexto, mas está pensando tanto do público, quanto do mediador e como qualquer um, como um cidadão, como alguém que vai perpassar a própria estrutura e a própria Bienal.”

“Em 2006, quando eu conheci o Luis Camnitzer, ele me apresentou a proposta pedagógica, e ela tinha três premissas, uma delas era que a mostra Bienal era o cume de um processo, ela não era o centro, eu acho que ela não é o cume de um processo, eu acho que ela é apenas um processo, ela é um programa dentro de um organismo muito maior, e talvez por pensar assim, eu tenha projetado, proposto um projeto de educação para a 9ª Bienal que só faz sentido se realmente vivenciado integralmente. Ele não é um curso, mais um curso, mais um curso, ele é na verdade uma atividade que está totalmente integrada. E nesse sentido ela pode funcionar para o mediador, para o professor, para o público visitante ou, enfim, para diferentes agentes. Ela possibilita o acesso, um estar nisso de outra ordem. É muito mais arriscado? Eu acho que é muito mais arriscado porque ela não está lidando com um terreno seguro, ela tá, talvez, lidando justamente com uma potência política e pedagógica, ela tá pensando numa transformação muito maior do que uma exposição de arte pode fazer. Ela é ambiciosa, né? Parece não, mas ela é superambiciosa, sonhadora, porque ela quer que a transformação não seja para o visitante, ou que não seja para simplesmente o mediador no contexto da mostra, mas que seja para

a vida dessas pessoas, e o quanto elas como agentes podem propor mudanças no campo do real, da sua vida cotidiana.”

REVISTA MESA Nº5 - CUIDADO COMO MÉTODO⁴¹

O vídeo *Cuidado como método* reúne diversos depoimentos de pesquisadores, artistas, agentes culturais, terapeutas e gestores que atuam nas interfaces entre os campos da arte, saúde, meio ambiente, cidadania e outras formas de institucionalidade. Visamos o cuidado como fio que relaciona e entrelaça estas práticas e campos diversos na busca de novos processos clínicos, estéticos e políticos⁴².

Nesse conjunto de depoimentos o cuidar vira a principal questão, o que estaria ligado a esse cuidado? A palavra nos remete a algo que tem muito mais a ver com um modo de operação de cuidar de outro, de zelo, mas o que mais poderia envolver esse ato? As percepções do afeto como algo de extremo poder na equação da ética de estar juntos e construir pontes de vontades e saberes. Quais caminhos possíveis de pensar as relações de arte e afeto? O que cabem aos artistas enquanto propositores de contato? À curadoria cabe repensar os espaços e as condições de percepções dentro e fora de uma exposição de arte? Quem olha, olha através de suas experiências próprias, aqui cabe o afeto como modo de pertencimento e afirmação de si sobre as coisas ou objetos, “aquele que olha deve passar por essas operações de acordo com o seu ponto de vista e interesse” (DEWEY, P. 137, 2010).

Izabela Pucu - Artista, curadora, pesquisadora, gestora cultural e editora. Doutora em História e Crítica da Arte PPGAV/EBA/UFRJ. Atual Coordenadora de Educação do Museu de Arte do Rio. Cooordenadora do projeto arte_cuidado. Ex-diretora e curadora do Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica (2014-2016).

⁴¹ Disponível em < http://institutomesa.org/RevistaMesa_5/ >

⁴² Texto de autoria de Daniel Leão e Jessica Gogan em colaboração com o Projeto arte_cuidado, retirado da apresentação do vídeo *Cuidado como método: arte política, clínica em 4 territórios no Rio de Janeiro*. Disponível na íntegra em < http://institutomesa.org/RevistaMesa_5/portfolio/cuidado-como-metodo-arte-politica-e-clinica-em-4-territorios-no-rio-de-janeiro/ >

Professora substituta do Instituto de Artes da UERJ (2008 a 2012). Pesquisadora do livro *Mario Pedrosa – primary texts*, (orgs. Glória Ferreira e Paulo Herkenhoff, MoMA/NY, 2016), coorganizou o livro *Roberto Pontual obra crítica* (Prefeitura do Rio/Azougue, 2013), entre outros. Curadora de exposições tais como, “Bandeiras na praça Tiradentes” (2014), “Osmar Dillon: não objetos poéticos” (2015), “A lágrima é só o suor do cérebro”, de Gustavo Speridião (2016).⁴³

“Acho importante tentar exemplificar um pouco o que eu entendo curatorialmente, institucionalmente, da ideia de cuidado com o método, que é uma ideia muito abstrata e ao mesmo tempo uma ideia tão potente que de certa maneira é capaz de resumir o que tem sido feito aqui por nós, não só pela equipe mas por todas as pessoas que têm participado dessa aventura que é a reconstrução, a recolocação do Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica dentro da produção cultural, dentro da produção da própria cidade do Rio de Janeiro, na produção da cidade em si. Esse esforço que nós temos chamado do grupo arte_cuidado, que tem essa ideia de cuidado com o método como pano de fundo, é muito exemplar dessa outra institucionalidade que se quer construir aqui, que a gente tem tentado construir nos últimos três anos com a participação e colaboração de pessoas da sociedade protagonistas desse processo. Eu não acho que é uma instituição que se fez a partir de ideias minhas ou da equipe que tá aqui administrando esse espaço, eu acho que, sobretudo, essa outra institucionalidade ela foi possível pela colaboração das pessoas, pelo desejo das pessoas de ocupar certos espaços que estavam vazios ou decadentes como era o caso desse lugar aqui, um espaço que tinha uma memória, uma história de importância e tinha um vazio de decadência que é dessa flutuação institucional dessa fragilidade institucional que caracteriza o Brasil de modo geral.[...] Eu acho que essa possibilidade de fazer instituição como crítica, de trazer, de criar e não demolir uma instituição que seria o pensamento de Vanguarda, que eu tenho que demolir algo para construir algo, mas de construir a partir, de construir algo instituinte e não demolir algo, uma instituição, não entender a instituição como algo estático e normatizador, mas pensar como que eu posso discutir a nossa fragilidade institucional por exemplo fazendo uma instituição que está muito mais conectada com as demandas da sociedade, que busca estar, porque eu sei que tem muitos erros e muitos

⁴³ Disponível em < http://institutomesa.org/RevistaMesa_5/portfolio/cuidado-como-metodo-arte-politica-e-clinica-em-4-territorios-no-rio-de-janeiro/ >

tropeços nesse processo, porque é um aprendizado, é uma aventura! Então as aventuras têm muitas desventuras, então assim, eu não tenho a menor dúvida de que é impossível uma instituição abarcar todos os movimentos, ou tudo o que tem de importante sendo feito pelas pessoas a partir de uma disponibilidade de pessoal muito grande. [...] Acho que é bonito se lançar nessa aventura! Acho que é uma forma de construir outras institucionalidades, instituições também, mas de nos construirmos também de outra maneira, acho que a gente cuida e é cuidado nesse processo.”

Lula Wanderley - Artista, nascido em Pernambuco, vive no Rio desde 1976. Em Recife, colaborou como artista gráfico em jornais e revistas e fez experiências com poesia visual. Simultaneamente, estudou medicina formando-se pela Universidade Federal de Pernambuco. No Rio de Janeiro, colaborou com Nise da Silveira na Casa das Palmeiras, e com ela e Mario Pedrosa realizou o projeto de reformulação do Museu de Imagens do Inconsciente, patrocinado pela FINEP. Participou de mostras e realizou exposições individuais, entre elas “A estratégia angular de um poema” (CMAHO, curadoria Izabela Pucu, 2016). Colaborou também com Lygia Clark na pesquisa sobre arte/corpo/psiquismo. Criou o Espaço Aberto ao Tempo, do qual é coordenador técnico, onde desenvolve, há 25 anos, trabalho com psicóticos tendo como meta principal a busca de uma clínica experimental e poética.⁴⁴

“Eu cheguei aqui ao Rio de Janeiro pra visitar um primo e fui bater na casa da Nise, através de um vizinho que me levou à casa da Nise[...] E era um grupo de estudos na casa da Nise, e ela perguntou quem eu era, eu disse quem era todo envergonhado. Afundando na cadeira. E ela disse: “o que você veio fazer aqui?”, todo mundo estava estudando, era um grupo de estudos. E eu disse: “eu vim estudar, né?!”, Eu ia dizer o que? Aí a Nise abriu o grupo de estudos assim: “Tem um pernambucano aqui, que disse que estava doido pra estudar! Ele vai apresentar os dois primeiros trabalhos do ano no grupo de estudos!”. Eu estava de passagem, numa cidade estranha, num grupo estranho, tendo que estudar assuntos estranhos. Com uma senhora estranha, mandando na minha vida. Aí resolvi entrar nessa, e estudei. Eu apresentei e aí ela me chamou pra trabalhar com ela, muito instantaneamente me chamou pra trabalhar com ela. Eu disse que era impossível

⁴⁴ IDIBEM;

trabalhar, porque eu não tinha a menor vocação pra ser psiquiatra, muito menos pra ser psicanalista. Aquele negócio de inconsciente e tal, e ela disse: “então use sua sensibilidade como instrumento de trabalho!”. Aí como tomar a sensibilidade como instrumento de trabalho, né? Esta era a grande tarefa que eu tinha de construir: uma maneira de trabalhar, que fosse a partir da minha sensibilidade. Que ela achava que era muito adequada para o contato com pessoas muito distantes desse mundo, né? E eu comecei a me fazer com isso, eu não tinha uma teoria que transcendesse, né? Eu tinha que fazer uma prática e uma teoria a partir do encontro. Nesse encontro, eu teria que ter toda a minha sensibilidade a favor. Ou seja, me deixar sentir pelo sofrimento do outro e criar uma resposta. Criar essa resposta é que foi a grande descoberta minha, que eu era capaz de criar resposta e fazer proposta. Capaz de ter um olhar acolhedor para essas pessoas, uma maneira de falar, uma maneira de criar com elas situações. E fui desenvolvendo isso, que eu chamo de uma psiquiatria poética. [...] E fui agregando coisas, essa facilidade que eu tinha de fazer essas relações muito subjetivas com os clientes. Fui agregando coisas. Uma das coisas que eu agreguei mais forte, foi obra da Lygia Clark, eu agreguei a isso. Tem uma diferença quem trabalha com Lygia Clark, né?! Eu coloco Lygia Clark na minha prática, não entro na prática da Lygia Clark. Faço o inverso, coloco a obra dela na minha prática. Ela é um instrumento, como eu uso também o cinema, como instrumento. Como eu uso diversos outros tipos de linguagem para eu fazer uma comunicação.

E a gente fez o espaço aberto ao tempo, no final da década de oitenta, começo da década de noventa. Que significava uma não instituição. Onde as relações são muito afetivas, são muito frouxas, onde a gente experimenta, não tem uma prática hegemônica. Experimenta diversas coisas, tem diversos ateliês de arte. Tem o cinema, tem a dança, tem a música... A precariedade é muito grande, mas eu tenho uma, uma coisa assim de que eu prefiro trabalhar com essa precariedade, desde que me deixe livre para trabalhar, da maneira como eu quero.”

Hélio Carvalho - Artista, professor Departamento de Arte e coordenador do Curso de Graduação em Artes Universidade Federal Fluminense (UFF).⁴⁵

⁴⁵ IDIBEM;

“Então eu imaginei criar um “D-ambulatório”, uma brincadeira com a palavra ambulatório, que é o local de atendimento às pessoas, mas eu queria um ambulatório que fosse até as pessoas, que caminhasse, que percorresse os espaços do hospital. E além do carro, um outro elemento importante do trabalho é o uniforme, porque o uniforme, na verdade, ele é composto por fragmentos de uniformes de todos os profissionais que trabalham no hospital, desde o médico, ao bombeiro, ao assistente de enfermagem ao pessoal da limpeza, então esse uniforme ele é como se ele reunisse todas as pessoas que trabalham no hospital. No primeiro momento, as pessoas poderiam até sentir um estranhamento ao visualizar esse ser caminhando com essa roupa meio fantasiosa, mas por outro lado, em vários momentos, eu recebi um retorno das pessoas dizendo: “ah esse pedaço aí parece com a minha roupa!”, então eles perceberam que havia intenção de acolher todas as pessoas dentro desse personagem que ficava passeando pelo hospital, que era ao mesmo tempo nenhum deles, mas ao mesmo tempo representava a todos, então vestido com essa roupa e empurrando o carrinho, eu ficava passeando pelo lugar até encontrar um lugar onde houvesse algumas pessoas esperando, sala de espera, muitas vezes com os rostos preocupados, com algum problema que certamente a família estava passando, então eu chegava montava a mesa, abria o carrinho, ele é todo desmontável, dispunha as cadeiras em volta e convidava as pessoas: “Vocês não querem conversar um pouco sobre arte?”, “Vocês não querem fazer um algum desenho?”. O interessante que o mais importante não era propriamente o desenho, mas o momento de conversa comigo, é aí que eu vejo o ponto do cuidado, é como se fosse um ouvido atento para capturar as histórias muitas vezes, ou melhor, na maioria das vezes muito dramáticas, que cada um deles, dessas pessoas contavam. Então foi muito rico esse tipo de experiência porque o objetivo, como eu disse, não era produzir desenhos nem obras de arte, mas sim mostrar até para eles que a arte é, na verdade, o momento do encontro.”

Eleonora Fabião - Performer e teórica da performance. Realiza ações em ruas, palestras, *workshops* e publica internacionalmente. Em 2011, recebeu o Prêmio Funarte Artes na Rua e em 2014 o apoio do Programa Rumos Itaú Cultural que resultou na publicação do livro *AÇÕES/ACTIONS* (Rio de Janeiro: Tamanduá Arte, 2015). É professora da Universidade Federal do Rio de Janeiro – Graduação em Direção Teatral e Pós-graduação em Artes da Cena onde coordena a linha de pesquisa em experimentação artística. Doutora e mestre em Estudos da

Performance (New York University) e mestre em História Social da Cultura (PUC-RJ). Pós-doutorado na New York University.⁴⁶

“Tudo começa abrindo as janelas do centro municipal de arte, desligando a corrente elétrica, tanto ar-condicionado como luzes artificiais, investindo mesmo na entrada da cidade no centro, na saída do centro para cidade, na permeabilização, na flexibilização das paredes deste museu/galeria/centro de arte, então abrem-se as janelas, desliga-se a corrente elétrica para que outras circulações possam acontecer, ou ao menos serem privilegiadas, e o que a gente tem é uma mistura de sons, de cheiros e de luminosidade, porque à medida que o dia passa, as coisas mudam muito, em todos os sentidos, então tem esta premissa, que é abrir radicalmente o centro municipal de arte. Outra parceria muito importante é com a Casa das Mulheres da Maré, porque no final esses tijolos são transportados, ou “transpostos”, como eu prefiro dizer, para a Maré, para a construção do 4º e último andar da Casa das Mulheres da Maré, não se trata de chegar com as 7 pessoas, com 4 mil e 700 tijolos e os três livros e simplesmente ocupar aquele espaço, eu acho, e os arredores, né? Eu acho que tem aí um entendimento de uma movimentação contínua, contigo, entrelaçada porque não é uma simples ocupação, do que se trata eu acho que é mais uma questão de entrar num campo de forças, entender aquele espaço como um campo de forças conflitivas, transtemporal, histórico/afetiva, sócio-políticas e se “mover com”, acho que é preciso, em termos de movimento, partir deste movimento que é “mover-se com” em vez de “aterrissar e ocupar”, né? Então, acho que teve um cuidado nosso nesse sentido.

Tem um livro muito bonito da socióloga Avery Gordon, onde ela fala da matéria fantasma, como os espaços são formados por matérias fantasmas também, e eu acho que um cuidado importante foi ouvir, perceber, respeitar essas materialidades fantasmáticas que estão muito presentes no Centro do Rio de Janeiro porque os corpos presentes seguem sendo formados, de acordo com ela, por essas matérias e por essas informações, então tem uma lida com a história daquele espaço, foi um prédio construído em 1872, a gente pode ter certeza de que tem mão de obra escrava envolvida nessa construção, então é preciso entender que se trata de um campo de forças e não simplesmente de um espaço, de um lugar específico, a ser ocupado, tem muita coisa para ser trabalhada, por que então você entende que é uma questão de mover e ser movido, e tem uma outra, um outro

⁴⁶ IDIBEM;

componente que eu acho que é legal pensar, que me ocorreu claramente que estranhar é cuidar, eu acho que a performance ela estranha, o tempo inteiro, porque ela suspende convenções, ela complica, no melhor sentido da palavra, relações, complexifica dinâmicas, né? Então, assim, acho que estranhar, é cuidar porque você suspende o dito caminhar natural das coisas, que a gente sabe que não tem nada de natural, é encaminhamento político, econômico, social, histórico, e você consegue então abrir espaços de imaginação política que eu acho que o gesto estético consegue fazer de maneira muito interessante, então assim acho que tem esse cuidado de estranhar as coisas, realmente é um cuidado.”

CAPÍTULO 3: NÃO QUERO FECHOS NAS PORTAS! NÃO QUERO FECHADURAS NOS COFRES! QUERO INTERCALAR-ME, IMISCUIR-ME, SER LEVADO⁴⁷, OU A URGÊNCIA DE NOVAS INSTITUCIONALIDADES

A SOCIEDADE ESPETACULAR E O ATO ARTÍSTICO, EDUCACIONAL E POLÍTICO DO FAZER COLETIVO NA ARTE

O modo de agir da Medusa, esse ser monstruoso com serpentes na cabeça, é o de petrificar quem olhasse em seus olhos. Um olhar perigoso que aprisiona os sujeitos, fazendo-os acreditar em um único modo de relacionar-se com o mundo, “essa lenta petrificação não poupava nenhum aspecto da vida. Como se ninguém pudesse escapar ao olhar inexorável da Medusa” (CALVINO, P.16, 1999). Encaramos uma sociedade “espetaculoísta”, onde o ser tornou-se consumidor passivo de uma “ilusão de modo de vida”, de imaginários instituídos como verdades concretas e absolutas em prol da manutenção de poderes de uma elite selecionada (CASTORIADIS, 1982), essa que por sua vez mantém seu poder através do domínio do tempo, da história, do espaço e da cultura através da apropriação e consolidação da produção de narrativas⁴⁸. Como faremos então para não sucumbir ao olhar da Górgona e nos tornarmos estátuas? Quais são as possibilidades de fugas do modelo Behaviorista⁴⁹ de atuação para a procura de formas de subversão antagônica ao

⁴⁷ Saudação a Walt Whitman, de Campos (Fernando Pessoa), Álvaro

⁴⁸ No livro Sociedade do espetáculo, Guy Debord desenvolve um pensamento sob vista marxista da formação da sociedade por uma burguesia que detém poder ao criar uma hierarquia da dominação entre sujeitos através da instituição de posses e aparências, de uma relação mercantil com a vida como observou Lukàcs, ou seja, da separação do sujeito da vida, tornando-a produto de consumo pela alienação dos sujeitos. O espetáculo sendo “uma relação social entre pessoas, medida por imagens”, “sobre uma visão do mundo que se objetificou” (DEBORD, 1988, P. 14), o monopólio e aceitação passiva do domínio do capital pela vida. Nesta pesquisa não pretendo me alongar no debate proposto por Debord, usaremos as questões de dominação cultural para relacionar com a manutenção de desigualdade por meio do capital cultural.

⁴⁹ Modelo de atuação pautado no adestramento, onde acertos são premiados e erros são punidos. É o modelo usado nos espaços de educação hoje, garantindo que a formação escolar seja apenas pautada na reprodução de conceitos e não a constituição de um Ser pelo seu crescimento pessoal.

modelo de utilitarismo da vida? Quais respostas são possíveis num pensamento que fomenta uma perspectiva de decolonização do conhecimento e do ser para começamos a falar sobre uma ação política, artística e poética de fazer e pensar arte que não se coloca em gavetas de percepções e de hierarquias de saberes, mas indo contra a domesticação das visões sobre a arte e a cultura, ou seja, quebrando uma visão hegemônica para pensar em fazeres artísticos que sejam uma celebração, “ palavra que abole a concepção de um alvo para o qual a pessoa se dirigisse” (GADAMER, P. 63, 1985), pensando o fazer artístico como experiência coletiva.

Não há nada mais triste no mundo que o voo do espírito detido pelo peso das necessidades. As obrigações que o homem criou para si mesmo, o sistema de vida que os séculos superpuseram à vida espontânea, começaram por ser uma disciplina de relações mútuas, mas acabaram por uma tortura de prisões múltiplas, diferentes umas das outras para tornarem ainda maior o sofrimento.

(Mireles, Cecília. Equilíbrio, Rio de Janeiro, Diário de Notícias, 30 de outubro de 1932)

A manutenção da dominação cultural é mantida ao transformar a arte e a cultura como mercadoria de consumo (DEBORD, 1988), logo a *distinção* entre grupos sociais é feita pelo capital cultural adquirido (BOURDIEU, 2003) e sob vistas da indústria cultural. Em *O amor pela Arte*, Bourdieu (2003) vai nos apresentando que a arte não é um privilégio natural, sendo assim, no âmbito social, essa desigualdade entre culturas é construída para definir um *capital artístico* a ser almejado por aqueles que querem se distinguir dentro das hierarquias sociais. Essas definições criam uma *necessidade cultural* que se apresenta como uma das funções dentro da ação escolar, que por sua vez é bastante desigual e que vai inculcar códigos a serem transmitidos e preservando o monopólio cultural legitimador, estruturando a desigualdade diante da cultura erudita e diferenciando, de forma excludente, os tipos de capitais culturais (BOURDIEU, 1983). Portanto, temos aqui um entendimento que as diferenciações sobre arte e cultura estão ligadas a um processo de estabelecimento de relações sociais entre classes dominantes e dominadas. Por essa

via é estabelecida a cultura como um título de erudição, aquele que é culto é o que detém inteligência, ou seja, que se distingue em relação aos outros por certos tipos de acesso e apropriação de bens simbólicos que determinam seus postos de privilégios e suas categorias sociais (BOURDIEU, 2003). É de extrema importância compreendermos como se dá esse processo de legitimação do que é um “sujeito culto”⁵⁰ e como essa classificação faz uma marca de distinção social que também influencia as percepções sobre a dominação do que pode ou não ser consumido como arte, ou seja, para Max Weber, “do monopólio da manipulação dos bens da cultura e dos signos institucionais da salvação cultural” (*apud.* CATANI, Afrânio Mendes. In BOURDIEU, 2003), para Debord (1988), a manutenção de um fetichismo mercadológico que nos leva à submissão da vida, do ser, por um ideal ilusório de imagem espetacular do que seria uma “boa vida”.

Quando um artista engaja-se em um modo de operação no qual sua obra necessita da interação direta com o outro, ele opera uma forma de mutação na ideia da Arte⁵¹ como objeto único e intocável, pois se sua existência depende de terceiros, ela é vírus que entra em contato com o outro, que abre os poros para outras formas de mutações dentro do sujeito ali, presente, consciente de si e do seu lugar. Lygia Clark (1964) diz que “Temo o horror de ser catalizadora de minhas proposições. Quero que as pessoas vivam e introjetem seu próprio mito independentemente de mim” (CLARK, Lygia, “nós somos os propositores”, Livro-obra, 1964) é uma afirmação de uma arte que busca sentido em ser porosa com a experiência dos Outros, de um artista que vê sua obra como contaminação prestes a mudar ao mínimo contato com outra pele, com outros conjuntos de moléculas.

Os modelos de prestação de serviço ainda enquadram as questões da educação pela arte como um modo de garantir a subserviência a uma estrutura alienante, uma vez que ainda são pautados em termos de excelência de ensino para o desenvolvimento de um ideário de sensibilização e de disposições para a apreciação de obras de Arte. Esse empreendimento educacional ainda nos leva ao lugar-comum da maneira pela qual são percebidas as funções de uma educação pela arte, onde a dominação das estruturas ainda

⁵⁰ Uso aqui “sujeito culto” pois também é tido no senso comum uma abordagem desse ser culto como aquele frequentador de museus, leitor de inúmeros livros ou até mesmo ligado ao acadêmico.

⁵¹ Arte maiúscula pertencente aos instrumentos instituídos do campo artístico.

é mantida para a indústria cultural. Esse ideal de arte-educação está totalmente embutido em nosso senso comum, é preciso ver como ele é corrompido para um modo de enxergar colonizado na Arte pela indústria cultural, pois continua mantendo as separações sobre o que é e o que não é arte, ou quem a pode produzir ou não, assim a manter as hierarquias e marcando as distinções. Esta função de desenvolver disposição de apreciar obras de arte ainda está ligado a um conceito de educação que acredita que o sujeito vem vazio de experiências estéticas, e que a função dessa educação em arte é a de “como que oferecendo esmolas aos pobres - propiciar experiências estéticas àqueles que nunca as tiveram ou que não poderiam tê-las sem nossa ajuda” (LANIER, P. 47, 1984). Este ainda é um tipo de pensamento incrustado socialmente, que nos revela uma arrogância sobre o conhecimento e uma postura colonizadora das instituições de educação e cultura, que ainda se fazem pela base de domínio cultural que vai legitimar o nível cultural do sujeito pelas condições da apropriação do capital artístico e suas condições da decifração das obras de arte (BOURDIEU, 2003).

Em uma perspectiva mais contemporânea, nos cruzamos com o modo de pensar arte e educação através da mediação. Para Mirian Celeste Martins (2014), a mediação é zona de mutação, pois é ação consciente de fazer e, como um vírus, espalha-se e contamina outras áreas de saberes e experimentações. Ao ver a mediação como ação e não como função, ela a tira de seu modo de subserviência para um modo de ativação como potência artística de criação, assim também ampliando as percepções sobre os artistas e os objetos de arte que a produzem. Passamos assim a operar no hibridismo do modo de pensar a educação pela arte, ampliando seu sentido para uma perspectiva de criação coletiva entre os sujeitos.

A perspectiva vigente no campo da Arte é da fomentação da ideia da educação e da mediação como prestação de serviço que são contratados para tentar suprir essas necessidades de números de visitantes. A criação de espaços educativos vem com uma função primeira de trazer esses números de pessoas para dentro das instituições, com a finalidade de mediar o espaço e as obras de Arte – maiúscula - com seus públicos, ou melhor dizendo, de um caráter de formação. Essa demanda faz com que se pense em práticas e modelos que deem conta de uma demanda numérica, saciar os visitantes com

informações para que se passem aos próximos, a lógica do *fast food* é empregada: temos um tempo cronometrado de visita e a obrigação de passar a informação de várias obras seguindo as concepções curatoriais, com a finalidade de entregar a gravação sistemática da informação adquirida nesse processo, o produto final, esse “hambúrguer com fritas” que só ficará no estômago por algumas horas. Podemos averiguar esse processo no cerne de planejamento educacional feito por uma lógica mercadológica de caráter liberal realizado por um modelo de educação baseado na ideia de *capital humano*, uma formação separada em graus de educação e de qualificação de conhecimento e habilidades que seriam tidos como objetos de troca da força de trabalho por meio da mais-valia, ou seja, uma forma de educação onde “conhecimento e habilidades técnicas específicas ou determinados valores e atitudes funcionais ao mundo da produção” (FRIGOTTO, 1999). Na análise de Gaudêncio Frigotto (1999), sob uma perspectiva marxista, com o estabelecimento da sociedade de consumo, onde a relação capital/trabalho atua diretamente nas concepções de educação, forma-se uma escola para o mercado, em que o valor de *uso* do trabalho foi substituído pelo valor de *troca*, a força de trabalho enquanto mercadoria, tendo como elemento de constituição valores que se estruturam na ideologia burguesa de consumo, operando diretamente na manutenção das desigualdades de classes. Estamos lidando então com modelos educacionais que ainda visam a desigualdade social através da hierarquia de conhecimento e de inteligências. Para Rancière (2015) o embrutecimento é a crença na subordinação de inteligências, ou seja, quando não temos formas de educar que sejam emancipadoras, estamos preservando os ideais de hierarquização dos saberes, esses ideais ainda são bases estruturais dominantes da constituição das instituições em seus modos de ação de “guardiães do conhecimento” que abrem suas portas para aqueles que são cestas vazias e que vão acessá-las e “ingerir” da fonte do saber puro. A ideia do colonizador ainda perpetua em nossa sociedade com sua crença na validação de um único tipo de conhecimento universal, focada numa prática de relação entre aqueles que são os detentores desse saber e daqueles que estão ali para receber de forma submissa o conhecimento através de uma narrativa única que foi escolhida pela instituição.

Ao optarmos por uma guinada radical nos modos de pensar esse encontro entre os sujeitos como forma de mutação artística para propor uma perspectiva do fazer coletivo como potência transformadora dos modos de fazer e pensar arte, operamos no hibridismo dos

termos de construção entre arte e educação e estamos desenvolvendo uma deformidade no campo. Podemos colocar que a ideia da mediação é a de suscitar a potência dialógica dos sujeitos, nesse caso que estamos falando da arte, por suas experiências, vivências e afetos. Para que isso possa ser feito, é necessário pensar quais práticas emancipatórias os artistas, os curadores, os pesquisadores, os educadores, os museólogos e os diversos agentes do campo artístico podem buscar como forma de criar outros diálogos e formas de construir dentro desse campo de atuação, alargando assim as fronteiras do desenvolvimento do conhecimento para a promoção de outras sensibilidades, de outras narrativas que não sejam as oficiais, que se arquetem diante de um caráter de ampliação da resposta estética através de uma atitude dialógica polifônica, propondo uma forma de fazer arte que busca a construção dialógica como prática educacional, política e artística que possibilita os processos de criação, essa que institui outros fazeres e outras formas de institucionalidades, assumimos uma posição de ampliação de seus conceitos práticos para entendermos que a *práxis de encontro* é um acontecimento artístico que tem sua potência na ação coletiva social

POR UMA ARTE PARALABORATORIAL DE AÇÃO E ENCONTRO

O sujeito em criação com outros é um sujeito da prática, da ação, move-se em coletivo com vontade de gerar outras experiências e modos de subversão de valores. Quando a arte está em comunhão com os Outros a operar essa subversão, ela está de encontro a que função? Ela alcança quais modos de Ser?

O que é então fazer uma arte paralaboratorial? Seria acreditar que há condições para outras construções de imaginários radicais que visam os sujeitos como seres de criação, invertendo as lógicas hierárquica do campo artístico para propor redes de comunidade de artes, essas que podem reinventar as estruturas propondo outras formas que alteram as lógicas neoliberais de construção de saberes e das percepções de criação, invertemos a

condição da lógica capitalista de criação de objetos de consumo para a implementação de um imaginário radical onde as nossas capacidades de criar sejam tidas como vivas em todas as nossas experiências de fazer com a arte.

Abrir as portas não só no sentido literal de abrir os espaços, mas como fazer com que essa abertura seja algo subjetivo, que encontre uma operação de colocar a arte de portas abertas aos devires e aos sujeitos? Quando Mario Pedrosa (1995) proclama o museu como paralaboratório, diz sobre a arte que se coloca como experimentação do espaço artístico contemporâneo de invenção, ou seja, do “direito ilimitado à pesquisa e, sobretudo, à experiência, à invenção” (PEDROSA, 1995). Ao cruzarmos Pedrosa com uma leitura de Dewey (2010) sobre a existência da arte como forma consciente de experimentação do ser humano, verificamos uma ideia de arte como parte de um processo de construção do sujeito a partir dessa linguagem:

A arte é prova viva e concreta que o homem é capaz de restabelecer, conscientemente e, portanto, no plano do significado, a união entre sentido, necessidade, impulso e ação que é característica do ser vivo. A intervenção da consciência acrescenta a regulação, a capacidade de seleção e reordenação. Por isso, diversifica as artes de maneiras infindáveis. (DEWEY, P.93, 2010)

Seguindo a lógica da arte em sua construção enquanto forma de experimentação e criação, a função do museu de arte muda de concepção no momento que ele não serve mais a uma pura guarda de objetos, mas como um ambiente vivo e que esteja em interação com seus públicos⁵². Pedrosa (1995) diz que “o museu de arte, sobretudo, o museu vivo, experimental, que visa o povo, a atraí-lo, educando-o, pode ser o lugar privilegiado para essa reeducação não lógica, mas perceptivo-estética[..]”, o que podemos tirar de tal afirmação? Quando o autor expõe essa percepção sobre o museu ele o diz colocando a ação de criação como ponto-chave para uma forma de entender a arte e sua função de

⁵² A palavra públicos foi aqui usada no plural por uma questão política, quando a crença geralmente aceita é da existência de um único tipo de público que se atrai aos museus e centros culturais, é importante pararmos para a reflexão de quantos públicos podem coexistir dentro dos espaços públicos, e da importância dessa variedade de pessoas que formam esse conceito sobre o que é público.

aguçamento das percepções e desenvolvimento que ficam em desuso devido ao tumulto da vida moderna nas cidades (PEDROSA, 1995). Talvez, contemporaneamente, esse tipo de afirmação possa causar um certo incômodo, pois ainda se coloca diante de nós numa reafirmação do poder do museu como lugar único de acepção de lógicas perceptivas-estéticas. Ele seria só um dos lugares possíveis dessa abertura, já que as percepções estéticas podem afluir de quaisquer lugares.

Na abertura de um exercício da arte como jogo de possibilidades, invenção e criação, de transformação de seu próprio espaço, os termos da mediação podem estar incluídos nesse modo de ação, onde a proposição de obras e/ou de interações com elas colocam a arte como motor do exercício de criação estética contra as formas de imposição de narrativas únicas que dominam as construções imagéticas da sociedade. A partir do momento que levamos em consideração essa abertura para diálogos polifônicos, estamos contra a imposição da passividade dentro do processo de construção por uma coletividade e mais próximos de uma experiência conjunta que se dê horizontalmente. Partindo da ação como uma prática educacional, política e artística criadora de outros pensamentos instituintes e/ou de criação de poéticas artísticas que se dão pelo fazer (*práxis*) como potência de afetos e de cuidado com os Outros (geração de encontro). Uma experiência de criação de diálogos que não tenha finalidades, mas que se encontre em relações mais abertas de construção de espaços de troca e construção de si, de uma emancipação para a autonomia estética.

Esse modo de ver e fazer arte vai ao encontro dos termos de construção de arquitetônicas de convivência ética de criação entre os sujeitos. Para Bakhtin a construção de arquitetônicas “se realiza pela exigência da experiência do outro, não com uma forma dada para um espectador passivo, mas um leitor móvel, como coadjuvante-herói da trama do unir partes fragmentadas da construção de um texto ou obra de arte” (VERGARA, P. 180, 2014). Sendo assim, essa construção de diálogos potentes criadas no momento da observação (momento de experiência com trabalhos de arte em todas suas vertentes), esse momento é a experiência e criação estética, essa que vai sendo realizada coletivamente através de uma construção dialógica que se faz pela qualidade da polifonia, desse encontro de múltiplas vozes que não buscam por uma resposta correta e única, mas que

lutam pela variação de pensamentos, percepções e construções de narrativas próprias que colocam essa qualidade do inconcluso como potência de transformação do ser e de suas experiências no mundo, contra a maré da funcionalidade e da domesticação de saberes, para uma ação imaginativa da arte.

Na eterna performance de estar a-ser nos encontramos nos devires do que é existir. Sem respostas concretas, as quais não existem no mundo, o que nos resta é fazer, é estar consciente de nossos atos ao estar no mundo e com o mundo, de ter esperança nos sujeitos como potência criativa com o mundo, para autores como Bloch e Freire a esperança é algo que se conquista diante de um engajamento do sujeito em sua prática:

Segundo a linha de reflexão de Bloch, a utopia não é algo fantasioso, simples produto da imaginação, mas possui uma base real, com funções abertas à reestruturação da sociedade, obrigando a militância do sujeito, engajado em mudanças concretas, visando à nova sociedade. Assim, a utopia se torna viável à medida que possui o explícito desejo de ser realizada coletivamente (VIEIRA, Antônio Rufino, 2007)

Então a busca por outros engajamentos artísticos opera com base nos sujeitos em comunhão, em festa, para a criação de outras institucionalidades na arte, essas que operam desde a criação dos espaços, da sua manutenção e de sua vivência social como uma construção em coro coletivo. O fazer (práxis/ação) é pensamento ativo, o coletivo é um modo de criação em conjunto (encontro com Outros), o quanto estamos construindo e desconstruindo a cada dia o que é o fazer criativo, o fazer educação, o fazer arte, o fazer social e et cetera? Para cada pergunta, mil respostas, para cada mil respostas outras duas mil perguntas.

**“ESCRITO COM RAIVA, COM AMOR, SEM O QUE NÃO HÁ ESPERANÇA”⁵³,
OU, POEMA DA (NÃO)CONCLUSÃO**

Desculpem-me pelo caos das palavras.

Sou poetisa da desventura de viver.

Profanadora de percepções únicas.

Loba caótica que uiva para se encontrar.

⁵³ Freire, Paulo – Pedagogia da esperança, P. 12, 1992

Aquela que vive na performance própria,

Voa em nuvens coloridas com vontade de abraçar o mundo.

Não faz mais nada além de ser, de existir para si, para os outros, para o mundo.

Não se encontra em nada, só sabe fazer.

Criar é a arma nesse mundo,

Ser é a sua condição.

Coleção de critérios ético-responsáveis:

1-abartecer-se de afetos

2-produzir sentidos de ser no e com o mundo

3- Abastecer-se, experimentar-se e relocar-se são suas funções internas e externas, a ambivalência é virtude daqueles que se dispõe a criar

4- Abraçar-se, amar-se, comer-se são suas tarefas diárias

5- Ame-te acima de todas as coisas para poder amar a humanidade ao seu redor. O cuidado é via de mão dupla

O que fazer com eles?

Experiência: o fazer não é relapso, ele é construção em roda constante, roda viva, roda, gira, vai, volta { movimento constante de vida }

Aceita: a afetação, o afeto, o afetar...

Colabore: o fazer junto é brincar com conceitos, o fazer junto é construir um uivo coletivo.

Uma vida para a multiplicação de afetos coletivos;

Pensar ações? Pensações? Experimentar funções?

[A deusa loba brinca de escrever no chão. Sua arma de poesia é um simples pedaço de giz branco. Impiedosos olhares chamam-na de vândala subversiva. Mal sabem vãs línguas e olhares castradores que toda sua trova será lavada pela chuva]

Virtuosa? Caótica? Afetuosa?

Seu corpo não é à toa, ele é tudo que você quer morder, mastigar, engolir e digerir. Coma aquilo que lhe faça bem. Se for preciso, vomite como forma de escape (importante saber engolir o necessário, separando daquilo que virará chumbo no estômago.

Quem avisa amigo é: Nunca se alimente de coisas que chegam com gosto de ferro às papilas gustativas)

Escolha:

A comida que se faz junto é a comida que dança no estômago com as palavras ditas

reditas / escolhidas pelo vento / exercitadas

Arquitetônicas monstruosas de conhecimentos multiplicados;

Construir com tudo que tiver em mãos;

Nada adiante fazer uma arquitetura sozinho de areia e cuspe [vidro frio frágil]

Precisamos fazer, nosso fogo se ascende no fazer. Por muito tempo te tiraram do seu estado natural. Lhe puseram uma coleira para te enforcar, um pote de ração seca em sua frente como se aquilo fosse uma tigela dourada. Quiseram que você transmitisse isso para as gerações futuras [transmitir feito doença inevitável]. Como assim morder e latir para essa mão que lhe joga migalhas!?

Seu corpo é presença, se faça presente!

[Método de guerrilha:

Retire sua coleira desgastada pelo tempo e aprecie somente a carne que interessa.

convoque outros para a degustação, nunca coma sozinho, somos mais fortes quando solidários;

Corra animal inquieto! Sua inquietação é ouvida de longe por outros!

Faça apenas pelo ato de fazer consciente,

seja múltiplo e multiplique-se, uma alcateia uiva mais forte

transite pelo caos de ser uma poetisa/vândala/selvagem/canibal;

não tenha medo de se jogar, mas que esse jogo não seja mera atuação vaga. Os interesses do ego não fazem sentido para nós que somos urgentes de uma nova criação de Ser, dos sentidos dos nossos corpos, da nossa vivência coletiva. {respeite os devires e as alteridades para inventar novas possibilidades de vida]

vibre com o movimento do deslocamento dessa terra que foi colocada como branda, nós somos capazes de construir novos fluxos pra ela

Desmanche do dominador: coloque-se dentro de um fazer decolonial

[deslocar

centralidades])

não nos deixeis cair nas armadilhas da alopatia
livrai-nos de corpos anestesiados
fazei a revolução, Amem

BIBLIOGRAFIA

AMOREIRA, Natália. **Dilúvio mudo: uma arcana jornada**. Bragança Paulista, SP: Urutau, 2016

ARENDR, Hannah. **A Condição Humana**. 10º ed. Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária, 2000.

BAKHTIN, Mikhail. **Os gêneros do discurso**. Trad. Paulo Bezerra, São Paulo, SP. Editora 34, 2016.

BARBOSA, Ana Mae (org.): **Inquietações e mudanças no ensino da arte**. 1ªed. São Paulo, Cortez, 2002.

BEUYS, Joseph. **A revolução somos nós**. In: Escritos de Artistas anos 60/70. Org .FERREIRA, Glória, COTRIM, Cecília. Trad. Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

BONDÍA, Jorge Larrosa. **Notas sobre a experiência e o saber de experiência**. Rev. Bras. Educ. [online] n.19, pp.20-28, 2002.

BOURDIEU, P.; DARBEL, A. **O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público**. Trad. Guilherme João de Freitas Teixeira. São. Paulo: Zouk, 2007.

BOURDIEU, Pierre. **Gosto de classe e estilos de vida**. In: *Bourdieu, Pierre: Sociologia*. Org: Renato Ortiz, Trad. Paula Monteiro e Alice Auzmend, São Paulo, SP: Ática, 1983.

BRAIT, Beth. **Uma perspectiva dialógica de teoria, método e análise**. 2006. Disponível em < <http://www.gragoata.uff.br/index.php/gragoata/article/view/324/325> >

CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio**. Trad. Ivo Cardoso, São Paulo, SP: Companhia das Letras, 1990.

CASTORIADIS, Cornelius, **A instituição imaginária da sociedade**. 2ªed. Rio de Janeiro, RJ, Paz e Terra, 1982.

DEBORDY, Guy, **A sociedade do espetáculo: comentários sobre a sociedade do espetáculo**. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia. Vol. 1**, Rio de Janeiro: 34, 1995.

DEWEY, John: **Arte como experiência**. 2ªed. Tradução Vera Ribeiro – São Paulo, Martins Fontes; 2010.

DUCHAMP, Marcel. **O ato criador** in: BATTCKOCK, A Nova Arte. São Paulo: Perspectiva, 1986.

FAVARETTO, Celso F. **Arte contemporânea e educação**. Revista Iberoamericana de educación. Nº53 (2010), pp.225-235. 2010.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido**. 17ªed.. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

_____ **Pedagogia da Esperança: Um reencontro com a Pedagogia do oprimido**. 4ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997

_____ **Ação cultural para a liberdade**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

FRIGOTTO, Gaudêncio, **Educação e a crise do capitalismo real**. 6ªed. São. Paulo, SP, Cortez, 1995.

GADAMER, Hans-Georg. **A atualidade do belo: a arte como jogo, símbolo e festa**. Trad. Celeste Aínda Galeão. Rio de Janeiro. Tempo Brasileiro: 1985.

GROSGOUEL, Ramón. **Para descolonizar os estudos de economia política e os estudos pós-coloniais: transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global**. In: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENEZES, Maria Paula (Orgs.). *Epistemologias do Sul*. Coimbra: Edições Almedina, 2009.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica: cartografias do desejo**. 11ªed. Petrópolis, RJ, Vozes, 2011.

LANIER, Vicent. **Devolvendo arte à arte-educação**. In. *BARBOSA, Ana Mae (org.) 4ªed. Arte-educação: leitura no subsolo*. São Paulo, Cortez, 2002.

LEVINAS, Emmanuel. **Entre Nós: ensaios sobre a alteridade**. Tradução de Pergentino Stefano Pivatto (coord.) Petrópolis: Vozes, 1997.

LONTRA, Marcus; MATESCO, Viviane. **Experimentação e Método: Oficina de gravura do Ingá**. Rio de Janeiro: Philae, 2018.

LOSEDA, Manuel. **Imaginário Radical: a proposta de Castoriadis à atual crise dos paradigmas no campo das ciências naturais e sociais**. Boletim Interfaces da Psicologia da UFRuralRJ, p. 44 – 62, 2009.

MEIRELES, Cecília. **Crônicas de educação 1**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

MOUTINHO, *Mario C.* **Museus e Sociedade reflexões sobre a função social do museu**. Cadernos de Patrimônio 5, 1989.

PEDROSA, Mario - **Arte experimental e museus**. In: Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 16 de dezembro, 1960. Reed. In: ARANTES, Otilia (org). Política das artes, textos escolhidos I. São Paulo: Edusp, 1995.

PESSOA, Fernando. **Ficções do Interlúdio/4: Poesias de Álvaro de Campos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. **História de vida e depoimentos pessoais**. In: *Pesquisa em ciências sociais : olhares de Maria Isaura Pereira de Queiroz*[S.l: s.n.], 2008.

RANCIÈRE, Jacques, **O mestre ignorante – cinco lições sobre a emancipação intelectual**. 3ªed. Belo Horizonte, MG, Autêntica, 2015.

RECHDAN, Maria Leticia de Almeida. **Dialogismo ou Polifonia?**. 2003. Disponível em < <https://www.ufrgs.br/soft-livre-edu/polifonia/files/2009/11/dialogismo-N1-2003.pdf> >

ROSENTHAL, Gabriele, **A estrutura e a Gestalt das autobiografias e suas consequências metodológicas**. IN: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína (orgs.). Usos e abusos da história oral. Rio de Janeiro, FGV: 1996.

VERGARA, Luiz Guilherme. **Carlos Vergara: Sudário** / Luiz Guilherme Vergara; coordenação Carlos Vergara; tradução Alex Forman. 1. ed. - Rio de Janeiro: Automatica, 2014.

VIEIRA, Antônio Rufino. **O princípio esperança e a “herança intacta do marxismo” em Ernst Bloch**. Disponível em < https://www.unicamp.br/cemarx/anais_v_coloquio_arquivos/arquivos/comunicacoes/gt1/ses_sao6/Antonio_Rufino.pdf >

ANEXOS**Transcrição completa de entrevista com Mariana Debarba.**

ERICA CATELLO.: Primeiro, como a gente fala de histórico, de vivências, eu e você que temos uma vivência muito afetiva há alguns anos, queria que você falasse um pouquinho da sua história de vida.

MARIANA DEBARBA.: É, vou tentar ser bem sucinta. Meu nome é Mariana Debarba, eu tenho 30 anos, minha história é meio louca, eu, minha mãe me teve muito jovem, ela tinha uns 17 anos, meu pai biológico não me assumiu, e meus avós assumiram, né? Meu avô era militar, e ele pediu para minha mãe essa autorização, nem foi autorização, uma maneira de falar assim, né: “você prefere, você pode escolher, ser mãe solteira ou você quer que eu e sua mãe, a gente assuma ela e assim ela teria todos os direitos de militar?”. A minha mãe, com 17 anos, já abandonada pelo meu pai biológico, ela permitiu. E aí meus avós me registraram como filha dele. Hoje eu sou filha deles, sou irmã da minha mãe e do meu tio, perante a lei. Meu avô me criou como pai mesmo. Ele morreu, eu tinha 9 anos, que foi uma perda muito forte para mim. Aí a minha avó, engraçado que eu estava falando disso esta semana com a minha arteterapeuta, a minha avó passou a autoridade de pai para o meu tio, que sempre foi uma pessoa autoritária, mas também muito protetor, me protegeu muito desde nova, e excluiu a autoridade da minha mãe na minha vida. Até hoje eu tenho uma dificuldade de relacionamento com a minha mãe, a gente não construiu, não tem uma estrada de construção de relacionamento mãe e filha. Aí eu fui crescendo, e a minha avó me colocou no colégio militar, eu tinha uns 11 anos de idade, foi um processo difícil porque eu não me adaptava, foram 7 anos no colégio militar, e eu não me adaptava, não foi um tempo de tranquilidade, eu tinha dificuldade de me adaptar à disciplina militar, tinha dificuldade assim, mas questão de estudo, o ensino fundamental fui levando, o problema maior foi no ensino médio. O primeiro ano do ensino médio eu reprovei, e eu todo ano pedia para sair daquele colégio, minha avó nunca me tirava, e aí aquela idealização de, eu sou de Marechal Hermes, cresci em Marechal Hermes, fui para Marechal muito nova, eu nasci e a gente morava primeiro na Barra, e depois a gente foi morar na Ilha do Governador, fui para Marechal com uns 5 anos de idade, então cresci

em Marechal, subúrbio do Rio de Janeiro, brincando na rua, aquela coisa, parente tudo em volta, aquela cultura suburbana, e era sensacional para minha avó dizer que tinha uma neta que estudava no colégio militar, né?! Eu me destacava entre meus primos, me destacava na família...

E.C.: Aquela realização da autoridade, de você estar ali naquele meio a que seu avô pertenceu...

M.D.: É, e eu fui um motivo de orgulho muito grande, até no meio das irmãs dela, que ela tinha irmãs que sofriam violência do marido, e ela foi uma das irmãs que “deu certo”, por casar com um homem bom, militar e que proveu a casa. Então, era um orgulho para ela que a neta dela estudasse num colégio militar. E foi uma tristeza muito grande quando eu fui expulsa do colégio militar por reprovar duas vezes. A primeira vez eu reprovei por dificuldade mesmo, eu tenho muita, eu sempre tive muita dificuldade em exatas, aí reprovei em física. Na segunda vez, eu reprovei em química, física também, tudo que eu podia reprovar eu reprovei (risos). Aí eu fui para outro colégio, um colégio do bairro que a minha mãe conhecia o dono e ele tinha dado bolsa pra mim quando meu avô morreu, que a gente ficou muito sem dinheiro, ele me deu bolsa de cem por cento para estudar, e aí novamente ele me deu bolsa quando saí do colégio militar, uma bolsa de cinquenta por cento, e eu voltei para esse colégio. Aí concluí o ensino médio, entrei na faculdade de Jornalismo, mas sem entender muito a minha trajetória, assim sem entender muito a mim mesma. Meu avô era militar, mas também era gaúcho, e era muito envolvido na cultura gaúcha, eu cresci na cultura gaúcha, em eventos gaúchos, muitos amigos da família, gaúchos, amigos que minha família tem até hoje. E essa influência carioca, suburbana, gaúcha, a gente visitava muito o Sul, a nossa família lá no Sul, e... aí eu fui entrei na faculdade de Jornalismo, particular, uma faculdade particular porque eu nunca gostei de estudar, eu sempre fui mediana, eu aprendi a gostar de estudar, eu aprendi na base do esforço, eu sempre me esforcei, depois de adulta, né?! Aí eu fiz a faculdade meio assim, né... (risos) “eu tô indo!”. Eu sempre tive tudo na mão, minha avó me dava tudo, minha avó fazia tudo, tudo que eu queria, minha avó me dava, ser criada por vó tem essa dificuldade, esse problema. Minha avó morreu eu tinha 22 anos, faltava um ano para me formar, foi muito difícil a perda dela, eu costumo dizer que a minha maior perda assim, a morte da minha avó eu superei, mas a do meu vô eu não vou superar nunca, eu só tinha 9 ano e assim, muita coisa sobre ele que eu queria muito ter vivido e ter compreendido. A minha avó eu vivi um pouco a exaustão com ela, o meu avô eu só tive coisa boa, a minha

vó eu acessei as coisas ruins, então tem um pouco disso também. A morte dela foi muito dolorosa, muito, muito, eu cheguei a ter depressão, demorei muito para superar a morte dela, mas hoje eu entendo o significado dela na minha vida, o bom e o ruim dela, do meu avô eu só conheci o bom, isso é difícil, né? Pra você superar, você idealiza aquilo que gostaria de ter vivido. Aí me formei em jornalismo e tudo, mas aí teve essa caminhada de autoconhecimento e de saber “Quem é você?”, “Você é aquela pessoa que as pessoas esperam que você seja ou aquela pessoa que as pessoas criaram para ser, ou você é o que você pode descobrir ao longo da sua trajetória?”, então isso aconteceu comigo, eu era a pessoa que minha família queria que eu fosse no sentido de formação. Agora, hoje, eu sou a pessoa que eu quero ser. Hoje, eu tenho as minhas convicções políticas que eu descobri ao longo da minha vida profissional, que começou muito tarde. Eu trabalhei muito pouco com jornalismo, mas a minha vida profissional hoje, com o que eu trabalho, que sou educadora de museus, que estudo arte terapia, começou tarde. Eu já tinha 28 anos, eu fiz 28 anos, né?! Que foi em “Frida” que a gente se conheceu, então eu acho que eu me descobri muito tarde, mas ao mesmo tempo eu me descobri, e isso foi bom, um privilégio, tem gente que passa a vida inteira sem se descobrir e tem gente que passa uma vida inteira, que só com 50 anos se descobre, então é isso, eu não me lamento, mas me questiono muito hoje em dia, porque eu quero sempre mais e fico pensando: “que cargos maiores eu já poderia estar exercendo?”, mas não sofro! É o tempo, né? A gente acompanha o tempo.

E.C.: Mas até pelo fato de pensar nesse “cargo maior”, se a gente parar um pouquinho, parece um pensamento que ainda você mantém e que foi lhe dado, que você tem que ter um cargo superior diante dos outros, tem a questão salarial, tem a questão de...

M.D.: Aquilo de você tá na vida para isso, para evoluir, para crescer, da famosa meritocracia, pra você alcançar cargos maiores com aquela pressão social, você com 30 anos já deveria estar o quê? Estar casada, já devia estar grávida do segundo filho, ou do primeiro, ou estra num cargo de gerência, né?! Então essas demandas sociais batem na nossa porta e que a gente, às vezes, não sabe lidar, então hoje eu estou num trabalho que eu tenho subordinadas, é meu primeiro trabalho que eu tenho subordinadas, é meu primeiro trabalho que eu tenho a autoridade de decidir coisas pra mim e pra uma equipe, lógico que a gente faz aquela autogestão de respeito mútuo, mas é muito perigoso esse negócio de mérito e dessa hierarquia social e profissional. Então, eu comecei a trabalhar com arte e com museus, que é uma coisa que eu sou apaixonada, mas eu tive o privilégio

de escolher, porque eu pude só fazer isso, as pessoas não podem fazer isso, elas não podem parar de trabalhar para pesquisar o que elas querem estudar ou o que elas querem trabalhar, eu pude fazer isso porque tive o apoio da minha família, os meus avós me deram uma oportunidade, eu não passo necessidade por causa deles, uma oportunidade de poder escolher o que quero para a minha vida, então isso aí... e eu acredito demais que se a gente tá nessa vida e a gente... se a gente passa por essa vida sem fazer alguma coisa em prol do bem-estar social, a gente não serviu pra nada, né?!

E.C.: É, eu acho que é uma coisa que eu vivo, e como eu acompanhei essa sua fase, essa sua fase de autodescoberta...

M.D.: A fase mais importante da minha vida você acompanhou, né?!

E.C.: (risos) É, eu acompanhei essas descobertas assim quando a gente se conheceu, no que vimos uma na outra, até por eu estar nesse meio há muito tempo, e quando nos via “dando cabeçadas”, eu percebi o como todas essas questões refletiam em você, de você estar num lugar, e as inseguranças em relação à idade e como esse embate era muito visível...

M.D.: E até hoje me atravessam muito! Muito! Não passam de uma maneira... Tudo me atravessa demais, e eu penso que o mínimo, eu tive... tem muitos probleminhas na minha criação, mas a minha família sempre foi unida em prol da gente se dar bem, da gente se apoiar. Tem muitas “picuinhas”, mas a gente se apoia! É aquilo “tô contigo e é isso!”, então esse lance de me descobrir, de ter o privilégio, de poder fazer o que eu quero fazer, de poder morar bem, de eu ter um conforto, de eu poder ter um ar-condicionado, de eu poder estudar arteterapia, o mínimo que eu poderia fazer da minha vida é ser uma cidadã consciente. É reconhecer meu lugar de privilégio e batalhar para que outras pessoas reconheçam seus lugares de privilégio, e mais, para que outras pessoas que não têm esses privilégios abram a mente para perceberem que elas precisam ter pensamento crítico, que se elas não tiverem isso, ninguém vai dar, elas vão passar a vida inteira... o porteiro preto vai passar a vida inteira sendo só o porteiro preto, ele não vai fazer uma faculdade...

E.C.: Ele não entende as coisas por um processo crítico, né?!

M.D.: Das dinâmicas sociais! De quem tá lá em cima e vai querer que ele morra sendo um porteiro, entende? Que nunca vai sair daquele lugar ali! Então não que eu seja magnânima e que saiba mais do que as pessoas, mas poxa, se eu tive esse processo, eu

acho que todo mundo pode ter, mas é também escolha de cada um, a trajetória de cada um.

E.C.: Mas esse processo do autoconhecimento ele é um passo fundamental, né? Na sua história ele é um traço fundamental, mas todos que podem passar por esse processo de se autoconhecer, de ter outras leituras de mundo, de gerar relações de afetos pelos encontros, e que se deixam permear por esses encontros é uma coisa que é forte.

M.D.: Sim, mas tem uma coisa que eu tenho percebido e que tenho tido cada vez mais certeza, autoconhecimento é uma questão de escolha! Você falou de nossos embates, nossas discussões... não é fácil discutir e estar disposto a ouvir e repensar. As pessoas discutem para ver quem vai ganhar a discussão, “mas é verdade o que você está falando, vou repensar e refletir sobre o que você está falando”, não é fácil de fazer! Assim como não é fácil assumir que está errado, não é fácil assumir que é preciso refletir sobre a maneira de falar, não só sobre a maneira de se comportar, mas sobre a maneira de se falar. A nossa fala, por exemplo, a da sociedade é muito racista, por exemplo. Sair de desse lugar, porque a gente fala muito do individual, mas o individual repercute no coletivo o tempo inteiro!

E.C.: Mas eu queria que você falasse um pouco dessa questão sua com o ato de mediar, a minha pesquisa trata desse ato, e queria saber como você vê a mediação hoje. O que é a mediação para você? Esse lugar que hoje você tem ocupado, e que também aprendeu a ocupar, como você o desenvolve?

M.D.: Então, a gente já sabe que a parte do acolhimento é a mais importante, mas isso eu senti, eu tive essa certeza de uma maneira forte no Marcantonio Vilaça, que eu acho que foi a nossa experiência mais fluida do que vivemos até hoje profissionalmente. Então, o ato da mediação para mim, e eu falo do acolhimento porque durante a mediação, e é muito louco que eu fui, eu paro e penso “se o Marcantonio Vilaça não tivesse existido, talvez eu estivesse mais endurecida agora!”. Essa exposição apareceu para me amolecer um pouco para eu entrar nessa experiência endurecida que eu estou agora no museu militar. Eu martelo todo o dia na minha cabeça: “Eu não posso endurecer! Eu não posso endurecer!”, e isso puxa diretamente para quando falo do acolhimento, é porque ali no acolhimento que você vai se conectar com o grupo, é ali que você vai sentir o grupo, é ali que você vai passar confiança para essa galera, é ali no acolhimento que eles vão: “Porra, gostei de você! Quero ficar no seu grupo!”. É ali, né?! Então você passa confiança para

que eles prestem atenção em você, para que eles queiram trocar com você, porque assim é a mediação para mim, eu preciso muito que esteja sempre forte na minha mente porque senão eu vou esquecer, principalmente agora neste momento que estou vivendo, a mediação não pode ser uma coisa verticalizada, a mediação precisa ser horizontalizada, porque eu não tenho mais do que essa galera que chega lá, essa galera tem tanto quanto eu, só que elas têm outras coisas para me trazer, e eu tenho para elas outra coisa diferenciada porque eu já conheço o espaço, já sei o que tem ali. É que nem quando eu falo, no espaço cultural tem um tanque de guerra, eu tenho uma fala sobre aquele tanque de guerra, e aquela galera chega lá e tem outra fala sobre aquele tanque de guerra, e é uma fala real porque aquele tanque de guerra tá na casa deles, tá na comunidade deles...

E.C.: Passa na rua deles!

M.D.: Exatamente! Então é assim, o respeito também dessa vivência! O próprio ato de eu dizer “não” o tempo inteiro, até porque é um ambiente militar, “você não pode chegar na beirada da Ilha Fiscal porque você pode cair na baía!”, “você não pode sentar ali!”, “você não pode pular aqui!”, “você não pode sair de perto!”, “tem horário para comer!”, “tem horário para ir ao banheiro!”, né?! Você já está numa verticalização! Você já tá dando ordem!

E.C.: E desde o momento que chegam, né?! Você já está num ônibus em que não se pode fazer nada, você não pode nem comer

M.D.: Não pode comer dentro do ônibus porque não pode nem vomitar dentro do ônibus!

E.C.: E que é algo que pode vir acontecer num momento de necessidade extrema!

M.D.: E é uma reação em cadeia, porque é um ambiente de tanto “não” que você já dá “não” antes de saber se pode dar ou não um “não”. Uma das supervisoras estava proibindo o uso do banheiro, por que que estava proibindo o uso do banheiro? Aí a tenente chegou e falou: “por que você está proibindo o uso do banheiro? A gente não aluga o ônibus com banheiro? Por que não podem usá-lo?”. Entende? Então, assim, essas coisas pequenas verticalizam mesmo as relações, e aí essas pessoas ficam intimidadas mais facilmente, intimidadas de interagir com você! Eu tenho sentido muita falta dos nossos acolhimentos afetivos! A do barbante: “Fala seu nome! Apresenta o seu amigo!”, sabe?

E.C.: “Apresente-se a partir de uma obra!”!

M.D.: “Se apresenta a partir de uma obra!”, entendeu? E por que a gente precisa fazer o circuito todo? Falar da história inteira? Por que não falar de um só quadro que tem o circuito? Por que a gente não pode escolher um circuito para falar? Por que o circuito inteiro discursando sobre uma coisa que talvez não faça diferença entre eles? Que você tenha que chegar até o ponto de falar: “tirar foto é legal, galera, é muito legal tirar foto, mas você vão sair daqui e alguém vai perguntar o que é isso, e vocês vão dizer o quê se não sabem o que estou falando, se vocês não prestam atenção em mim!”, sendo que eles não são obrigados a prestar atenção em mim, às vezes, eles estão lá querendo passear, estão lá só querendo sair do lugar que eles vivem. O ato de entrar num ambiente daqueles como o da Ilha Fiscal, já é um empoderamento para quem vive numa favela!

E.C.: Como aqueles corpos vão reagir a isso, além de todo uma estrutura social também com a relação de por que fazer o circuito inteiro? Quantas vezes eles irão lá? Quantas vezes eles teriam a oportunidade de ir nesse tipo de museu? E isso diz muito sobre nossas próprias estruturas de museus, de espaços, né?! Por que uma criança de Nova Iguaçu não tem acesso fácil ao Centro da cidade num fim de semana!

M.D.: Aí quando você pega e fala assim: “visitem os museus!”, as professoras falam: “vai, pega o trem”, a resposta é: “ai professora, é muito longe!”.

E.C.: Para alguém de São Gonçalo atravessar a ponte hoje em dia, só de passagem, uma passagem, são 8 reais de um lado, só para vir. Ir e voltar são 16 reais por pessoa, pensando numa família, no mínimo, com 3 integrantes...

M.D.: É uma estrutura que não favorece o acesso! É uma estrutura que não favorece o acesso dos corpos estarem em outros lugares e não favorece o acesso a interações sociais mesmo!

E.C.: E como também esses espaços não chegam lá, né?!

M.D.: Não chegam! E se chegam...

E.C.: Como eles chegam, né?!

M.D.: Como eles chegam? Falam a língua dessas pessoas? São atraentes? Acessíveis? O que adianta ter um centro cultural que coloca arte contemporânea, mas que as pessoas chegam tipo “Quê?”, sabe?

[...]

Esses espaços que deveriam ser de integração e construção viram espaços para pessoas selecionadas, então é complicado que... Hoje eu estava até pensando, quando estava numa exposição no Hélio Oiticica que a galera que tá saindo, que tá graduando, a galera que tá no meio das artes, que tá ali na graduação criticando a academia, mas tá produzindo o que a academia pede, qualquer pessoa que não circula no meio da arte não acha legal a exposição ali.

E.C.: Aí tem aquela grande questão de qual seria o lugar do artista nesses espaços de construção coletiva. Claro que diante de um sistema capitalista, todos tem que ganhar a vida, estar produzindo para vender e se sustentar, se incluir nesse mercado é o que garante a sobrevivência financeira desses artistas, mas é importante pensar qual o lugar na arte dentro das construções de ser e estar no mundo e com o mundo.

M.D.: Você leu o O que é Arte do Tolstói?

E.C.: Não!

M.D.: Ele vai falar do “o que é arte?”, para ele arte é aquilo que as pessoas conseguem compreender, se as pessoas não conseguem compreender não é arte, ou se é arte, é arte para quem, né?

E.C.: Esse “para quem?” é importantíssimo hoje!

M.D.: [...] E aí eu volto à questão do autoconhecimento, é uma questão de escolha, a empatia também é.

E.C.: E escolhas difíceis que não são dadas!

M.D.: Não! São escolhas difíceis e que assim demandam que você se desprenda, que você deixe de ser um ser individual e passe a ser um ser social, e ser um ser social em uma sociedade capitalista, é você remar contra a corrente! Eu sinto isso diariamente! Trabalhar com mediação é difícil porque você recebe um público que não tem pensamento crítico, que tá ali para passear, que você almeja trocar o mínimo que você puder para que saiam dali diferentes de quando eles entraram, mas cara, isso não está na sua mão, tá à mão dessa pessoa que tá ali, que pode estar cansada, que, às vezes, essa pessoa saiu da escola 8 da manhã, não comeu direito e vai voltar para casa lá pelas 6 da tarde...

E.C.: Em tempos de, estamos fazendo essa entrevista em 2018, logo quando um novo presidente foi eleito sobre a bandeira do ódio, da incoerência e da exaltação da ignorância,

o como pensamos nessa questão da empatia hoje e principalmente exercendo a nossa função, estando em nosso meio de arte, cultura e educação. E mais, com essa exaltação da ignorância, isso quer dizer que esse processo de autoconhecimento é excluído, então como podemos ter empatia pelo outro se não podemos nem conhecer a nós mesmos? E que infelizmente não depende só da gente, mas ele é filho de toda uma estrutura que ta aí para nos massacrar mesmo.

M.D.: Exatamente! Você chegou num momento perfeito! As pessoas estão matando um leão por dia, elas estão tentando sobreviver, elas não têm tempo de pensar no outro, e nem é questão só de tempo, mas elas não têm energia para “vou parar aqui para pensar no outro!”, “vou parar um pouco aqui para refletir sobre o que é estar em sociedade!”. Isso é filosofar! Filosofar é coisa de maluco, drogado! Mas eu vou ler uma coisa aqui: “Filosofar é resistir para libertar politicamente pela educação!”. Eu vi essa frase num evento que eu fui ali na UFRJ da Praia Vermelha. Então é isso, é um amontoado de coisas que se tornam uma só no final de tudo, né?! E quanto mais eu penso, mais eu chego à mesma conclusão, enquanto a gente não se colocar como seres sociais, como seres membros de um único núcleo social, de que tudo que se faz interfere no outro, de que tudo que a gente escolhe depende do outro, a gente não vai alcançar bem-estar nenhum, a gente não vai alcançar um sociedade honesta, coerente e mais humana. Enquanto a gente viver em nossa bolha, em nosso grupo, em nossa maneira de existir, que supomos ser melhor, da nossa forma de pensar, a gente não vai chegar a lugar nenhum! Essa é a verdade! Enquanto a gente não pensar de maneira social, enquanto a gente não refletir, a gente falou sobre autoconhecimento de uma maneira individual? Sua pergunta foi de uma maneira individual, mas o autoconhecimento social é importante. Enquanto socialmente não assumir seus defeitos, uma sociedade escravocrata, uma sociedade que teve duas ditaduras, que teve essa escravização bizarra, que tem a olhos vistos suas consequências até hoje, enquanto isso não for assumido e corrigido não teremos o bem-estar total.

[...]

E.C.: Depois de tudo que fluímos de pensamento até agora, quero pedir que você me empreste uma história, um momento sobre alguma mediação, alguma visita, um instante que você leva de mais afetivo em suas experiências.

M.D.: Eu tenho assim várias!

E.C.: Mas vamos pensar naquela que foi mais importante, daquela que você conta como que de alguma forma te toca até hoje.

M.D.: Minhas experiências mais fortes foram no Tomie Otake, e minhas memórias mais fortes de afeto em mediação são com o grupo do abrigo com o Montanha, sabe? Eram pessoas que chegavam ao Tomie Otake gritando, e ele claramente tinha suas nuances de loucura, de insanidade, então ele repetia muito o meu nome! Ver uma pessoa muito feliz de fazer uma xilogravura, ele não sabia que podia fazer um desenho, então ele botava a mão e desenhava a própria mão e talhava aquilo, às vezes, sem força para talhar... Assim, o Tomie Otake foi uma escola para mim, então Picasso foi a minha exposição mais forte, mas até do que Frida, então o grupo do pessoal do abrigo, para mim, foi muito forte, muito intenso, principalmente o Montanha, que me ensinou muito. Os grupos de acessibilidade em um todo. Três grupos que foram muito fortes foram o pessoal do abrigo, que tinha o Montanha, um grupo de idosos, e uma delas me deu aquela florzinha desenhada ali em cima, ela mesma que pintou e um grupo com paralisia cerebral que eu acompanhei com o Cláudio, e ali eu vi que, o grupo com paralisia cerebral, o pessoal com deficiência que eu recebi com o Cláudio, ali eu vi que a única coisa que você precisa é de uma proposta de afeto, só isso de que você precisa! Eu que era preocupada em abordar o circuito inteiro, pensando que tinha que falar de tudo, de “ai, não posso perder nada!”, o Cláudio escolhia algumas obras específicas, trabalhava com cores, “o que te lembra essa cor?”, “ah, me lembra a praia!”, e para essas pessoas, às vezes, ir à praia só para sentir a brisa e olhar o mar, para essas pessoas com paralisia cerebral era algo grande. Ali eu percebi que existem muitos níveis de existir, de captar e compreender o mundo, e que é muita arrogância nossa acreditar que só o nosso existir é completo, que é um existir que abarca tudo de mais importante. Ali, naquela visita, eu via o Cláudio falando com eles, e eu percebia “cara, essas pessoas existem, essas pessoas pensam, essas pessoas conseguem entender o que tá aqui!”, sabe? Então esses foram os três grupos de muito afeto e de pessoas que, principalmente idosos, de um abrigo de idosos, que eram de um lugar para refugiados da Alemanha nazista, e eles eram bem velhinhos óbvio, Sociedade Beneficente Alemã, eu acho, então eu escutava muito “vai me visitar!”, você dá atenção para essas pessoas como é da sua natureza demandar, que você acha normal, mas para essas pessoas foi uma atenção excepcional que você deu ali, e você receber essa troca que você tocou elas de uma forma que nem imaginava foi uma forma de afeto muito grande. Ela tirou da bolsa dela o desenho e disse: “eu que fiz! Toma para você!”, tipo, ela não saiu de casa pensando

nisso, “vou dar isso para a menina que vai me receber!”, não! Foi algo muito mais espontâneo “eu gostei tanto de você que vou te dar um desenho que eu fiz!”, isso é aleatório, é especial! Muito, muito, muito especial! E aí vejo um lugar de privilégio em poder acessar esses afetos, de alcançar esses afetos, e eu estava pensando hoje, encontrei a Jana e o Rafael, lembrando da nossa trajetória, eu falei com ela: “eu e a Érica não íamos uma com a cara da outra, a gente se conheceu em Frida, mas a gente se tornou amigas em São Paulo.”, e aí a Jana: “Ah é, eu sempre ouvia vocês falarem que não iam uma com a cara da outra...”, e eu fiquei lembrando que sorte que a Érica teve coragem de ir e que sorte que nossas coragens se uniram, de ter ido para outro estado, de ter feito a seleção, de estar lá! E olha como essa sincronia deu seus efeitos! Isso é um privilégio, a sorte de encontrar alguém para trocar essa experiência em São Paulo que eu penso ser um divisor de águas na minha vida! Eu tenho uma gratidão pela Divina, e ela diz que não fez nada por mim, mas eu tenho uma gratidão com ela. Ela me “zoou” da última vez que nos encontramos: “sabe como eu conheci Mariana? Eu fui dar formação e a gente passou o contato para os mediadores, e a Mariana veio no whatsapp me perguntar tudo que eu já havia dito na formação!” (risos), eu perguntei: “Div’s, como você teve paciência?”, ela me respondeu: “Educar é isso!”, então educar é ter paciência, entender o tempo do outro, e eu realmente a questioneei sobre tudo que ela já havia dado na formação, mas se talvez ela não tivesse esse afeto e essa paciência talvez a gente não tivesse se conectado e talvez eu não teria ido para São Paulo. Tanto ela quanto o Tenório. Então é o afeto o tempo inteiro e a paciência que as pessoas tiveram comigo e com a minha rigidez, com a minha ignorância em minha trajetória, porque se as pessoas não tivessem a paciência com a pessoa que eu era, essa que minha família queria que eu fosse, não que elas não gostem da pessoa que sou, mas é uma outra experiência e expectativa.

Transcrição completa de entrevista com Mariana Várzea.

ÉRICA CASTELLO: A minha pesquisa, como a gente conversou aquele dia que você estava presente e foi uma das pessoas que me ajudou muito a mudar muito ela, fala sobre afetos, memória e sobre nossas experiências que nos levam a fazer coisas. Então eu peço que você me dê um resuminho da sua história de vida pessoal e profissional.

MARIANA Várzea: Então, eu sou museóloga, inicialmente eu achei que ia fazer minha formação em História, muito vinculada a questão da história da memória porque justamente eu venho de uma geração e de uma família de cultura mais à esquerda, e tinha acabado de passar um período muito difícil no Brasil e eu enxergava como necessário fazer o trabalho todo de memória, de pesquisa que fosse muito ligado à política e que pudesse trazer à luz tudo o que havia acontecido. E de fato a história, aquela coisa da criança, a primeira vez que eu ouvi falar das pirâmides e, enfim, dos mitos, aquilo foi um assombro para mim, acho que foi onde eu senti o maior assombro foi com isso, foi vendo uma moça fazendo uma cesta de palha, a rapidez com que ela fazia a cesta de palha, e o cinema, a primeira vez que eu entrei no cinema também foi um assombro. Mas com o decorrer da vida, no ano particularmente em que eu fiz o vestibular, que foi em 1983, eu tinha acabado de conhecer uma tia baiana que era muito revolucionária, uma mulher muito feminista, e ela era museóloga, e ela cuidava desses objetos de museus, ela falava que os museus precisavam muito dessa oxigenação, que em História eu iria ser professora e tal, e como eu gostava de cultura e arte e misturava outras linguagens que eram importantes para mim, ela falou: “Você tem que ser museóloga!”, e eu mudei a minha decisão aos quarenta e quatro do segundo tempo e fui ser museóloga. Eu já tinha passado para a UFF em História, já tinha passado em todas as universidades em História e resolvi fazer museologia. Foi interessante porque de fato eram instituições muito quadradas, então você imagina, a sua geração ainda acha a instituição plena de barreiras, na minha geração essas instituições eram muito quadradas, de uma perversidade muito grande porque a rigor eram consideradas importantes, e eram, mas tinham todo um compromisso com o esquecimento, uma coisa assim, sabe? Então para a gente que chegou dessa geração, a gente começou a trazer uma série de inquietações e discussões não só sobre sustentabilidade mas sobre relevância dessas instituições. E são vinte e cinco anos nesse, né?! Quase trinta anos se você considerar os estágios e tal, e discutindo essa história de olhar para o museu e dizer: “Meu Deus, como esse museu ainda é enrijecido!”. O quanto que ainda a gente precisa... e com essa perda de recursos, com as pessoas não indo aos museus mais, tá ficando muito claro que a gente precisa discutir isso de uma outra forma. Eu acho que o meu resumo é isso, eu sou museóloga e assim, para dar conta dessa missão que era rever o potencial dessas instituições, eu também fui dar aula nisso, fui fazer gestão disso, eu acho que passei por todos os elos que a cadeia da cultura tem. Desde ser a menina que elabora projetos, que corre atrás dos recursos, até ser professora do projeto que elabora e traz o recurso, até ser patrocinadora, passar por um papel de patrocínio, de gerente de

patrocínio de um projeto daquele produtor que tá sonhando com uma coisa diferente, até ir lá para a lei de incentivo e ser a pessoa que reforma a política pública junto com outras pessoas para que a lei de incentivo facilite e apoie o projeto do produtor cultural, a chegar na área de museus com tudo isso ao mesmo tempo.

E.C. – Eu fiquei pensando hoje, quando eu peguei um livro do Freire (Pedagogia da Esperança) onde ele fala sobre a democratização das escolas públicas, e aí eu puxei um questionamento de o que seria a democratização do museu, você acha que , hoje, qual é o museu que temos e o que seria pensar nesse museu mais plural, mais aberto e mais democrático?

M.V.: O que eu acho, é que essa discussão é uma discussão muito estratégica, na verdade, ela está na base da minha tese de doutorado, porque é assim, eu acho que a gente teve uma evolução de pensamento, quando você fala por exemplo da década de oitenta e na década de noventa, a gente tinha uma barreira claramente simbólica, de capital simbólico, e sobretudo cultural de divisão em relação ao acesso, à democratização do acesso ao museu, então assim, várias pessoas que me deram aula e depois contemporâneos do meu curso de especialização, e depois do meu curso de mestrado, diziam: “pra que criança no museu? Ora, a pessoa que vai ao museu, deve ir por ter uma graça divina! Ela é uma pessoa ligada na arte!”, o meio que eu fui me meter, o meio da arte, ele é um meio muito cheio de barreiras, então: “pra que criança ir ao museu?”, “a arte não é divertimento!”, “a arte não é conhecimento!”, então essa compreensão era muito grande. Eu acho que foi a primeira barreira que ficou clara, e eu pensava “meu Deus, a gente tem que levar essas pessoas aos museus! Tem que levar as pessoas aos museus!”. Mas, assim, a surpresa é que quando você começa a fazer uma circulação das exposições, abrir e criar uma programação educativa, cultivar que é importante trazer ao museu, você não necessariamente está formando essas pessoas, e não necessariamente você tá democratizando o acesso, e aí você começa a ter um outro tipo de barreira, você traz uma comunidade que vive numa favela no Rio de Janeiro para ver uma exposição sobre o Picasso, ok, ela vai interagir com essa exposição a partir de determinadas fórmulas emocionais e cognitivas que até enriquecem o trabalho do educativo, mas você percebe que aquilo não os representa, então assim, a gente diz que houve uma passagem para o conceito de democratização, que é dar acesso a, que muito recentemente, em menos de 30 anos no Brasil isso não era considerado, pode ter havido o encontro de 1958, inúmeros encontros, mas de fato, na prática das instituições, isso não estava na prática das

instituições, e quando passa a fazer essa prática você percebe que o repertório que está nessas instituições não cria pontes com a diversidade de público, aí vem outro abismo muito grande, e esse abismo ainda com muita dificuldade de ser superado, primeiro, vou usar como exemplo um museu público, o museu público é basicamente trabalhado por pessoas que são funcionárias públicas concursadas, então nenhuma dessas pessoas elas têm, pelo nível de estabilidade e et cetera e tal, elas não têm de fato um modo de viver de uma série de comunidades e de grupos sociais que a gente conhece, isso é um ponto. Essas pessoas ocupam a curadoria dessas instituições, e hoje você não tem formas de contratar novas curadorias, porque a forma de contratação do setor público é muito dura, a forma de contratação de pessoal é muito dificultada. Hoje você tem um cargo, faz uma dispensa de licitação por um determinado tempo, ou você depende de contratação via outros projetos, e projeto tem começo, meio e fim, então você vê que a contratação no setor público, essa forma de contratação dificulta muito trazer outras representações e outras curadorias, e isso eu tô falando do curador, do cara que faz o design, tô falando do educador, então assim, há um problema que antecede mesmo a questão do enrijecimento ou da falta de visão do museu que diz respeito a uma autarquia, um museu público que é engessado pela própria burocracia. E por um outro lado há um tecnicismo também, há o famoso tecnicismo que eu acho que é uma das grandes discussões do século vinte e um, afinal eu sou técnica daquilo, eu conheço aquela coisa, eu cuido daquela coleção, e assim, essa imagem, eu passei pela área pública, essa imagem que eu faço é assim, você imagina que há um enorme comprometimento dessas profissionais, eu tô falando de hoje, de profissionais extremamente comprometidos com a área dos museus, que na área de museus se você não for comprometido, você tem uma instituição na sua frente, e não tem jeito, as pessoas muito comprometidas, mas que operam assim, a imagem que eu faço é de uma locomotiva, sabe uma locomotiva? É um vagão de uma locomotiva, ali tem o forno e tal, dentro desse vagão tem uma série de costureirinhas que estão preciosamente fazendo os seus trabalhos, trabalhos infintos de costura, e esse vagão está entre o nada e o lugar nenhum, dentro deles você tem formigas trabalhando, operando, fazendo todas as suas funções maravilhosamente, mas ele não tá indo para lugar nenhum, ele tá isolado, ele não tem uma visão, ele não tem um futuro porque ele não é oxigenado. Então o que a gente diz é que não há uma democracia cultural no mundo dos museus, e não é também por falta de desejo só das instituições, também tem isso, tem toda uma dificuldade mesmo dessas instituições de operarem as suas oxigenações.

E.C.: Eu sempre fico pensando que, para nós que ficamos na base do museu, a gente vê essa coisa por estar mais em contato com o público, as pessoas que têm contato com o público conseguem ver a diferenciação, normalmente o educativo consegue ser esse lugar de maior oxigenação porque ele tem pessoas de diversos lugares, e não só dessas pessoas que estão contratadas, mas que exercem outras funções, até pensar que a universidade pública hoje pode ter, durante um período, uma época de oxigenação maior de seus estudantes, eu começo a pensar muito sobre isso, o que me preocupa é como esse tipo de questão tem atingindo essa parte de cima dos museus, e como a gente faz para mudar essa chave, né?

M.V.: É, eu acho assim, tem que reconhecer por exemplo que os museus, que foram anteriormente baseados nas suas coleções, de uma ideia que aquilo que estava sendo preservado, era preservado para sempre, e a gente sabe que essa narrativa não cola mais, é um outro problema, de uma coleção que representa o recorte de uma época, e você tem que lidar com essa coleção, e esse recorte, se você for romper com esse recorte, sua visão também não dá conta disso. Eu acho que a gente tem primeiro que trabalhar muito para que se abram outras formas de contratação para a área dos museus, que se compreenda a natureza da atuação da instituição museu, e que se compreenda que ela tem três finalidades: uma que é a preservação mesmo das coleções que ela tem, outra que é a preservação no sentido de construção de outras memórias, na construção de outras memórias e também na revelação de outras memórias, e é documentar isso, essa documentação tem que ser plural e que, sobretudo, tenha esse contato com o público, que ela está a serviço da sociedade. Então se a finalidade da minha instituição é estar a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento, não é isso que diz lá a definição de museu do ICOM? Instituições sem fins lucrativos voltadas à preservação, à conservação, à comunicação de acervo à serviço da sociedade e de seu desenvolvimento? Então ela tem que ser capaz de contratar, ela tem que ser capaz de ter uma equipe, de ter um *modus* de funcionamento que ela se coloque a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento. Então, você me pergunta assim: “poxa, Mariana, como é que eu posso ter um educativo dentro de uma instituição?”. Do meu ponto de vista, do recorte que eu faço que é mais para a gestão, eu digo que há uma consciência das limitações, ela não é geral e ela tem níveis diferenciados, mas há uma barreira hoje que diz respeito também a como o museu mostra os seus resultados. Como é que um museu mostra os seus resultados? Como é que ele avalia os seus resultados? Quantas curadorias foram feitas pela comunidade? Quantas

mulheres? Isso ainda nem é pedido! Essa base comunitária, essa base da diversidade, esse atendimento ao público nem é visualizado no relatório como deveria ser! Você sabe a quantidade de atendimento, mas...

E.C.: Aí toca também na diferença dos espaços!

M.V.: Exatamente!

E.C.: Isso é muito visível quando você está num espaço como o CCBB/RJ, um lugar que tem uma posição estratégica geograficamente, um ponto bem localizado no centro da cidade, um lugar que recebe por dia uma circulação enorme, seja por um café ou para sentar ali e conversar com alguém só para aproveitar o ar-condicionado... É um espaço que me agrada por esse ponto, por ser um espaço de circulação livre, eu acho que...

M.V.: E tendo uma diversidade de programação muito grande!

E.C.: Muito! Muito plural! Além de se encontrar ali as diversidades sociais, né?!

M.V.: E eles fazem a contratação do programa educativo!

E.C.: E aí eu acho que tem uma diferença que é enorme! Até a contratação mesmo da equipe de recepcionistas, elas são pessoas que também são contratadas já sabendo que ali é um lugar plural que recebe todos os tipos de gente.

M.V.: Agora que você tá falando isso me ocorreu o seguinte, ainda dentro de nossa discussão, então a gente já tem o CCBB/RJ, a gente ainda tem umas instituições que terceirizam essa contratação, certo? Como é que os grupos de interesse se organizam para estarem preparados e ocuparem essas posições? Quantas empresas hoje de arte-educação, por exemplo no âmbito da sua pesquisa se te interessar agora ou depois, existem organizadas no Rio de Janeiro que estariam aptas a ocupar esses espaços dentro das instituições? Aqui de cabeça eu lembro a da Daniela Chindler, a Sapoti, e quem mais? Como é que estão organizados esses profissionais no sentido deles terem consciência de que tipo de serviço eles podem oferecer, e se organizar nessa proposta, que eles possam oferecer esse serviço? Eu não sei, deve ter mais gente aí! Mas o quanto a gente tá organizado também para ocupar essas posições? Preparados para uma licitação? A empresa está organizada? Organizou o currículo dela? De que forma ela se apresenta? Eu tô trazendo uma visão diferente para você, né?

E.C.: É sim, pois eu fico pensando muito, eu acho que é bem teórico e abstrato nesse ponto, porque eu não sou nem um pouco gestora...

M.V.: Eu acho que a sua pesquisa na realidade é focada na dificuldade das instituições em praticarem a democracia cultural!

E.C.: Sim! Eu acho que é isso, eu critico um pouco essa questão da institucionalidade numa visão muito geral...

M. V.: Mas você tem que criticar mesmo, essa visão na realidade a gente concorda, o que eu tô falando é o seguinte: como você tem uma instituição pública que opera numa lógica de conceito de gestão de pessoal via concurso público e et cetera e tal, ela já não enxerga no seu modo de funcionamento como ela vai operar essa transição, essa forma de construção com a coletividade, tá entendendo?

E.C.: É que tenho visto muitos casos de criação de novas instituições que se fazem, melhor, umas tentativas de novos modos de fazer fora das instituições convencionais, exemplo o Museu das Remoções, a Phábriká, na Zona Norte, que é uma galera que tá tentando um outro modo de ver e também de apresentar os artistas daquela área. Eu queria pensar um pouco sobre isso!

M.V.: Cara, essas instituições, de forma geral, operam em outra forma que é “quem produz, consome; quem consome, produz”, então o Museu da Remoções é uma instituição que atende um pouco uma comunidade que fez ele e que tem a ver com ele, ou seja, de um grupo de interesse que fala sobre esse assunto, então assim, na verdade, ele tem como o tema as remoções, mas é diferente de uma instituição que tem como tema um outro tipo de colecionismo, né? Então aí funciona! Que é um museu de favela também que funciona, não é que não precise de apoio e nem financiamento para funcionar não, mas ele tá mais colado na própria realidade, como ele é feito por quem produziu aquilo, quem produz aquela realidade, então essa burocracia e essa distância, podem vir a acontecer, mas ela não tá mais no fundamento dessas instituições, isso é bem inovador! É aquela cultura *maker*, que é legal! Então eu produzo a minha vida, eu consumo a minha produção! Isso tem muito a ver com uma coisa muito mais ecológica, com grupos de interesse que são grupos que se constituem dentro de seus interesses. Eu acho que o Museu das Remoções, o Museu de Favelas, o Eco Museu de Barra Alegre, esse grupo da memória social é muito legal porque ele é autoalimentado!

E.C.: Penso muito sobre isso, eu tenho me interessado muito por essas iniciativas próprias, elas criam uma autonomia que eu acho muito interessante, e eu não sei o quanto isso poderia ser levado às instituições...

M.V.: Que tem uma institucionalidade né? Essas iniciativas também podem perdurar ou não, né?! Elas têm como um sentido de revelação, sabe? Elas podem vir a durar enquanto instituições públicas ou elas podem vir a não durar. Eu acho que você pode trabalhar, bater um papo com o Museu da Maré, o Observatório de Favelas... O Museu da Maré criou um negócio sensacional de “escutação”, das “escutadoras”, que é muito legal, e que poderia ajudar muito as instituições a abrirem a sua cabeça. Elas estão preparadas para prestar esse serviço?

E.C.: Taí uma grande questão!

M.V.: É importante!

E.C.: Sim, muito importante!

M. V.: E eles mantêm esse trabalho com um quê de sustentabilidade deles. Eu acho muito legal, mas aquela grande instituição lá, ela tem que operar com essa e com outras formas! Que tem o artista também, e o artista nem sempre está nessa questão do ativismo.

E.C.: Hoje acho que muitos sim, pois as causas são inúmeras, precisamos hoje atuar nessas causas, mas sim, tem gente que prefere não, e que também tem um circuito de arte que engole, que, às vezes, rejeita e que vai e volta o tempo todo, mas tudo dependendo de seu próprio interesse de circulação, por isso tenho confiado muito mais nos sujeitos!

M.V.: E uma galera que tem um nexos menos linear, fico pensando assim nos grupos de poéticos... tudo está em torno da questão política do ser, eu acho que você precisa fazer um recorte por aí. Mas a gente vai chegar numa hora do “ai meu Deus, é tudo crítica!”, será que a gente não vai ter nada que nos vá tirar disso para transcender?

E.C.: Já fizemos uma discussão dessa em grupo, isso com o pessoal que estava comigo no Prêmio Marcantônio Vilaça, várias peças na exposição tinha um “quê” muito político, nos questionávamos se aquilo era cansativo, no sentido de atirar o fogo e não fazer mais nada, mas eu penso que tem um outro lado que a dimensão política sempre está presente no sujeito, e aí é pensar de novo no Freire que estava lendo hoje, no Pedagogia da Esperança, ele relata que falou assim com ele “ah, que você não parece um educador, você parece um político!”, e ele responde num “como assim? O educador também é um

ser político!”, e aí eu acho que tem muito do entender o que se diz por política, e volta o que você disse no início, quais são as políticas nos museus e como essas políticas são entendidas, e políticas num sentido mais amplo da palavra, né?!

M.V.: Pois é, e como você opera a construção de novas narrativas? Você tem que ter uma coisa muito artística, muito poética, para não vir amarrado, para não vir justificado... Eu tenho sentido muito falta, assim, que sempre fui muito crítica da arte pela arte, por ela estar sempre correndo da questão da política, eu hoje sinto falta da inspiração, sinto falta da experimentação, acho que esse mundo de hoje tá se virtualizando, então o encontro, sei lá, outro dia teve aquela brincadeira do Google, coisas com a sua inicial, a gente estava discutindo, antes isso era adedanha, né? Você ficava três horas jogando adedanha porque você tinha que contar com o “HD” emocional das pessoas, hoje em dia é o Google. Então como é que você rearticula esses instrumentos do corpo presente?

E.C.: Fico pensando nisso direto!

M.V.: Eu acho que é na arte, eu acho que é na educação, tem a educação da vontade política, da libertação do corpo, mas tem a educação muito ligada à arte que também ela...

E.C.: E quando partimos para a questão do afeto, e afeto é isso aqui, é presença! A Nívea que fala muito de presença, ela dizia muito “gente, para aqui um momento, vamos parar de pensar no que está acontecendo no seu celular! O momento agora é o presente! O presente é aqui! Há três segundos atrás já não é mais presente! Presente é aqui!”. Sempre penso muito nessa fala dela, peguei muito para mim essa questão do que é o momento presente, do que é estar presente quando você está cercado de gente, de bichos, de água, do mundo!

M.V.: De interagir...

E.C.: Não que esses equipamentos não sejam legais, hoje eu indiquei um livro do Ilich para uma amiga que está em outra cidade e, em segundos, ela já estava com o PDF em mãos. O Google, às vezes, funciona como uma ferramenta sensacional!

M.V.: É genial! É incrível como, mas aí eu acho que uma operação da arte de estar ali de fazer tinta, de poder estar focado, acho que esse mundo tá desfocado, mil e uma realidades ao mesmo tempo...

E.C.: Por isso que eu gostava daquela sala no Ingá, de ser uma sala de experimentação artística aberta, tinha uma coisa de contato, tinha aquela coisa do “faça aí!”, era aberto

para as pessoas irem dar uma descansada, ficar conversando, produzindo algo ou não, sabe? Não tinha aquele fervor também que pode acontecer em espaços como o próprio CCBB da pressa de fazer as coisas porque tem um tempo e tem aquele fervor de fazer tudo! Lá era diferente, as pessoas iam “perder tempo”, no melhor sentido do termo, conversar, ouvir uma música, estar em contato com aquelas outras pessoas, nós que estávamos ali! Tem até um relato da Bia que gosto muito de lembrar, um dia chegou uma moça lá na sala, ela estava muito invocada, dizendo que não queria fazer nada e tal, nisso chegou uma outra e começou a fazer uma gravura, como os materiais estavam disponíveis, ela pegou uma folha e começou a rabiscar, não era a nossa proposta, mas ela foi fazer o que sentiu vontade. Depois ela começou a cantarolar junto com a música que estava tocando, nisso ela foi se abrindo mais e começou a contar para as meninas que ela já havia participado de um concurso para desenhar as paisagens de Niterói e tal. Resultado: naquele contato ela pôde se soltar e criar. E eu vejo que nesse relato tem algo que falta hoje, que é o contato entre os seres como uma ação de afeto, afetar e ser afetado. Será o quanto não adoecemos por estarmos vibrados numa tela o tempo todo? Pós eleições baseadas em notícias pelo Whatsapp, ou pensar também no noticiário da televisão... E aí vem uma pergunta: o que fazíamos antes de ficar o tempo inteiro conectados nessa nuvem?

M.V.: E você pensa que o cérebro é um sujeito excitável, você fica ali o tempo todo passando, passando coisas, coisa e coisas! É a distração! O encontro é isto, é a gente estar se olhando, estar trocando, conversando... Do ponto de vista da gestão, o museu tem que facilitar esses encontros!

E.C.: Eu acho que é um pensamento primordial, como fazer para facilitar esses encontros? Lembro que foi muito importante minha ida à Pinacoteca em São Paulo quando tinha 17 anos, foi ali que me encantei mais pela arte, quando nós saímos do lugar onde estávamos, da nossa cidade, para ver outros tipos de coisas, outras realidades. Eu sinto como esse encontro foi importante para aquela adolescente que estava terminando o curso normal e não sabia o que queria fazer com o seu futuro profissional. Como meu trabalho lida com afeto, eu gostaria que você me relatasse uma memória de encontro, de afeto, que fique guardado com carinho...

M.V.: Lá do passado?

E.C.: Pode ser do passado, do mais próximo também, mas que tenha sido importante, que tenha te transformado, modificado alguma visão de arte, de educação, de museu...

M.V.: Bom, posso falar do mais recente que foi o nosso projeto lá no Museu do Ingá, porque de uma certa forma a questão de educação em museus foi por onde eu comecei, lembro que eu fui ser museóloga, bom, eu falei “ser museólogo é tudo muito careta, e eu quero lidar com gente!”, eu sempre quis lidar com gente, é uma coisa importante! E lá atrás quando participei desse primeiro programa educativo do Museu da República, quando a gente abriu a porta da exposição ninguém entrou, ninguém entrou porque ninguém entrava lá, até hoje as pessoas têm dificuldade de entrar no Museu da República, então não basta você abrir só uma exposição, e nós passamos por essa dificuldade muito grande também. Eu estava me lembrando do calor, esses dias fez muito calor, eu pensava no quantos as meninas sentiam calor, e que nem foi o calor deste ano, se fosse vocês estariam liquidadas, se fosse o calor desse ano...

E.C.: Vamos ter que fazer as coisas só do lado de fora!

M.V.: Exatamente! Pra mim foi muito interessante formar aquela equipe, uma equipe muito sensibilizada, num momento muito difícil, estávamos todas muito sensíveis, e houve um encontro de sensibilidades ali! De uma certa forma estava todo mundo muito mais frágil, inclusive eu, porque eu já tinha passado por aquela instituição como comandante máxima e aí, naquele momento, era uma prestadora de serviços, então eu tive que trabalhar as formas com as quais eu lidava com aquelas pessoas, era um trabalho imenso de estar com vocês e tentar não passar isso, e, ao mesmo tempo, olhando vocês ali construindo um projeto que vinham menos pessoas, a gente ia buscando os nossos públicos... E isso eu acho que foi um encontro para mim, um encontro muito sensível porque não foi um encontro de “o que aconteceu foi muito sensacional!”, “fomos um sucesso!”, essa palavra sucesso não foi a nossa palavra, nossa palavra foi conquista, no sentido de construção de afetividade, de operar na fragilidade, a instituição estava frágil, então foi esse encontro das fragilidades que se deu numa força imensa! E porque era um assunto de arte também, era um assunto de arte, era um lugar onde você tinha a questão artística sendo operada mesmo com todas as dificuldades, mas ali foi de arte! Então a gente teve que criar tudo ali, que na verdade não tinha uma instituição, era uma instituição que estava se dissolvendo, e eu fazia parte dessa dissolução! Eu era, na verdade, um exemplo daquilo que ali estava se dissolvendo

porque eu era liderança dessa área e decidi não ficar. Então acho que foi muito importante, aquele encontro foi muito importante! Eu voltava muito sensibilizada, “as meninas estão lá, operando aquele trabalho”... E tive momentos incríveis ali, e assim, não tem pungência de memórias afetivas, acho que elas podem ser encontros da fragilidade, né? Não que a fragilidade não tenha uma força imensa! A delicadeza, eu não sou da delicadeza, não sou particularmente uma pessoa delicada, mas isso não quer dizer que eu não seja uma pessoa muito amorosa! Eu sou muito do afeto e do amor, mas não necessariamente uma pessoa delicada! Pra mim, delicadeza tem que “pah”, dar um soco em mim para eu falar assim “caramba!”, e depois reclamar muito e compreender estar numa relação de profunda delicadeza, e isso pra mim é sempre muito revelador!

E.C.: Eu acho bonito pensar nesse choque de energias!

M.V.: Nossa! Se não fosse isso não íamos conseguir transformar, processar, mudar... então acho que foi esse encontro de delicadezas e foi muito legal! E você teve uma gestão em cima disso também! Muito grande porque você também estava vivendo seu momento de delicadeza e amadureceu isso, e eu vi, participei e fui amadurecendo também com as suas delicadezas, então acho que foi muito bonito! E isso foi dentro de um museu! E tem um outro momento que eu te falei também de que eu gosto, que foi de um cara que me levou para ver a exposição do Cazuzza, sendo que ele, no início, se apresenta como um rapaz evangélico, e isso era em 2012, tinha aquela questão das eleições, foi logo após as eleições 2011 ou 2012, e eu falei “como é que esse cara que é evangélico vai me apresentar o Cazuzza? Pirou na maionese! O cara vai me dizer quem é o Cazuzza?”, e ele me disse! E mais uma vez na questão de como ele operava aquilo, como aparentemente aquela letra que falava de perversão, ele transformava numa poesia, e eu fiquei assim... saí de lá e tomei umas dez cervejas, pensando “meu Deus do céu, que maravilha! Que coisa incrível!”

E.C.: Promover o encontro é isso, e é ele que nos leva a mudar de percepção! Enquanto não encontrarmos pessoas que vivem realidades diferentes, a gente nunca consegue transformar nossas percepções sobre as coisas.

ANEXOS II



- 1) Sala expositiva durante a exposição Experimentação e método: Oficina de gravura do Ingá, P. 8 e 9, catálogo da exposição Experimentação e método: Oficina de gravura do Ingá, 2018.



- 2) Detalhes da exposição Experimentação e método: Oficina de gravura do Ingá, (respectivamente) P. 73 e 16, catálogo da exposição Experimentação e método: Oficina de gravura do Ingá, 2018.



- 3) Sala expositiva durante a exposição Experimentação e método: Oficina de gravura do Ingá, P. 10 e 11, catálogo da exposição Experimentação e método: Oficina de gravura do Ingá, 2018.



- 4) Visita dos moradores do morro do Palácio na exposição Experimentação e método: Oficina de gravura do Ingá, 2018 (FONTE: <https://www.facebook.com/museudoingari/>)