

ARTE, FORMAÇÃO E TRANSFORMAÇÃO NA TRAJETÓRIA DE TRÊS ARTISTAS BRASILEIROS CONTEMPORÂNEOS

ART, TRAINING AND TRANSFORMATION IN THE TRAJECTORY OF THREE
CONTEMPORARY BRAZILIAN ARTISTS

Jorge Menna Barreto

UERJ

Graziela Kunsch

Artista

Fábio Tremonte

ECA-USP

entrevistados por **Regina Johas**

DEART/UFRN

Resumo: Arte, formação e transformação são as linhas de fuga das entrevistas realizadas a três artistas brasileiros contemporâneos: Jorge Menna Barreto, Graziela Kunsch e Fábio Tremonte. A obra de Jorge Menna Barreto desenha possibilidades para respondermos essa pergunta. Instaurando-se nas fronteiras entre arte e vida, seus projetos, entrelaçados com uma forte vocação educativa, tratam o pensamento poético e artístico a partir das noções de diversidade e florestidade. O caráter formador e transformador da arte é também determinante para a artista, ativista, professora e pesquisadora Graziela Kunsch. Sua produção relaciona-se intimamente com contextos político-sociais e permite refletir sobre as possibilidades de se aportar mudanças à sociedade, uma vez que promove questionamentos capazes de incitar transformações sociais. Fábio Tremonte fala de suas proposições artísticas e de um “fazer-junto” em tempos de pandemia. Partindo da sua experiência prévia da Escola da Floresta, em que propõe uma ecologia de saberes como contraponto ao domínio epistemológico vindo do norte, o artista explica seus novos projetos.

Palavras-chave: arte contemporânea, arte e educação, arte em contexto, ativismo.

Abstract: Art, academic training and transformation are the escape lines of the interviews with three contemporary Brazilian artists: Jorge Menna Barreto, Graziela Kunsch and Fábio Tremonte. Jorge Menna Barreto's work draws possibilities for us to answer this question. Placing itself on the boundaries between art and life, his projects, intertwined with a strong educational vocation, deal with poetic and artistic thinking based on the notions of diversity and forestry. The formative and transforming character of art is also decisive to the artist, activist, teacher and researcher Graziela Kunsch. Her production is closely related to political and social contexts and allows us to reflect on the possibilities of bringing changes to society, since it promotes questions capable of inciting social transformations. Fábio Tremonte talks about his artistic propositions and a “do-together” in times of pandemic. Starting from his previous experience at Escola da Floresta, in which he proposes an ecology of knowledge as a counterpoint to the epistemological domain coming from the north, the artist explains his new projects.

Keywords: contemporary art, art and education, art in context, activism.

Pensar a arte em seu potencial formador e transformador talvez tenha se tornado urgente nesses tempos pandêmicos. Investigar sobre os limites e as possibilidades da arte em aportar mudanças à sociedade, promovendo questionamentos capazes de transcender tanto os lugares usuais da arte como os da educação, é o vetor que me conduziu a entrevistar três artistas brasileiros contemporâneos: Jorge Menna Barreto, Graziela Kunsch e Fábio Tremonte. Em suas proposições, manifestas a seguir, podemos conferir tanto como cada um endereça a erosão das certezas impostas, quanto suas apostas naquilo que está por vir.

Jorge Menna Barreto:

Para restaurar aquele tanto de floresta que ainda resta em cada um de nós

[Regina Johas] Jorge, tenho acompanhado com grande admiração o seu percurso e fico muito grata por termos essa e-conversa! Sua trajetória como artista endereça uma agenda urgente nesses tempos distópicos! Se reunirmos as palavras arte, natureza e Antropoceno numa única sentença, vemos surgir um contexto em que se torna inevitável a pergunta: o que é a função da arte nesse estágio avançado de destruição ambiental em que vivemos (DAVIS, TURPIN, 2015). O conceito de natureza como uma entidade externa e independente da ação humana não mais se aplica neste contexto, obviamente. A natureza que tornou-se uma “configuração territorial que é cada vez mais o resultado de uma produção histórica e tende a uma negação da natureza natural, substituindo-a por uma natureza inteiramente humanizada” (SANTOS, 1999). Como você vê o papel da arte ante essa questão? Quais potencialidades, pro-

blemáticas e deslocamentos o artista enfrenta ao propor um planeta sem devastação ambiental?

[Jorge Menna Barreto] Regina, muito obrigado pela bela questão e pelo convite para dialogar contigo sobre questões urgentes do nosso tempo e sobre o papel da arte e dos artistas diante dos desafios que vivemos. A pergunta que você faz é a pergunta que tenho repetido para mim todos os dias: de que maneira nós artistas nos posicionamos no debate ambiental? Acho que ajuda se utilizarmos a própria ecologia como uma forma de abordar essa questão, reformulando-a: se olharmos para a paisagem contemporânea como um ecossistema, qual o papel que os artistas podem desempenhar para contribuir com o debate ambiental? Qual o papel da arte nesse ecossistema em que vivemos?

Habitados a pensar a plasticidade da linguagem e as imagens, acho que temos muito a contribuir para tal debate. Costumo usar como exemplo a palavra “floresta”. Quando os portugueses chegaram no Brasil, usaram o termo floresta para caracterizar os ecossistemas complexos com os quais entraram em contato. No entanto, na etimologia da palavra floresta encontramos “foris”, que caracteriza aquilo que esta fora, distante. A partir de uma história do pensamento que separa natureza e cultura, é fácil compreendermos que a floresta seja algo distante da civilização. A imagem mental que a palavra floresta cria portanto explica a maneira como os colonizadores trataram esses ambientes complexos: inicialmente como recurso e em seguida como obstáculo para a lavoura. A carta de Caminha revela isso claramente. Os indígenas são descritos por aquilo que não são e pelo que não fazem: «eles não lavram nem criam, e não há animais domésticos”. Ao não estarem equipados com uma rede cognitiva complexa, os portugueses falham em



Figura 1. Jorge Menina Barreto, *Restauro* - paisagem sonora, pesquisa de campo. Colaboração com o artista e músico Marcelo Wasem, 2016.

enxergar a complexidade daquilo com o que entram em contato e reduzem a alteridade radical que se apresenta à simplicidade do “selvagem” e “primitivo”. De uma certa forma, a palavra “floresta” chancela a sua destruição, já que hoje temos conhecimento suficiente para entender aquilo que os portugueses encontraram: imensas agroflorestas, que alimentavam não somente os humanos, mas toda a biodiversidade. A floresta é um organismo vivo e é “cultivada” pelos hábitos de vida indígenas e de todas as espécies que o habitam. Não seríamos nós, artistas, os responsáveis por (re)popular o imaginário com uma linguagem e com imagens que sejam mais complexas para que possamos pensar a complexidade do mundo tal qual ele se apresenta para nós? Entendo que esse possa ser um papel possível para a arte e para os artistas, ou os criadores de linguagem: criar ferramentas que ao invés de reduzir o mundo para que caiba nos meus conceitos, ampliar a linguagem para acomodar o mundo. Mas acho que não há nada de

novo aqui, historicamente já temos feito isso. O pensamento poético e artístico sempre foi feito de diversidade e florestidade.

[RJ] Você inicia sua prática site-specific em 1997 com a obra *Enconfrontos*, realizada a partir do mapeamento e experiência da arquitetura da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, em Porto Alegre (RS). Mas logo o site-specific passa a ser compreendido por você não mais como uma categoria artística, mas como um método de trabalho que, explorando uma diversidade de meios e linguagens, orienta-se para a escuta do contexto (BARRETO, 2007). Acredito que toda essa trajetória tenha iluminado os caminhos que viriam a se descortinar, mas parece que foi no projeto *Máquina de Café* (2005), apresentado na Ocupação (Paço das Artes/São Paulo) que mais fortemente iluminou o início do que viria a ser uma nova compreensão para os usos da terra e as consequências globais de nossas escolhas. Ao observar essa trajetória, que te leva a produzir um projeto como o *Restauro* (apresen-

tado na 32. Bial de São Paulo: um restaurante instalado no mezanino da Bial), te pergunto: como se deu esse profundo entrelaçamento entre arte e vida ao longo do teu percurso? Podemos dizer que essas fronteiras deixaram de existir pra você?

[JMB] De fato, foi na graduação que pela primeira vez entrei em contato com o termo *site-specific*. Foi uma descoberta redentora. Quando eu era aluno do Instituto de Artes da UFRGS na graduação, eu muitas vezes me sentia frustrado por não ter uma assinatura própria, ou um estilo, digamos, que fosse uma característica forte e constante no meu pensamento artístico. Estudei artes na década de 1990 e a geração de referência para mim era a anterior, a geração 80, onde encontramos estilos tão marcantes que muitas vezes podemos reconhecer o autor mesmo sem ter lido a legenda da obra. De uma certa forma, essa era a minha expectativa no curso de graduação: encontrar o meu estilo, a minha voz. No entanto, a cada novo semestre, cada novo professor, cada nova turma, eu me sentia estimulado a produzir algo distinto. Foi só no final da graduação que me dei conta que esse era o meu estilo, que não consistia exatamente num aspecto formal da obra, mas num processo de atenção e escuta ao meu entorno, ao qual eu buscava dar uma resposta. Essa certa volubilidade ou instabilidade, que originalmente me frustraram, passaram a ser a minha força, a minha maneira de me relacionar com os lugares ou situações onde eu trabalhava. Essas elaborações foram precipitadas pelo contato que tive o conceito *site-specific*, que surgiu em uma conversa com a artista Elaine Tedesco.

Interessante você lembrar do Máquina de Café que apresentei no Projeto Ocupação do Paço. Não costumo pensar muito sobre essa ação, mas a maneira como você o contextualizou aponta para algo que talvez se inaugure ali,

que é essa mistura entre arte e vida. Quando o Paço propôs que ocupássemos os seus espaços como se fossem os nossos ateliês, eu lembro de não ter me interessado tanto em produzir uma obra. O que me chamou a atenção foi a aglomeração de artistas naquele contexto e que não havia um espaço de convivência onde essas pessoas poderiam trocar uma ideia, descansar ou simplesmente não fazer nada. Essa carência do espaço me chamou a atenção e percebi que poderia criar uma espécie de café improvisado que atenderia essa demanda. Ao invés de propor uma obra, decido habitar esse espaço de possibilidade que se gerava naquele agrupamento. O café foi um sucesso. Todos vinham bater papo, comer brigadeiro de colher e acabou chamando a atenção de alguns artistas que se perguntaram: mas isso é arte? Aquela pergunta ficou comigo e eu me perguntei se de fato aquilo que eu estava fazendo ali era arte. Além disso, o café criou uma economia paralela no espaço. Os produtos que eu servia eram vendidos e aquilo inaugurou um tipo de participação que envolvia dinheiro, que mais adiante vou elaborar melhor no projeto Restauro que você cita quando colaborei com uma economista para operar a partir de princípios da economia solidária.

Essa articulação entre arte e vida vai se dando portanto de maneira muito orgânica, eu diria. Não sei se as fronteiras entre arte e vida se desfizeram. Acho que não, pois eu constantemente as uso como material, ingrediente mesmo do meu trabalho. Quando propus o Restauro na 32ª. Bial de São Paulo, retomo essa questão, mas não acho que seja a partir de uma diluição, mas sim como elemento para ser pensado. O Restauro se alimenta dessa problemática, mas não a dissolve. Talvez, como num processo digestivo, a mastigue, degluta, processe e metabolize, transformando-a em energia de pensamento e ação.



Figura 2. Grupo de Educação Colaborativa. Paço das Artes, São Paulo, 2007

[RJ] Ainda com relação à Máquina de Café: este projeto desdobrou-se posteriormente no Café Educativo, que foi criado em 2007, durante o tempo em que você coordenou o Grupo Colaborativo de Educação do Paço das Artes (SP), a partir da necessidade de um espaço que permitisse ao público ler e digerir a experiência da exposição: um espaço convidativo no qual os atendentes eram educadores e o público podia desfrutar de um bom café, jornais e revistas. Como essa dimensão educativa passa a ser endereçada pela sua produção?

[JMB] Algo muito importante de ser dito é que chego nas questões relativas ao educativo a partir da arte e não da educação. Costumo pensar no que chamo de “momento educativo” da obra, que tem relação com a sua recepção. É a partir das ideias de participação, que sempre me interessaram no meu trabalho artístico, que

passo a compartilhar reflexões com educadores e assim criar um terreno comum, digamos. Quando fui convidado para coordenar o educativo do Paço das Artes em 2007, entendi que esse convite veio a partir do reconhecimento da minha preocupação com a recepção da obra de arte. Outra questão que considero importante é que minha preocupação com a participação do público, que, novamente, coincide com o “momento educativo”, nasce para mim a partir das reflexões sobre o site-specific. Desde o início da minha trajetória, entendi que é partir da recepção da obra que o pensamento proposto se enraíza no lugar. Como percebemos desde o ato criador de Duchamp até as teorias sobre participação mais recentes, é o público que colabora na construção da obra. Esse foi o insight que nos ajudou a renomear o educativo do Paço das Artes como Grupo de Educação Colabora-



Figura 3. Jorge Menna Barreto, Café Educativo. 32.Panorama, curadoria Cauê Alves e Cristina Tejo, MAM-SP, 2011.

tiva. A ideia de colaboração estava na base das nossas reflexões como sendo um estado que busca engajar o público na co-construção de uma obra. Nossa ousadia foi um pouco além: imaginamos uma isonomia do estado colaborativo. Artista, público, instituição e obra seriam todos colaboradores no processo, buscando assim uma desierarquização que costuma permeiar essas relações. Algo importante também sobre a ideia de colaboração é que traz a ideia de labor, trabalho. Ou seja, o público era convidado a de fato “trabalhar” junto para construir o sentido da obra, que não estava dado. Buscávamos afastar-nos assim da ideia de contemplação ou até mesmo entretenimento, que muitas vezes é associado ao momento da recepção. Para que esse momento se tornasse mais fértil, entendi que era necessário estimulá-lo. O café é um estimulante, por exemplo. Um bom papo pode ser estimulante. Um boa bibliografia à disposição pode ser estimulante. Para acom-

panhar esse momento educativo, entendi que era necessário criar um “campo educativo” que se beneficiasse desses dispositivos de estímulo e cultivo. Algo que me chamava a atenção no Paço, especificamente, era que o público que visitava as exposições não permanecia dentro do espaço. As visitas eram muito rápidas, pois o espaço era “liso”, não oferecia atrito ou convites a uma estadia mais longa. Algo que me chama a atenção em alguns equipamentos culturais é aquele momento do café que em geral associamos a uma ida ao cinema ou a uma exposição. Se estivermos acompanhados, esse momento de conversa pode ser mais rico ainda. Depois de um bom filme, sentar para tomar um café com um amigo ou amiga pode fazer com que o filme cresça, se expanda, ganhe outras perspectivas que não necessariamente haviam sido aventadas em uma primeira mirada. Esse caráter multiplicador do momento de elaboração, ou metabolização, que acontece durante um ca-

fezinho sempre foi algo que achei interessante. O café educativo busca então trazer para dentro da exposição esse momento de digestão e metabolização, embutindo no próprio espaço da mostra um ambiente reflexivo e de dilatação do tempo de permanência do espaço. Agregue-se a isso um atendente-educador que gosta de bater um papo e a festa está pronta. Há algo a ser dito sobre a atuação desse educador. Sempre que o Café Educativo é remontado, instruo os seus educadores a criarem um clima que seja o menos diretivo possível. O que buscamos propor é um campo de possibilidades que possa ser navegado em múltiplas dimensões. Tem gente que chega no Café e quer apenas descansar, ou ler o jornal, ou mesmo tomar café e não necessariamente trocar ideia com um educador animado. Assim, a obra não oferece um script sobre como o público deve se relacionar com ela, mas sim sugestões que podem ser seguidas ou não. Essa posição de “escuta” do educador é fundamental para que o Café seja uma experiência interessante. Mais adiante, entendi que o educador deve procurar entender qual é a fome desse público, qual a sua biodisponibilidade para uma interação.

[RJ] O Café Educativo, como obra, só se materializou mais tarde – em 2008 – como parte do Projeto Arte e Esfera Pública, organizado pelos artistas Graziela Kunsch e Vitor Cesar no Centro Cultural São Paulo. Partindo de uma perspectiva da dimensão educativa, houve nesse projeto um caminho percorrido entre o momento inicial em 2007 e sua cristalização como obra em 2008? Você diria que há uma ligação desse projeto com as práticas relacionadas à crítica institucional? Ou seja, o Café Educativo se alinha ao pensamento progressivo que tentou, nas últimas duas décadas, redefinir os espaços institucionais em que a arte é abrigada?

[JMB] O Café Educativo, embora tenha ganho um primeiro momento de concretude em 2008,

apenas em 2011 recebeu um apoio institucional e financeiro para que fosse realizado na sua íntegra no MAM-SP, no 32º. Panorama da Arte Brasileira. Sim, pode-se dizer que houve um amadurecimento dos conceitos entre 2007 e 2011. Foram os anos do meu doutorado, quando pesquisei conceitos importantes relacionados à leitura de recepção de uma obra, tal como a ideia de “desleitura” do crítico literário Harold Bloom. Para esse autor, a maneira como um poeta lê outro poeta é diferente da forma como um teórico, um historiador ou um crítico lê um poeta. Existe um campo de afetação que acontece na recepção de uma obra por um outro autor que “entorta”, gera uma “refração”, ou um “desvio”, para citar Bloom. Em inglês, o termo que Bloom usa é “misreading”, ou seja, uma leitura equivocada, que “erra” o alvo. A maneira como Artur Netrovski traduz o termo para o português é desleitura, que é um termo interessante, mas também se distancia da ideia de “erro” contida no original. De qualquer forma, achei interessante como Bloom traz uma ideia de qualidade para diferentes tipos de leitura que uma obra pode ter e isso me interessou para criar o segundo projeto que apresentei no 32º. Panorama, junto com o Café Educativo. Nessa segunda obra, que chamei de Desleituras, escolhi 24 obras presentes na exposição a partir das quais criei neologismos. Os termos inventados foram então impressos em capachos de borracha que o educativo usava, como um dispositivo de mediação. O público era convidado a posicionar os tapetinhos na frente das obras com as quais ele achava que o termo melhor se relacionava. Assim, o que se criou foi uma espécie de um texto movente sobre as obras e a exposição, cuja configuração variava sempre que havia uma nova visita mediada. Embora fossem obras distintas, Desleituras e Café Educativo conversavam e, de uma certa maneira, se potencializavam.



Figura 4. Jorge Menna Barreto, Café Educativo e Desleitura, 32. Panorama, curadoria Cauê Alves e Cristina Tejo, MAM-SP, 2011.

Tendo estudado a história da crítica institucional no meu mestrado, quando pesquisei sobre o site-specific, entendo que minha abordagem da instituição, embora compartilhe com a crítica institucional a desnaturalização da instituição como um espaço neutro, não compartilha da mesma qualidade de resposta, digamos. Quando falo em qualidade não me refiro a ser melhor ou pior, mas apenas a uma distinção. Parece-me que a crítica institucional, tal qual praticada na Europa e EUA – que são os exemplos que nos chegam na nossa formação – dizem respeito a um embate e uma infiltração que visam uma denúncia, uma “retirada do véu” de neutralidade associada ao idealismo do espaço moderno, o cubo branco. A maneira como importamos essa noção para o Brasil é um pouco torta, pois nossas instituições também não chegam a se constituir enquanto aparatos modernos. A gente muitas vezes fica num quase: os espaços expositivos são quase cubos-brancos, as instituições de

arte são quase opressoras, nossa crítica institucional é quase destrutiva. Em nossa história, entendo que muitas vezes há uma importação acrítica de conceitos e termos que não levam em consideração as especificidades da nossa história e contexto. Entendo que meu trabalho tenha buscado seguir uma outra via, que não é nem a da crítica institucional estrangeira e tampouco a que foi importada acriticamente. É uma terceira via, que diz respeito ao que pode ser feito apesar da instituição, digamos. A instituição existe, tem muitas vezes uma atuação que é de caráter hierárquico e opressor, mas ali existem brechas de atuação que podem ser exploradas apesar de toda essa complexidade. Nesse sentido, tenho percebido que não se trata, no caso de minha atuação, de dar uma resposta à instituição, mas de dar uma resposta que se instale no seu corpo para reverter, ou subverter, alguns dos seus fluxos. Entendo assim que a instituição é um campo de possibilidades, mais do que algo a ser comba-



Figura 5. Jorge Menna Barreto, Café Educativo, Campo Neutral, curadoria Felipe Prando, Museu da Gravura, Curitiba, 2013.

tido. É a percepção de que ali existem vetores de força, com os quais eu posso trabalhar, que me interessa: perceber a potência que pode residir nas suas brechas, mais do que combatê-la.

[RJ] Muito interessante a imagem que você usa pra pensar a recepção da obra e a efetiva leitura da mesma: “é partir da recepção da obra que o pensamento proposto se enraiza no lugar”. Pois aqui a imagem do enraizamento remete à ideia de sedimentar e mobilizar crescimento, transformações. Como se a obra fosse uma semente a ser plantada nos corações e mentes e brotar assim como a rosa beuysiana (como dizia o artista alemão ao se apropriar da rosa: a revolução sou eu, ela tem que vir de dentro para fora, através da consciência que cada um deve ter de seu próprio potencial criador e transformador). Vejo que se desenha aqui uma compreensão do potencial educativo da arte como elemento formador de consciência. O Café Educativo teve vários desdobramentos,

chegando à 31ª. Bienal de São Paulo, em resposta ao convite dos artistas Bik Van der Pol para integrar o projeto Turning a Blind Eye/Olhar para não ver. Aconteceu aí na forma do workshop intitulado “Café Educativo: Paladar Cego”, que se dividiu em dois momentos: uma oficina sobre ativismo alimentar e a produção de sucos verdes, com intuito de levantar uma discussão à respeito da agroecologia, do locavorismo, do veganismo e site-specificity. Podemos dizer que nessa altura arte e ativismo passam a andar de mãos dadas na sua trajetória?

[JMB] Entendo que as práticas site-specific, que se baseiam em uma curiosidade pelo entorno, pelo contexto, sempre flertaram com o ativismo. De uma certa maneira, o interesse em intervir no “real”, que é algo que aparece muito nos escritos do Cildo Meireles, por exemplo, carrega um potencial ativista. Entendo portanto que essa disposição para olhar para o mundo, que está presente na sensibilidade



FIGURA 6 - Jorge Menna Barreto, Restauro, 32a. Bienal de São Paulo, 2016. Caminhão de entrega produtos agroflorestais.

site-specific, acaba por despertar um desejo de encurtamento da distância entre a arte e a vida, gradualmente enfraquecendo o vínculo com a representação e fortalecendo o compromisso com a pulsação da vida. Acho que o momento mais preciso onde essa infiltração da vida na minha trajetória artística se tornou mais aparente foi numa exposição chamada Campo Neutral no Museu da Gravura em Curitiba em 2013, com curadoria do Felipe Prando. Uma das obras que apresentei então foi o Café Educativo. Durante a exposição, houve um seminário de três dias com os participantes da mostra e o Felipe pediu para que o Café Educativo cuidasse da alimentação desse pessoal. Ao lado do museu havia uma feira de orgânicos e decidimos que nossos produtos viriam dali. E nessa feira, uma das barraquinhas vendia produtos provenientes de agroflorestas da região da Barra do Turvo,

fronteira entre São Paulo e Paraná. Quando conversei com os donos da banca, que também são produtores agroflorestais, me encantei pelo que ouvi e resolvi seguir o fio da meada até fazer uma visita à Barra do Turvo, onde dei uma oficina sobre relações entre Agroecologia e Agrofloresta, que no ano seguinte virou uma pesquisa de pós-doutorado. De uma certa maneira, entendo que as práticas site-specific são feitas dessa matéria que nos circunda, que está nos nossos arredores, que nos chama e que desperta uma chama que chamamos de vida.

[RJ] Os Sucos Específicos começam a aparecer ainda em 2013, mas é somente no ano de 2014, durante o Projeto de Ações Curatoriais, na Ilha de Anhatomirim (SC), que estes sucos se assumem com caráter proposicional. Nesse evento, você contou com a colaboração do agrônomo Jefferson Mota, que identificou vinte e sete



Figura 7. Jorge Menna Barreto, Sucos Específicos, colaboração com Bik van der Pol, 31a. Bienal de São Paulo, 2014.

espécies diferentes de plantas comestíveis no local, que foram colhidas e transformadas em suco. Você pode falar um pouco sobre as parcerias que você estabeleceu nesse e em outros projetos? E sobre o caráter transdisciplinar dessas parcerias?

[JMB] O Jefferson foi mais do que um colaborador, ele me ensinou a ver os matinhos, que até então eram invisíveis para mim. Quando chegamos na Ilha da Anhatomirim, o que eu enxerguei era um grande volume de verdes. Jefferson se agachou e decompôs aquele verde em múltiplas espécies, me ensinou a ver. As colaborações me fascinam exatamente por isso, pelo que permitem ver juntos, aprender, alcançar onde não alcançaria sem aquele outro olhar que ao meu se soma. Como artistas visuais, achamos que somos de alguma forma especialistas em ver e observar o mundo. A cada nova colaboração

que estabeleço, me dou conta que, mais do que ser especialista em ver e observar, o mais interessante é ser especialista em aprender a ver. No momento, a área que mais me interessa navegar é a agroecologia, com ênfase em agrofloresta. Agroflorestas são esses sistemas complexos e multiespécies, onde o agrofloresteiro se torna um mediador das relações que ali ocorrem. A partir de muita observação, ele ou ela catalisa essas relações para que a floresta se torne ainda mais abundante e alimente uma quantidade enorme de espécies. Sabe-se hoje que uma agrofloresta costuma ser mais biodiversa do que uma floresta que não conta com a presença humana. Não é incrível isso? Esse fato reverte a ideia de que o humano não é bem-vindo na mata e que precisamos criar áreas de proteção ambiental onde nós somos excluídos. A agrofloresta reimagina a relação sociedade-natureza

para que elas se complementem e fortaleçam. Isso foi o que os portugueses não entenderam quando chegaram no Brasil, onde os povos da floresta viviam em aliança com todas aquelas espécies de plantas e animais, articulando um organismo vivo e com comida abundante para todos. Os portugueses descreveram os indígenas pelo que eles não eram ou não tinham, pelo negativo, e falharam em perceber a sofisticação daquelas culturas. Hoje, quando lemos a carta de caminha, temos conhecimento suficiente para entender que o que ele descreve são sistemas agroflorestais, mas que ali está descrito como “aquí não há lavoura, eles não plantam e nem domesticam animais”. Ao incluir a agrofloresta como meu interesse de pesquisa, busco entender que a ideia de colaboração extrapola a dimensão humana. O “estado colaborativo”, que é uma floresta, é multiespecífico e não tem o humano no seu centro. O protagonismo na floresta não é de nenhuma espécie, mas desse espaço entre elas que é cultivado a partir da função específica que cada uma desempenha. A formiga, os fungos, os arbustos, os musgos, as bactérias, os morcegos,... e os humanos tem inteligências muito específicas e que, ao tecer relações que são diplomáticas com os outros seres, tecem a tecnologia mais sofisticada de que temos notícia: a floresta. Como diz o ditado: Deus é grande, mas o mato ainda é maior.

[RJ] O seu Projeto Restauero, apresentado na 32. Bial de São Paulo (um restaurante instalado no mezanino da bienal), foi pensado a partir das etapas que guiam o “método” site-spezifio: a escolha do site, escuta e mapeamento, identificação de um problema, construção da obra (projeto e realização) e a documentação. Na base do projeto encontramos seu conceito de “Escultura ambiental”, em que você levanta questões acerca de hábitos alimentares. “Escultura ambiental” é um conceito que nos remete à

“escultura social” de Joseph Beuys. Na aceção beuysiana, os seres humanos são capazes de encontrar caminhos para se viver melhor, tendo na arte uma direção possível na qual todos os indivíduos seriam autônomos e operantes na sua potencialidade de pensar e criar. Você acredita que, a exemplo do Projeto Restauero, a arte mobiliza uma conscientização do potencial interno de cada indivíduo como criador responsável pelo mundo em que deseja viver?

[JMB] Sua percepção de que a ideia de escultura ambiental reverbera o de escultura social do Beuys está absolutamente correta. Beuys, para quem a planta é o arquétipo da teoria da plasticidade e a floresta o arquétipo da escultura social (HARLAN), é matéria viva para o meu pensamento artístico e pedagógico. Quando elaborava as ideias de escultura que permeiam a obra Restauero, foram dois os artistas que evoquei para criar a expressão: Beuys e Oiticica. Entendo que Escultura Ambiental busca atualizar algumas questões beuysianas em relação ao que ele chamou escultura social e então me inspiro no programa ambiental do Oiticica para dar o tempero brasileiro. O interessante é que vejo muitas semelhanças entre as ideias de programa ambiental e escultura social, assim que não são dois ingredientes distintos e autocontidos. Para mim, é quase como se eu usasse dois tipos de curry que contém muitos ingredientes em comum. Os dois tem açafraão, cominho, pimenta do reino,... mas cada um tem uma especificidade em relação às quantidades e alguns temperos que tem em um, não estão em outro. Lembro que quando eu morava em Porto Alegre na década de 1990, comecei a estudar alemão para melhor aproveitar a biblioteca do Instituto Goethe local. Lembro até hoje de um filme que assisti do Beuys em frente a uma panela cozinhando batatas e falando sobre o seu processo artístico. Eu estava no início da graduação e aquela ima-



Figura 8. Jorge Menna Barreto, Restauo, 32a. Bienal de São Paulo, 2016. Refeitório.

gem foi revolucionária para mim. Desde então, o nome do Beuys aparece de diferentes formas em conversas, debates, leituras,... e o interessante é que ele ainda me surpreende, quase como se ainda estivesse vivo e produzindo novas peças e pensamentos, pois esse é o frescor que sinto quando encontro algo que ainda não conhecia a seu respeito.

Acho que quando o Restauo aconteceu, em 2016, eu concordava com a sua afirmação de pensar a arte como sendo capaz de mobilizar um potencial interno de cada indivíduo, criador

responsável que modela o mundo. Não sei se eu o diria nesses termos, mas acho que concordaria sim com essa perspectiva. Hoje, em 2020, com tudo o que estamos presenciando, entendo que não se trata mais de pensar a relação entre arte e vida, por exemplo. Acho que agora estamos falando de sobrevivência. Como pensar os processos plásticos vinculados aos nossos hábitos cotidianos para encontrar modos de dar sobrevida ao mundo? Às vezes eu acho que todo o aparato construído no Restauo tratava de criar uma imagem, quase como se o projeto no fundo



Figura 9. Jorge Menna Barreto, Restauro – pote paisagem, 32a. Bienal de São Paulo, 2016. Refeitório.

fosse um desenho que vincula aquilo que está no meu prato, por exemplo, com a paisagem lá fora. A escultura ambiental à qual me referia no Restauro não era visível para o público que frequentou a Bienal. De uma certa maneira, havia ali a tentativa de criar uma imagem não-retiniana, de imaginar o impacto daquilo que não vemos, portanto construir uma imagem. Outra imagem não-retiniana que me interessava provocar era a do sistema digestivo enquanto ferramenta escultórica, ou outra ainda de imaginar que o sistema digestivo não começa na boca, mas na terra, na paisagem.

[RJ] Como você avalia o potencial educativo do Projeto Restauro?

[JMB] Essa é uma questão central no Restauro, para a qual eu forjo a expressão “mediação celular”. Quando eu me dei conta que o espaço do mezanino da Bienal, onde o Restauro estava situado, estava como que “fora” da mostra, entendi que eu precisaria criar outras estraté-

gias de mediação com o público. O mezanino e o restaurante da Bienal costumam ser espaços de descanso, repouso e um momento de relaxamento para uma visita a uma grande mostra que muitas vezes se torna extenuante. Depois de ser muito estimulado vendo obras e mais obras, o público muitas vezes busca o restaurante como sendo esse lugar para restaurar as suas energias físicas e mentais e de uma certa forma, elaborar ou metabolizar aquilo que foi visto. Nesse sentido, aquele espaço tem uma vocação metabólica, independente do que seja servido ali, simplesmente por ser uma pequena praça com mesas e cadeiras onde a pessoa pode tomar um café. Decidi então surfar nessa onda e respeitar esse intervalo a partir do rebaixamento da dimensão documental e discursiva da obra. Não tínhamos textos ou fotografias e nada ali contava a história do projeto. O público que chega no restaurante tem baixa biodisponibilidade para “mais uma obra”, “mais conteúdo”, e quer

muitas vezes ficar quieto para poder digerir o que viu. O único sentido que ainda tem alguma disponibilidade para esse público cansado é o paladar. Oferecer um alimento ou uma bebida rimam com o ambiente de descanso e assim entendemos que esse poderia ser o nosso canal principal de relação com esse público. Para mim, que adoro pensar e que tenho um interesse grande na discursividade, foi uma dificuldade imensa silenciar e deixar que o alimento contasse a história do projeto. Cabia à comida que servíamos, a partir da sua florestidade, trazer uma informação para esse público, ou melhor, para os seus corpos. A apreensão do conteúdo da obra era portanto feita a partir das vias digestivas e algum toque de discursividade que por ventura pudesse ser oferecido pelos três mediadores que eram específicos do Restauo, que apelidamos de “enzimas digestivas”. O Restauo então me colocou diante de duas novidades no meu pensamento sobre educação: podemos aprender a partir de nossas vísceras e células? E esse aprendizado poder vir a partir de elementos não humanos, como as plantas e seus frutos e sementes? Essa perspectiva multiespécies da educação e também a descentralização do processo de aprendizado para que saia do cérebro e vá para o nosso “segundo cérebro” são aspectos dessa obra que até hoje busco entender e aprofundar. Em alguns momentos, chamei de Pedagogia da Floresta esse sistema educativo que a o Restauo busca criar, que de uma certa maneira busca desfazer a floresta como algo apartado, distante, para restaurar aquele tanto de floresta que ainda resta em cada um de nós, re_flo_restar.

Graziela Kunsch:

A inadequação como um ato de responsabilidade

[Regina Johas] Fico muito feliz de termos esta conversa. É um privilégio poder dialogar com uma artista tão atenta e engajada. Você fez sua graduação em Artes Visuais na FAAP – Fundação Armando Álvares Penteado, onde a conheci. Era por volta do ano 2000. Lembro-me de uma situação em que você apresentou, na disciplina que eu administrava, um trabalho que tratava questões referentes a espaço e você inundou o andar todo com fumaça, dissolvendo assim, visualmente, as barreiras entre as salas de aula. Ali já estaria se anunciando o que viria ser, em sua trajetória artística, a ruptura de fronteiras entre arte e não-arte?

[Graziela Kunsch] Também fico muito feliz com este reencontro. Você foi uma professora importante para mim. Sobre Fumaça (2000), te agradeço por recuperar esse trabalho, conhecido apenas por quem conviveu na FAAP naquela época.

Antes de responder, acho que vale eu descrever a ação: aluguei uma máquina de fumaça grande, dessas usadas em espetáculos de teatro, e a posicionei em algum canto do andar onde ficam as salas de aula do curso de Artes Visuais. São salas distribuídas ao longo de um corredor bem largo, com portas e paredes, mas sem teto individual, havendo um único teto comum, cujo pé direito é bem alto. Liguei a máquina, ela começou a produzir fumaça, e essa fumaça se expandiu por todo o espaço, até onde encontrava limites físicos, e permaneceu por um bom tempo no ar. Quem adentrava esse corredor encontrava um lugar todo tomado por fumaça e precisava caminhar em meio a essa neblina. Quem já estava em aula, aos poucos

vivenciou a sala de aula ser tomada por fumaça.

Acho que esse trabalho pode sim ser pensado como um prenúncio da minha prática como artista. Talvez menos na questão das fronteiras entre arte e não-arte e mais na recusa de caber em categorias artísticas pré-existentes e fechadas. Porque coisas que faço que podem não ser percebidas como arte por algumas pessoas, para mim ainda são arte.

Para explicar o que estou dizendo, vou lembrar o que se passou naquela noite. Ainda em meio à nossa sala tomada por fumaça, você estava muito mexida pelo meu trabalho. Emocionada mesmo. E fez comentários bonitos e precisos, como sempre, no âmbito das práticas escultóricas/tridimensionais. Mas, depois de um tempo, você se incomodou ao saber que eu tinha ficado feliz que uma outra turma, ao lado da nossa, estava dançando no meio da fumaça. Estavam na aula de desenho de figura humana do Mourilo (professor Lázaro Eliseu Moura), que sempre colocava música durante suas aulas, que eram de observação de modelos vivos.

Você me disse que não era possível eu ser, ao mesmo tempo, conceitual (e aqui você trouxe como referência a obra de Joseph Kosuth) e lúdica, brincalhona (como eram algumas experiências de Roman Signer, artista suíço que você nos apresentou). Eu tentei te perguntar por que não, uma vez que, para mim, era possível sim. A forma como o trabalho aconteceu demonstrava isso. As pessoas dançarem estava fora do meu controle e eu gostei que essa dança pudesse ser compreendida como parte da obra. Não me interessava a pureza do meu gesto conceitual, que foi responder às questões relativas ao espaço provocadas pela disciplina. Essa foi a minha intenção original, é claro, e sem dúvida eu me sentia mais próxima de Kosuth que de Signer. Mas quando a gente coloca coisas no mundo essas coisas estão sujeitas a diferentes reações e usos. Há vinte anos eu não

tinha a clareza que tenho hoje, mas, hoje, eu consigo dizer que a dança - ou a sala de aula transformada em festa - foi uma ação do público tornado propositor. Hélio Oiticica falava do espectador tornado participante de suas proposições; eu me interessei pelo público como sujeito propositor, com a capacidade de transformar uma proposição inicial minha.

Diante do que expus, pergunto como categorizar esse trabalho de fumaça. Foi pensado e apresentado como escultura, pelo contexto da disciplina. Mas, na prática, assim como a fumaça borrou as fronteiras entre as salas de aula, a forma como a obra foi usada pelo público me impede de encerrá-la em uma categoria da arte. É claro que o vocabulário da arte contemporânea é bastante amplo – podemos recorrer a palavras como evento, acontecimento, situação, ou mesmo uso, entre outras. Mas aí a gente perde a ideia de escultura, que para mim ainda é estruturante dessa proposição.

Se houve algum prenúncio da minha trajetória ali, foi na dimensão de não caber. Não caber nas coisas como elas são. Ou não atuar como esperam que eu atue.

Além disso, me interessa a arte inserida na vida cotidiana. O mundo da arte se relacionando com outros tantos mundos, e não encerrado em si mesmo. O título original da obra, que depois virou Fumaça, era A expansão. Citando o bilhete que o coletivo 3NÓS3 deixou em galerias de arte de São Paulo em 1979, na ação X-Galeria, “o que está dentro fica, o que está fora se expande”.

[RJ] Em seu projeto “O público de fora” (2014) feito para o Edital Mediação em Arte, do Centro Cultural São Paulo, você propõe entre outras ações “a instalação da frase TEM UMA CATRACA NO MEIO DO CAMINHO em dois acessos do CCSP; na entrada maior, diante do jardim interno, e na rampa de acesso de quem chega pela estação Vergueiro. Em uma entrada a frase foi

instalada no chão, de modo que as pessoas passassem por cima dela ao entrar, e na outra a frase será instalada em uma faixa no alto, presa em dois postes de luz, de modo que as pessoas passem por baixo”¹.

Essa ação aconteceu também como parte do projeto “Ônibus Tarifa Zero”, na 31a. Bienal de São Paulo, realizada no mesmo ano. Nos dois casos há a preocupação com aquele público que não tem acesso às instituições de arte por não terem condições de pagar o transporte coletivo até as mesmas.

Nas instâncias da arte, a questão sobre o campo de forças que define a instituição, quem são os seus agentes e qual corpo de regras que aí se manifesta passou a ser alvo do conjunto de práticas artísticas a que se deu o nome de crítica institucional. Apresentando desafios radicais ao sistema de museus e galerias, os artistas da crítica institucional questionam o confinamento cultural da arte e do artista via suas instituições, ainda que reconheçam suas relações simbióticas com as mesmas. Sua prática artística se relaciona com a crítica institucional? Ou com quais outras orientações ou afiliações você contextualiza sua produção no campo da arte contemporânea?

[GK] Alguns projetos meus podem sim ser pensados como crítica institucional. Mas eu gostaria de complexificar um pouco, porque muita gente entende crítica institucional como um ataque à instituição e nem sempre é isso ou não apenas isso. É uma forma de pensar com especificidade, de reconhecer que os espaços (sejam da arte ou outros) não são neutros e carregam histórias. Significa escutar determinado contexto e responder a ele. Um ato de responsabilidade. Neste sentido, eu prefiro

pensar na noção de *site-specificity*, que inclui a crítica institucional, como uma forma minha de trabalhar.

Em sua dissertação de mestrado, intitulada *Lugares moles* (2007), o meu amigo Jorge Menna Barreto buscava inicialmente traduzir o termo *site-specific* para uma palavra em português. Esse conceito é usado de maneira muito equivocada no Brasil e em diversos lugares, sendo erroneamente usado como um substantivo (“lugar específico”), em vez de um adjetivo que qualifica determinada obra (“obra *site-specific*”, ou “obra orientada por um lugar”, sendo que “lugar” tampouco é a palavra ideal, pois *site* pode ser lugar, contexto, situação). E digo obra orientada “por” um *site* e não “para” porque há uma diferença aí. Realizar uma ação orientada “por” um contexto explicita que há escuta desse contexto pelo artista antes de chegar a agir. Fazer uma obra “para” um contexto coloca a obra ou mesmo o artista como mais importantes nesse processo. Não por acaso, muitos artistas reproduzem obras idênticas em contextos diferentes, adequando apenas algumas medidas ou alguns ângulos, e chamam isso de obra *site-specific*, porque a obra de algum modo se ajusta a um canto, ou uma janela, ou o que for do espaço expositivo. Uma instalação no espaço expositivo pode sim ser *site-specific*, é claro (e eu mesma instalei a frase citada por você em três locais diferentes, alterando apenas medidas – além do Centro Cultural São Paulo e da Bienal, também no Palácio das Artes, em Belo Horizonte). Mas uma instalação, por mais preparada que seja para determinado espaço físico e não outro, pode também não ser *site-specific*. Da mesma maneira, uma série fotográfica pendurada na parede de um cubo branco pode ser *site-specific*. Não é a adequação de determinada obra ao seu lugar de realização que qualifica uma obra como *site-specific*, mas a sua resposta crítica a esse lugar; a sua inadequação.

1 KUNSCH, G. O público de fora. In: ARANTES, P. (org). Arte em deslocamento: trânsitos geopoéticos. São Paulo: Paço das Artes, 2015.

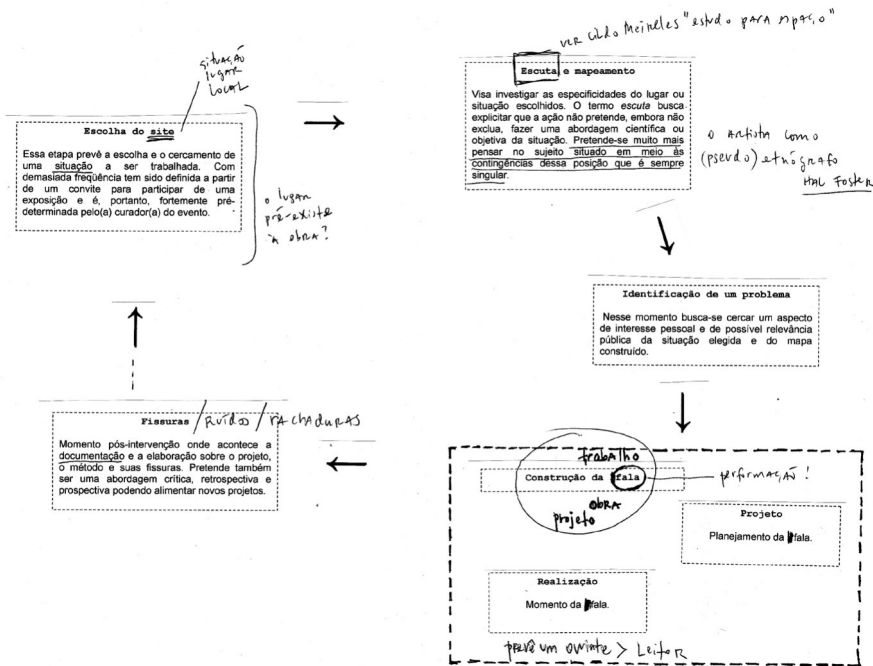


Figura 10. Diagrama sobre o método site-specific, por Jorge Menna Barreto (2007).

Para explicar melhor isso, retomo o processo de pesquisa do Jorge: durante o seu mestrado, ele chegou a inventar a palavra “expessitude” como tradução de *site-specific*, a partir das ideias de exterioridade (tudo que é exterior à obra importa), situ/situar/situado/situação (o apego à determinada localização) e espesso (do dicionário: de consistência densa; encorpado, grosso). “Expessitude” seria, assim, o estado, a qualidade ou caráter do que é situado, denso e vinculado ao seu contexto de produção. Na contramão da “expessitude” estaria o achatamento crítico, a ausência de camadas.

Conforme sua pesquisa avançou, ele decidiu abandonar esse termo, que sequer aparece em seu texto final. Porque o que mais incomodava o Jorge era o fato de *site-specific* vir sendo usado como uma categoria da arte, ao lado de outras, como escultura, pintura etc. (e não, como já falado, como um adjetivo que qualifica uma escultura, pintura etc.). Ele achou melhor tradu-

zir *site-specific* como um método. Uma forma de fazer e de pensar. E desenhou um diagrama para descrever esse método.

Nesse diagrama ele identifica e explica cinco momentos do método *site-specific*: escolha do *site*; escuta e mapeamento; identificação de um problema; construção da fala (expressão que ele usou para falar da realização material da obra); fissuras (termo que empregou para falar da documentação de todo o processo e da circulação dessa documentação).

A grande sacada do Jorge ao descrever o método está nesse terceiro item: identificação de um problema. Porque não se trata de qualquer escuta, mas de uma escuta crítica. Para explicar esse gesto de identificar um problema de maneira didática, eu poderia recorrer a obras realizadas no final dos anos 1960 ou nos anos 1970 nos Estados Unidos, quando nasce essa noção de *site-specificity*. Mas escolho contar sobre dois trabalhos do próprio Jorge. O primeiro, seu trabalho final de gradua-

ção, *Enconfrontos* (1997), na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Ele visitou a galeria onde eram expostos os trabalhos finais de graduação e mapeou todo esse espaço, usando seu próprio corpo como medida. Ali ele notou, para dar apenas um exemplo, a altura da janela, inacessível para quem circulasse pelo ambiente. Jorge então desenvolveu esculturas de figuras humanas para habitar esse espaço, todas hiperatrofiadas. Uma delas era bem alta, de modo que conseguia acessar essa janela e olhar para fora desse espaço.

O outro exemplo que trago ele realizou em 2014, a partir de um convite da dupla Bik Van der Pol, que participava da 31ª. Bienal de São Paulo, no Parque do Ibirapuera. Circulando pelo parque, Jorge reparou nos muitos carrinhos e quiosques de venda de alimentos ultraprocessados como salgadinhos, salgados, biscoitos e refrigerantes, que ele chamou de comida para anestesia, recuperando um termo usado por Cildo Meireles. Jorge depois mapeou, com a ajuda de um biólogo, diversas espécies de PANCs – plantas alimentícias não convencionais, pelos gramados do parque. Então colheu essas PANCs, fez com elas *Sucos específicos* e colocou esses sucos para serem vendidos no restaurante do Bienal, em meio a bebidas como Coca-cola e Suco del Valle. Contra a anestesia, consciência contextual.

Eu trouxe essa longa explanação sobre a forma de pensar e fazer *site-specific* porque você havia me perguntado onde me localizo na arte contemporânea. E não foi por acaso que escolhi falar do Jorge e não do Richard Serra ou do Hans Haacke, ou mesmo do Cildo ou do Artur Barrio, que, naquela mesma época, trabalharam com consciência contextual, ainda que as formas de nomear aqui no Brasil tenham sido outras (Barrio e Frederico Moraes usaram o termo “situação”; Cildo usou “escuta do espaço”, “realidade”, “circuito/anestesia”, “inserção/consciência”). Escolhi

falar do Jorge porque, além de sermos amigos e partilharmos alguns projetos em comum, a figura alta que olha através da janela que lhe era negada e os sucos produzidos no parque e vendidos no restaurante da Bienal não se limitam a denunciar os problemas identificados. São obras propositivas de um outro mundo possível.

Voltando para o meu trabalho, os dois exemplos que você traz - O público de fora e *Ônibus Tarifa Zero* – não podem ser reduzidos a uma crítica à instituição. Parto da crítica – ou da constatação de um problema – para fazer uma proposição. Uma proposição para a cidade, a criação de uma política pública².

No caso do projeto na Bienal, diante da recusa da prefeitura em colaborar na criação de uma linha circular Tarifa Zero, terminei meu trabalho com uma performance, que foi o deslocamento do dinheiro alocado ao meu projeto artístico para lutas sociais, no extremo sul de São Paulo e em Belo Horizonte. Esse deslocamento se deu com a realização de um *workshop* de trocas entre movimentos que lutam pela Tarifa Zero no último final de semana da Bienal e com a concordância de todas e todos convidados de doar seus cachês aos seus movimentos de origem. Na palestra que dei sobre o projeto em Belo Horizonte, em uma itinerância da exposição, o meu cachê também foi doado. Essa ação foi anunciada como uma performance e teve a sala lotada de integrantes do Tarifa Zero BH, que terminou vibrando com a doação. Ainda que fosse um valor modesto, 600 reais menos impostos, isso tornou possível a realização de uma Busona (nome que o movimento dá a uma linha circular popular de ônibus Tarifa Zero) durante um processo de luta contra o aumento. No caso da Luta do

² Se desejar conhecer um pouco sobre esses trabalhos, por favor ver <https://naocaber.org/onibus-tarifa-zero-31a-bienal/> e <https://naocaber.org/o-publico-de-fora/>. Nota da entrevistada.

Transporte no Extremo Sul, em São Paulo, com os recursos que vieram da Bienal no final de 2014 mais outras iniciativas, como a realização de um bingo, o movimento realizou três linhas populares, experimentais e efêmeras de ônibus Tarifa Zero, em maio de 2015, em três bairros diferentes, tendo conquistado a implementação de uma das linhas exigidas pela prefeitura.

[RJ] Andrea Fraser, que já pertence à segunda geração da crítica institucional, ao referir-se à instituição de arte afirma que “a instituição está dentro de nós e não podemos nos afastar de nós mesmos”, concluindo que “não se trata de ser contra a instituição: somos a instituição”³. Você vê sua atuação como artista alinhada a esta reflexão de Fraser?

[GK] Sim e não. Sim, no sentido de que a minha formação em arte me faz compreender os modos de funcionamento da instituição de arte e essa compreensão gera algum grau de pertencimento a essa instituição. Sim também no sentido de achar que é necessário e possível darmos um bom uso às instituições. Acredito muito no trabalho institucional realizado pela equipe que integrei no projeto Vila Itororó Canteiro Aberto, em São Paulo, entre 2015 e 2017 (Benjamin Seroussi como curador, Fabio Zuker como curador adjunto, eu como educadora responsável pela formação de público – que depois passaria a denominar como autoformação de público –, Helena Ramos como produtora, entre outros); como considero relevante o trabalho institucional realizado por Clarissa Diniz e Janaina Melo no MAR - Museu de Arte do Rio (a primeira como curadora e a segunda como coordenadora da Escola do Olhar), entre 2013 e 2018; como tenho esperança na recém-empossada direção

artística do MAM-RJ, a dupla formada por Keyna Eleison e Pablo Lafuente, acompanhados de Gleyce Kelly Heitor como responsável pelo setor de Educação e Participação. Pode parecer problemático eu citar apenas exemplos no eixo Rio-São Paulo, mas não faço isso por acaso: quero dizer que mesmo onde as instituições são muito estruturadas é possível reinventá-las, subverter sua vocação original.

Tanto a Vila Itororó tornada centro cultural como o MAR nascem a partir de violências e despejos diversos e como elementos gentrificadores das regiões onde estão localizados. Mas se gentrificação significa a substituição de populações, ou o enobrecimento/a elitização de determinada área (gentrification, conceito inventado na língua inglesa, deriva de *gentry*, pequena nobreza), a manutenção de populações que algumas pessoas queriam ver longe nesses espaços evita ou adia, em alguma medida, a gentrificação. O projeto Vila Itororó Canteiro Aberto acolheu a narrativa dos ex-moradores da Vila (e não a narrativa de arquitetos e gestores que os expulsaram dali) como história oficial e teve um grupo de ex-moradores presentes como interlocutores e propositores de ações. O MAR envolveu moradores da zona portuária de diferentes maneiras, além de ter realizado uma exposição histórica na qual indígenas decidiram como (não) gostariam de estar no museu (Dja Guata Porã, 2017-2018), para citar apenas um exemplo.

Não me sinto alinhada à reflexão de Fraser no sentido de que me sinto mais perto de tudo aquilo que escapa (ou não cabe, como dito anteriormente, ou é excluído, invisibilizado, ridicularizado, ameaçado), do que daquilo que está dentro, assimilado, aceito, incluído, normatizado. As instituições têm seu modo de pensar (ver *How institutions think*, de Mary Douglas, 1986) e o nosso papel nelas pode ser de crítica, desconstrução e/ou reinvenção desse modo de

3 FRASER, Andrea. From the Critique of Institutions to an Institution of Critique. In: Alberro, A. & Stimson, B. (eds.). *Institutional Critique: An Anthology of Artists' Writings*. Cambridge, MA: MIT Press, 2009.

pensar. Nós não precisamos nos identificar com uma instituição estagnada, vestir cegamente a sua camisa. Somos sujeitos que podem colocar coisas em movimento.

[RJ] O Projeto Mutirão, desenvolvido inicialmente durante o seu mestrado, é uma prática documentária e ação contínua que focaliza lutas políticas, não almejando um fim, nem originar um produto. É composto de uma série de vídeos em plano único – chamados por você de “excertos” – que capturam movimentos sociais, especialmente movimentos de moradia e o Movimento Passe Livre, mutirões de construção de casas, mutirões de limpeza, cozinhas comunitárias e também pequenas atitudes políticas do dia-a-dia como entrar no ônibus pela porta traseira. Esses registros têm início já em 2003, quando você começa a documentar uma série de lutas políticas.

O Projeto Mutirão gera um arquivo de vídeos de ações coletivas de transformação do espaço urbano e rural, arquivo esse que você leva para públicos diversos como museu de arte, escola para crianças, assentamento rural, ocupação de sem-teto, festival de cinema, universidade, aldeia indígena, etc. A cada vez que o Projeto Mutirão é apresentado, os excertos são escolhidos de acordo com o contexto, e as conversas aí são registradas e excertos das conversas são incorporados ao arquivo e exibidos em conversas futuras.

Segundo uma fala sua, o “Projeto Mutirão se contextualiza em práticas de arte contemporânea que eu chamo de práticas dialógicas. Resumidamente, trata-se de projetos artísticos onde se pode identificar uma forte inclinação educativa. Não uma educação disciplinar, mas uma educação baseada no diálogo, na troca de experiências, no compartilhamento de estudos, no aprendizado mútuo, enfim⁴.

Essas “práticas dialógicas” podem ser vistas como dispositivos de ampliação de subjetividades?

[GK] Se a gente estivesse conversando pessoalmente, eu tentaria entender melhor o que você está chamando de “ampliação de subjetividades”. Como se trata de uma entrevista escrita, com as perguntas inicialmente formuladas por você, porque esta foi a forma possível para este nosso encontro acontecer, uma vez que eu me encontro quase inteiramente dedicada ao exercício da maternidade, vou arriscar duas respostas.

A primeira, seria pensar se o Projeto Mutirão tem o potencial de ampliar a nossa visão de mundo. Acho que sim. Quando vemos e debatemos ações de transformação espacial-social, que ao menos colocam no horizonte coisas como Tarifa Zero, ciclovias, reforma de prédios abandonados em moradias dignas, agroflorestas etc., estamos criando um novo imaginário.

Se essas coisas todas ainda são raras ou mesmo inexistentes até hoje, imagine em 2004/2005, quando comecei a realizar sessões do projeto. É diferente debater e imaginar Tarifa Zero no transporte público antes de 2013 e depois de 2013. Para dar mais um exemplo, tenho um excerto gravado por mim em 2008 que documenta ciclistas pintando ciclofaixas em uma via até então usada apenas por automóveis. Hoje essa rua tem uma ciclovia oficial, pintada por trabalhadores da prefeitura. É uma via que faz uma ligação bairro-terminal de ônibus/estação de metrô. Não fosse a imaginação política e – importante – a ação direta desses ciclistas, usando as próprias mãos, essa ciclovia jamais teria se tornado visível no horizonte e hoje não existiria como política pública. Ao colaborar no registro, na circulação e

4 KUNSCH, G. Um filme não realizável, uma prática documental. Comunicação realizada na XIII Socine, 2009, disponível em <<https://naocaber.org/blog/2016/04/09/>>

um-filme-nao-realizavel-uma-pratica-documentaria/#more-1246>.

no debate dessas cenas, o Projeto Mutirão tem o potencial de inspirar outras pessoas a exercerem o direito à cidade, entendido não apenas como acesso ao que a cidade já oferece, mas, antes, como o direito – e a responsabilidade – da gente refazer a cidade.

A segunda resposta que me ocorre dar a você, sobre ampliação de subjetividades, diz respeito ao sentido da forma dialógica do trabalho. Para existir diálogo é fundamental que as pessoas envolvidas se reconheçam como sujeitos. Em outras palavras, cada pessoa precisa ser reconhecida em sua subjetividade, ou no seu lugar de fala... Se quero dialogar com uma pessoa muito diferente de mim, preciso reconhecê-la como sujeito e escutá-la. Preciso escutar o que não entendo e até mesmo o que me incomoda e ela também precisa me reconhecer como sujeito e me escutar verdadeiramente, do contrário, será impossível dialogarmos. Não estou falando que temos que conversar com quem, por motivos diversos, não queremos conversar. Também não estou falando sobre aceitarmos o que nos fere ou nos anula. Há coisas que, para mim, são inaceitáveis. Preciso ter esses limites claros, inicialmente para mim e depois para o outro. Também não estou falando sobre chegarmos a um consenso, nem sobre nos tornarmos amigos. Estou falando sobre dialogar. Um diálogo pode sustentar o conflito.

Será a ampliação de subjetividades o exercício de se colocar no lugar do outro?

Ou a gente se permitir viver outras vidas? Ampliar a nossa própria existência, especialmente quando essa existência é negada? Eu diria que esse é sim um dos temas do Projeto Mutirão: a superação da nossa vida em sociedade atual, por outras formas de vida coletiva, que invente e acolha subjetividades diversas.

[RJ] No mesmo texto sobre o projeto você diz que se tornou uma personagem do trabalho e

que “ora é a Graziela artista quem fala, ora é a ativista, ora a professora, a pesquisadora. Outro aspecto importante é que, apesar de a maioria dos excertos já coletados terem sido capturados por mim eu venho coletando excertos feitos por outras pessoas e espero que em algum momento eu me torne completamente dispensável, que o trabalho seja apropriado, que se torne uma prática coletiva.”⁵ Nesse sentido, o Projeto Mutirão é um dispositivo de educação que busca um alargamento do público de arte? Ou seria uma forma de dissolução da arte no social? Uma desapareição da figura do artista?

[GK] Algumas pessoas que participaram de sessões do Projeto Mutirão compreenderam tão bem a obra e se sentiram tão convocadas, inspiradas, que passaram a mediar sessões do projeto por conta própria, fosse usando o arquivo construído por mim, fosse mobilizando outros registros, por exemplo feitos por elas mesmas em suas cidades. Essas pessoas gravaram as sessões mediadas por elas e me enviaram excertos dessas situações, para eu incorporar no arquivo. Quem tem contato com esse arquivo em uma exposição – e aproveito para contar que, após muitos anos de resistência, porque sempre escolhi enfatizar o aspecto presencial e cênico deste trabalho, irei pouco a pouco subir esse arquivo na página projetomutirao.naocaber.org – verá o que chamo de “excertos reflexivos” em meio aos excertos das ações de transformação espacial-social. Esses excertos reflexivos são momentos das conversas do Projeto Mutirão, em diferentes contextos. Aí fica muito evidente isso que digo de ter me tornado uma personagem do trabalho, pois em muitos desses excertos quem está na frente da câmera sou eu. Para explicar isso de outra forma, imagine um menu de DVD - que é a forma como parte

5 Idem.

desse arquivo circula atualmente - da seguinte forma: um fundo branco com vários pequenos retângulos organizados em uma grade. Cada um desses retângulos é um botão para dar play em um vídeo do projeto e tem um still (uma imagem) do vídeo em questão. Se olharmos o conjunto desse menu, é possível ver várias “Grazielinhas” em meio a imagens de outros indivíduos que participaram das conversas e em meio a imagens de lutas políticas. Conforme outra pessoa começa a assumir o papel que tenho no projeto, poderemos ver seu rosto com mais evidência também. Se muitas pessoas começarem a assumir esse papel, esses rostos deixarão de ficar tão evidentes, diluindo-se na coletividade.

Outra forma de responder é trazer uma sessão do Projeto Mutirão que realizei em Bogotá, Colômbia, no bairro Belén, em 2012. Eu estava na cidade em função de um encontro internacional de curadores, organizado pelo Instituto Goethe. Um casal de amigos colombianos disse que eu precisava conhecer esse bairro, bastante central, que havia dez anos vinha resistindo a um processo de gentrificação e “fazer algo lá”. Eu ficaria bem poucos dias na cidade, mas fui conhecer as pessoas e aprender sobre o contexto de Belén em um sábado e no domingo realizamos uma longa sessão do Projeto Mutirão. Comecei mostrando excertos da luta de resistência dos ex-moradores da Vila Itororó, pois se tratava de uma história muito parecida: alguém determina que certas construções são patrimônio de toda a cidade como forma de expulsar pessoas pobres de suas casas e substituí-las por pessoas mais abastadas, na forma de usuários de bares, restaurantes (projeto para as casas de Belén) ou centros culturais (projeto para a Vila Itororó). No início da sessão eu falei bastante, porque estavam todos bem interessados em entender o contexto da Vila, as especificidades das leis em São Paulo, as formas de luta... aos poucos, as pessoas presentes co-

meçaram a se inspirar e a imaginar novas ações. Aquela era a primeira vez que tinham conseguido reunir em uma mesma sala pessoas atuantes em diferentes frentes da resistência. A conversa entre o grupo estava mais que aquecida, já não estávamos vendo nenhum vídeo, e a principal liderança uma hora se lembrou da minha presença e me perguntou: “O que você está achando de tudo, Graziela?”. Eu estava achando tudo lindo; se eu tivesse saído da sala ninguém teria notado. O meu papel estava cumprido. Essas pessoas já estavam em movimento havia anos, mas o nosso encontro tornou possível que a luta ganhasse um novo fôlego; um pouco de ânimo e imaginação para continuar.

[RJ] A quinta edição da Revista Urbânia foi lançada na 31ª Bienal de São Paulo (2014) e tem como foco de discussão práticas de educação democrática. Nesse sentido, para além do público do mundo da arte, está endereçada aos indivíduos e colaboradores da edição, escolas indígenas, escolas de campo do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST), educadores e educadoras, grêmios estudantis, mulheres, pessoas racializadas, entre outros grupos específicos, e propõe a educação, empoderamento e aprendizado por meio da partilha comum, do fazer junto.

O artista alemão Joseph Beuys endereçava continuamente o aspecto educativo, tendo até mesmo criado a FIU – Universidade Livre Internacional (1974) – tida como um local vivo onde seria possível discutir os vários problemas reais da vida e na qual o potencial de criação de cada um poderia ser exercido na construção do que ele chamava de “escultura social”. Essas seriam referências para Graziela Kunsch? Quais referências artístico-conceituais e de outras práticas de educação democrática você tem como influências em sua trajetória?

[GK] Na época da faculdade me encantei por

Beuys, mas hoje ele é apenas uma referência distante, pois nunca estudei de verdade sobre suas aulas, esse projeto de universidade, a noção de escultura social. Tenho sempre muita dificuldade em falar sobre referências, pois considero isso muito contextual, dependendo das pesquisas e experimentações em andamento. Hoje, que estou vivendo o mundo dos bebês, ou da chamada primeiríssima infância (0 a 3 anos), a minha principal referência é Emmi Pikler, médica húngara que desenvolveu uma pedagogia maravilhosa em um orfanato de Budapeste⁶. Quem sabe ainda falo um pouco dela, conforme a conversa avançar. É uma pena que eu ainda não conhecesse a abordagem Pikler quando editei o quinto número da Urbânia.

De todo modo, como referência permanente, é importante eu citar Paulo Freire. Descobri recentemente que a minha mãe, que tem 73 anos e segue trabalhando como professora, na USP – Universidade de São Paulo, leu *Pedagogia do oprimido* quando estava grávida de mim. Tenho comigo o exemplar usado e grifado por ela nessa época, e para mim isso é muito significativo, pois me reconheço como professora desde muito nova. Eu comecei a dar aulas aos 16 anos e nunca mais parei. (Hoje tenho 41). Como todo educador já tive e ainda tenho meus maus mo-

6 A abordagem Pikler se baseia no reconhecimento de bebês como sujeitos capazes, desde o nascimento; no cultivo do vínculo afetivo; na liberdade de movimento (por meio da brincadeira livre, não dirigida); e no desenvolvimento da autonomia. Para uma introdução à abordagem no português, recomendo a leitura de Vínculo, movimento e autonomia: educação até 3 anos, de Suzana Soares (São Paulo: Omnisciência, 2017) e As origens do brincar livre, de Eva Kálló e Györgyi Balog (São Paulo: Omnisciência, 2017). Em breve será publicada uma edição revisada da obra esgotada Educar os três primeiros anos: a experiência de Lóczy, organizado por Judith Falk. Aos poucos, irei publicar registros em vídeo da brincadeira livre/motricidade livre da minha filha na página <brincadeiralivre.naocaber.org>. Nota da entrevistada.

mentos, de falar mais que escutar. Aprender a ouvir e falar a partir do que o outro traz, no lugar de depositar conteúdos sobre esse outro, é um exercício constante.

[RJ] Entre setembro de 2018 e março de 2019 você participou com o projeto Lugar de Escuta na exposição “ARTE DEMOCRACIA UTOPIA – Quem não luta tá morto”, que teve curadoria de Moacir dos Anjos, no MAR – Museu de Arte do Rio.

O Museu de Arte do Rio propôs na ocasião a criação de um fórum – o #MARaberto – que foi “pensado como lugar de encontro, discussão e ocupação... (para) acionar vínculos entre arte, cultura, sociedade e política, gerando experimentos, reuniões, ensaios, oficinas, performances, saraus”. Naquele contexto foi também lançada uma “convocatória para que coletivos, movimentos sociais ou iniciativas de outros formatos ocup(assem) o fórum com as atividades que já realizam em outros lugares”⁷. O projeto Lugar de escuta aconteceu nesse contexto, junto com ações realizadas por grupos comunitários e associações da sociedade civil que trabalham com atuação política e social.

Como foi o desenrolar desse projeto? Você concorda com o pensamento de Simon Sheikh, quando ele afirma que “é nossa firme convicção de que o campo cultural é uma ferramenta útil para a criação de plataformas políticas e novas formações políticas, em vez de uma plataforma primária em si”?

[GK] Esse projeto, realizado com Daniel Guimarães, meu companheiro e psicanalista, com quem fundei a Clínica Pública de Psicanálise em 2016, no canteiro aberto da Vila Itororó, na realidade não fez parte dessa programação #MARaberto. Essa programação inclusive não chegou a ser realizada como havia sido imaginada, a

7 <http://museudeartedorio.org.br/en/scheduling/if-you-dont-fight-you-die-art-democracy-utopia/>

não ser de maneira bem tímida, por motivos que desconheço, caso alguém queira pesquisar a respeito. É importante dizer que o nosso projeto aconteceu dentro do espaço expositivo, por convite do curador, porque em muitos dos meus trabalhos eu proponho que o espaço expositivo não seja um espaço de contemplação, ou não apenas de contemplação, mas de *uso*.

A obra consistiu na instalação de uma roda de aproximadamente 20 cadeiras no espaço expositivo, junto à inscrição “Lugar de escuta – escuta do lugar”. A ficha técnica da obra dizia assim: *“Para que diferentes lugares de fala sejam respeitados, é fundamental que exista escuta. É na escuta que a fala é validada, para a própria pessoa enunciativa. Através de um processo de fala e de escuta, uma comunidade pode se transformar, por meio de um processo de fala e de escuta, ao nomear e elaborar elementos até então silenciados sobre sua história, sua forma de existir e se relacionar. Nesse processo, que é ao mesmo tempo coletivo e individual, novos conteúdos sobre a própria comunidade podem emergir – ou ser imaginados”*.

Esta roda de cadeiras permaneceu vazia em alguns momentos, aberta a diferentes interpretações, próxima a obras como as *Almofadas pedagógicas*, de Traplev, e à inscrição vazada na parede “O que não tem espaço está em todo lugar”, por Jota Mombaça. Em outros momentos, a roda foi usada por mediadoras e mediadores da Escola do Olhar junto a grupos escolares, da maneira que fez sentido nas práticas de escuta e mediação já em andamento no museu, e pelo coletivo Escutadores, formado a partir do *workshop* “Experimentação de uma clínica pública no Rio de Janeiro”, mediado por mim e pelo Daniel, em setembro de 2018, com integrantes de projetos históricos e atuais de clínicas sociais e projetos que lidam com a memória (ou o não esquecimento) de

remoções: Casa da Árvore, CEII – Círculo de Estudos da Ideia e da Ideologia, Clínica Pública de Psicanálise, Clínica Social de Psicanálise, Equipe Clínico Política RJ, Margens Clínicas, Museu das Remoções, NAPAVE – Núcleo de Apoio Psicossocial a Afetados pela Violência de Estado, Psicanálise no Jacarezinho, Psicodrama Público, Rede de Saúde das Favelas e Rolés das Favelados.

Além de compartilhar experiências e aprendizados, as e os participantes do *workshop* tiveram a responsabilidade de definir, democraticamente, o uso de uma pequena verba de produção de obra, para ações ao longo dos meses de duração da exposição. As ações poderiam acontecer no museu, no entorno do museu e/ou em um contexto específico do Rio de Janeiro, configurando, na prática, uma nova experiência de clínica pública na cidade, mesmo que temporária.

O grupo Escutadores, composto por psicanalistas, psicólogos, uma psiquiatra e artistas que são também educadoras, escolheu usar os recursos para remunerar suas horas de trabalho (ainda que com um valor bem inferior ao praticado em consultórios) e realizou sessões terapêuticas grupais no lugar de escuta todas as terças-feiras, dia de visitação gratuita ao museu, até o final de março de 2019, data de encerramento da exposição. As sessões eram divulgadas online e no próprio museu e havia gente que ia até o MAR apenas para participar e gente que estava visitando a exposição e se juntava ao grupo espontaneamente, na hora. Como a exposição foi marcada pelas últimas eleições presidenciais, as rodas acabaram se tornando lugar de refúgio para pessoas que estavam sentindo muito medo e ansiedade de tudo por vir com o novo governo.

Além da roda instalamos também duplas de cadeiras uma de frente para a outra junto a janelas do museu, com a pequena inscrição “Escuta

mútua”. Essas cadeiras foram usadas espontaneamente por visitantes e também acolheram sessões terapêuticas, que chamamos de *individuais*, novamente com integrantes dos Escutadores. Após o encerramento da exposição, as sessões grupais seguiram acontecendo, para além do museu, em contextos específicos do Rio como Ocupação Chiquinha Gonzaga (atrás da Central do Brasil) e Lanchonete <->Lanchonete (Gamboa/Pequena África). Todas as cadeiras foram doadas para a Escola Por Vir, gerida por Thelma Vilas Boas na Lanchonete <->Lanchonete.

As experiências das rodas de escuta dentro e fora do MAR, a Clínica Pública de Psicanálise e a Escola Por Vir, além dos já comentados Projeto Mutirão e *Ônibus Tarifa Zero*, podem ser exemplares para eu responder a segunda parte da sua questão: se o campo cultural pode ser uma ferramenta útil para a criação de novas formações políticas. Sim, penso como o Simon, com quem já pude trabalhar, em mais de uma ocasião. Para nós, a arte pode estar ancorada em seu contexto de produção e, ao mesmo tempo, apresentar horizontes possíveis e impossíveis de superação ou transformação desse mesmo contexto. Não na forma de representação estética ou restrita ao mundo da arte, mas, se fazendo na prática, na vida cotidiana, na relação de artistas com pessoas de outros contextos (fazer arte politicamente). Mesmo que essa relação ganhe forma dentro de uma exposição ou de um centro cultural, ela pode ensaiar – e instituir –, no presente, outros imaginários políticos⁸.

Grupos terapêuticos e uma Clínica Pública de Psicanálise instalados dentro de um museu com ao menos um dia de visitação gratuita e de um centro cultural da prefeitura, respectivamente,

nos ensinam que a psicanálise pode ser inserida na cultura, no lugar de se limitar a uma elite, e mostra que o dinheiro não é estruturante nas rela oes analista-analisando. A experiência da Clínica Pública inspirou uma série de outras clínicas em espaços públicos em diferentes cidades brasileiras e um dia pode se tornar uma política pública. Mesmo todo atendimento sendo gratuito, a ideia não é que analistas não sejam remunerados pelo seu trabalho, mas que sejam remunerados de maneira indireta, por meio de impostos, e não por analisando, no ato do uso. Não por acaso, é a mesma proposta da Tarifa Zero no transporte público: o sistema de transporte tem custos diversos, mas no lugar de parte significativa desses custos ser suprida por quem usa o transporte coletivo, na hora de passar pela catraca, os recursos viriam dos impostos. E os impostos precisam ser progressivos, de modo que ricos sejam mais taxados e contribuam mais com a vida coletiva. Ah, eu digo não por acaso, porque eu e Daniel partimos da nossa vivência passada junto ao Movimento Passe Livre para conceber a Clínica Pública. Uma clínica tarifa zero, inicialmente subsidiada por recursos de produ o que eu tinha para desenvolver um projeto artístico, a convite de um curador. Aqui estou me atendo mais   questão do pagamento, mas vale dizer que a Clínica Pública ensaiou outras forma oes políticas de diferentes maneiras. Para dar apenas mais um exemplo, um dos projetos da Clínica em que me envolvi diretamente, o zine *Escuta mútua*, 2019, reuniu um pequeno mas diverso grupo de mulheres, de diferentes raças, classes sociais, idades, atua oes, g neros, sexualidades, corpos e nacionalidades para ensaiar, hoje, o que pode ser uma democratiza o da responsabilidade da escuta, ainda atribuída a especialistas das áreas “psi”. Nós fizemos encontros presenciais para pensar essa publica o juntas e, depois,

8 Simon Sheikh é um estudioso dedicado de Cornelius Castoriadis, de quem recomendo fortemente “A institui o imaginária da sociedade” (editora Paz e Terra). Nota da entrevistada.

cada uma redigiu depoimentos relatando vivências de opressão suas ou de mulheres próximas. Todas lemos os depoimentos umas das outras e chegamos à conclusão de que esse processo se configurou, na prática, como um exercício de cura. Pudemos nos sentir menos sozinhas nas nossas dores e mais conscientes de violências antes silenciadas. O zine segue em circulação e já recebi retornos diversos, como de mulheres que fizeram leituras coletivas do zine em voz alta e outras que passaram a se reunir periodicamente em espaços públicos para tão somente se escutar⁹.

Sobre a Escola Por Vir, acho que é o melhor caso que posso usar para lhe responder, hoje, outubro de 2020, por ela estar em pleno funcionamento durante a pandemia, quando as respostas dos governos para a educação são sofríveis ou inexistentes. Testemunhar uma escola “por vir” sendo, se fazendo no presente, diariamente, tem sido das coisas mais lindas e animadoras acontecendo desde a arte e a educação no contexto atual. Cito o texto de um *post* recente no Instagram: *“Seguimos inventando uma Escola Por Vir que responda também ao imponderável. As crianças da Escola Por Vir moram em ocupações superlotadas, em cômodos diminutos, sem rede de água e esgoto. Ter a Lancheonete<->Lanchonete aberta para recebê-las em grupos menores e com alegria, amor, respeito e saúde para partilhar todos nossos privilégios, inclusive para nos cuidar da Covid, distribuir o*

9 Publicação impressa realizada pelo Sesc Santana, em duas edições, por ocasião do Festival Delgeneradas 5, 2019. Uma versão PDF pode ser baixada em: < <https://naocaber.org/zine-escuta-mutua/>>. Autoras dos depoimentos: Amanda Beraldo, Beatriz Moraes, Eduarda Casal de Rey Chaves, Graziela Kunsch, Júlia Oliveira, Manuela Ferreira, Maria Luiza Santana de Meneses, Maria Paula Botero e Veridiana Dirienzo. Preparação de texto/dramaturgia: Graziela Kunsch. Desenhos e design gráfico: Deborah Salles, em diálogo com Graziela Kunsch. Nota da entrevistada.

pouco de alimento que ainda recebemos, terem a chance de experimentarem a infância em paz, faz parte do que entendemos ser o Programa de Formação em Panificação, Letramento Literário e Saúde Mental que juntas escrevemos para este momento desafiador demais. Crianças são respeitadas na sua infância, mães e avós participam de um grupo de formação recebendo uma bolsa de 720 reais e todes recebem atendimento psi”.¹⁰

Quando a pandemia chegou oficialmente ao Brasil, em março, me pareceu natural que as escolas fossem prontamente fechadas. Eu defendia que tudo que fosse possível fosse fechado, o que nunca aconteceu. Mas escolas foram fechadas. Hoje, sete meses depois, é com tristeza que vejo bares lotados e infâncias sacrificadas. O debate sobre abrir ou não escolas é complexo, especialmente se pensamos que professoras e professores e outros trabalhadores da comunidade escolar, além das crianças e dos jovens, estarão expostos. Mas quem pensa nas mães, que estão cumprindo jornadas contínuas de trabalho, tendo que sobrepor os cuidados com crianças e com a casa com outros tipos de trabalho, realizados na forma de “escritório doméstico”? Quem pensa nas mães sem rede de apoio e sem condições de pagar por cuidados que precisam trabalhar fora de casa, mesmo durante a quarentena? Quem pensa nas crianças, no direito à educação infantil?

Por que bares e restaurantes foram abertos e escolas permaneceram fechadas? Por que trabalhos que poderiam muito bem seguir sendo realizados remotamente voltaram a ser presenciais e escolas permaneceram fechadas? Por que praças, parques e *playgrounds* ficaram tanto tempo fechados, sendo que é muito mais difícil a contaminação ocorrer ao ar livre? A nossa

10 Página de Instagram da Lancheonete<->Lanchonete, que acolhe a Escola Por Vir: @lanchonete.lanchonete. Nota da entrevistada.

sociedade escolheu ter como principal referência interesses de mercado, ignorando crianças, mães e pessoas idosas. Pessoaíhas no início da vida, suas cuidadoras e pessoas no final da vida deveriam ter prioridade para se movimentar e respirar pela cidade. Se tudo que não é essencial fosse fechado e a educação fosse considerada essencial, os riscos de contaminação nas escolas e por meio delas seria diminuído. Porque seriam menos pessoas circulando no transporte público, menos pessoas se aglomerando em locais fechados e sem máscara... Se houvesse um pacto coletivo pelo cuidado da infância e dos mais vulneráveis, poderíamos até mesmo praticar momentos de silêncio individual e coletivo voluntários, o que é diferente de silêncio imposto, como uma das formas de evitar a contaminação.

Onde está a imaginação política, para reinventar as escolas a partir do efeito de realidade que poderia nos trazer a pandemia? Por que seguir fingindo normalidade, quando tudo que vivemos é novo para nós? Por que escolas foram reduzidas a atividades curriculares, na forma de aulas mediante telas? Como poderiam ser usadas as áreas livres das escolas, como pátios e quadras? Como poderia ser usada a rua, como poderiam ser usados praças e parques? Por que crianças e jovens foram excluídos dessa decisão? Eu poderia ir longe nesse tema, mas vou me segurar, para tornar possível que, quem desejar, continue o exercício que comecei aqui.

[RJ] Para finalizar, queria trazer aqui uma frase do Goethe e lhe propor pensar se há aí um diálogo com a sua trajetória: *Kunst ist lange bildend, ehe sie schön ist* (antes que bela, a arte é formadora). Na língua alemã a palavra “Bild” (um substantivo, cujo verbo correlato é “bilden”) possui duas vertentes principais de significado: quadro (imagem, pintura, retrato,

fotografia) e formar (bilden), dar forma (gestalten) plasmar, construir. Já “Bildende Kunst” significa Artes Plásticas.

Quando traduzimos do alemão para o português desaparece o sentido duplo do termo “bilden”, que está para imagem ou quadro assim como para construção ou formação. Nesse sentido é que a frase de Goethe se torna interessante: jogando com Bildende Kunst (Artes Plásticas), enfatiza o caráter formador da arte (“Kunst ist bildend”). Em que medida essa frase dialoga com as suas proposições?

[GK] Após usar pequenas brechas da maternidade para me dedicar à presente entrevista, sempre tarde da noite, com corpo e cabeça um pouco exaustos, senti vontade de desabafar agora sobre quão trabalhoso pode ser ter que contar a própria história, no lugar de simplesmente vivê-la. Estou muito contente com o que você, Regina e eu construímos juntas até aqui e não é a primeira vez que faço esse exercício reflexivo, indissociável do meu fazer, mas acho bom trazer esse estado de espírito ao texto para a gente lembrar que as coisas não são tão simples ou eficientes como podem parecer.

Eu iria gostar muito se uma pessoa que conhecesse profundamente a minha obra respondesse essa questão no meu lugar. Mas nem sei se essa pessoa existe ou se chegará a existir um dia. Por que estou dizendo isso? Porque vejo muita beleza no meu trabalho, especialmente em alguns vídeos, sempre formados por um único plano cada. Acho que a gente precisa de beleza.

Agora... a minha prática também aponta para uma insuficiência das imagens. É por isso que escolhi não colocar nenhuma imagem de trabalho ao longo desta entrevista, a não ser o diagrama-aula do Jorge, na esperança de que mais pessoas passem a agir com consciência contextual e atenção crítica.

Interesso-me pela beleza dos processos,

mais que dos resultados. E me ocorre agora explicar “processo” de três maneiras diferentes: o processo que não gera resultado visível algum; o processo cujo resultado visível tem forma aberta e se transforma com o tempo; o processo de cultivar permanentemente a vida de uma proposição, assumindo-a como uma *prática*. Alguns trabalhos meus fundem as três maneiras ou duas delas.

Sobre a primeira maneira, a lembrança da minha atuação como professora de Teatro em uma aldeia de crianças órfãs, que viviam em casas com mães sociais. Aquelas crianças tinham vivido violências diversas em suas famílias de origem e muitas tinham passagens traumáticas pela Febem (hoje Fundação Casa). Eram crianças sem chão, sempre muito dispersas no espaço destinado ao nosso trabalho. A imagem que tenho era delas muito leves, correndo e gritando com os braços para cima, como se estivessem se movimentando mais pelo ar que pelo chão. Não era possível sequer dizer “vamos fazer uma roda?” e ter sucesso. Ao chegar para morar nessa aldeia social, essas crianças eram educadas a esquecer seu passado para recomeçar. Mas poder falar sobre a própria história, elaborar sobre a própria história é muito importante. Era final dos anos 1990 e eu não tinha nem vinte anos. Não tinha a pequena noção de psicanálise que tenho hoje. Intuitivamente, comecei a desenhar o rosto de cada uma delas. Uma criança por vez se sentava diante de mim, com uma mesa entre nós, enquanto as outras crianças brincavam, acompanhadas do ator e diretor Fernando Nitsch, na época professor-assistente. Durante cada desenho, eu escutava sobre a história daquela criança, como se fosse uma sessão terapêutica. Ao final, ela recebia o próprio retrato para guardar, se assim desejasse. Esse processo foi bastante longo e acompanhado de uma série de outras experiências de cuidado, que não cabe-

riam nesta já longa resposta. O importante aqui, para resumir, é que me recusei a encenar uma peça de final de ano com o grupo, apesar de ter isso como obrigação, pela associação que me contratava. O grupo chegou a ter vivências mais explicitamente teatrais mediadas por mim e pelo Nando, graças a todo o trabalho de “chão” que fizemos antes. Mas montar um espetáculo só seria possível de maneira autoritária, forçando-os a fazer algo que não tinham vontade de fazer naquele momento. Foi um choque para a associação quando anunciei que havíamos decidido não fazer um espetáculo. Mas sustentei a posição, como um gesto de responsabilidade, e muito segura do processo educativo que a gente tinha compartilhado ao longo de um ano.

A segunda maneira, a minha obra-arquivo *Excertos da Vila Itororó* (desde 2006)¹¹. Esse trabalho fica mais interessante conforme a gente percebe o contexto retratado e seus personagens se transformando. Nos registros de 2006, o urbanista e então vereador Nabil Bonduki aparece defendendo a preservação da Vila como local de moradia, contra a sua transformação em um centro cultural, em diferentes ocasiões. Já nos registros de 2015, ele figura como o Secretário da Cultura responsável por tocar o projeto de centro cultural, uma vez consumado o despejo das famílias. Jaqueline Santana, em 2006, dá banho em seu primogênito Kauã na casa onde morou por mais de vinte anos, na Vila, desde que nasceu. Em 2016, ela troca a fralda de seu quinto filho, Murilo, no escritório do canteiro de obras tornado centro cultural temporário. Já Kauã, se torna o primeiro analisando da Clínica Pública de Psicanálise (e segue até hoje com seu analista) e um dos autores/câmera de excertos do arquivo. Eu mesma tenho meu papel transformado nesse contexto e é meu desejo seguir

11 Ver vilaitororo.naocaber.org. Nota da entrevistada.

me relacionando com ele e documentando suas mudanças, ainda que com intervalos de anos.

Como exemplo da terceira maneira de compreender processo, que estou chamando agora de *cultivar a proposição*, novamente o Projeto Mutirão. Alguns excertos que formam o arquivo do Projeto Mutirão podem ter autonomia, podem ser inseridos individualmente em mostras... inclusive cada um é intitulado individualmente. Mas eles ganham força uns em relação aos outros, uns articulados aos outros, sendo que eu não faço essa articulação sozinha. A junção simbólica de um plano cinematográfico a outro acontece durante encontros presenciais, em longas conversas, por vezes conflituosas, com desdobramentos diversos. Essa prática é profundamente pedagógica. Não no sentido de um ensinamento do público ou de uma alfabetização política, mas de um aprendizado mútuo, uma autoformação.

É a gente se perceber como sujeitos dos processos – e de mudanças.

Fábio Tremonte:

Como fazer junto em tempos pandêmicos ou outros possíveis nomes para o aprender: escola-tela, escola-onça, escola-praça

[Regina Johas] Que bom poderemos estabelecer conexões nesses tempos pandêmicos para refletir sobre as formas de convivência possível nesse cenário, Fábio! Gostaria de começar pontuando o momento em que ainda não vislumbrávamos o que estaria por vir. Você vem conduzindo uma experiência pedagógica experimental que é a de uma escola nômade: a Escola da Floresta. Como ela nasceu e o que é sua proposição? Como é pensada, nessa sua proposição, a relação entre os saberes não-oficiais e os presentes nos currículos oficiais?

[Fábio Tremonte] Sim, Regina! Muito bom poder compartilhar, mesmo à distância. Respondendo sua primeira questão, a Escola da Floresta surge na forma de desejo em 2015, realiza suas primeiras atividades públicas em 2016 e “entra em greve” em 2020. Ela foi pensada para abrigar todas as proposições artístico-pedagógicas que eu vinha desenvolvendo anteriormente. É uma escola nômade, como você se refere em sua pergunta, sem um programa e sem uma estrutura escolar, pois assume formas distintas dependendo do contexto em que se insere: quintal, praça, escola, universidade, museu, etc. É projetada como um lugar de encontros, de compartilhamento, de construções coletivas, em suma: juntar gente para fazer junto. A segunda pergunta me leva a pensar nos contextos com os quais ela já se relacionou. Em 2018, a Escola da Floresta participou por dez dias da Escola Extraordinária da Embarcação – uma escola experimental de arte, educação e imaginação política concebida por Kamilla Nunes e Mônica Hoff em colaboração também com



Figura 11. Fábio Tremonte, Escola da Floresta, Caracol, Universidade Federal de Uberlândia, 2019.



Figura 12. Fábio Tremonte, Escola da Floresta, 2016.

Daniela Castro, Cristina Ribas – e que se realizou em 2018 em Florianópolis. Durante esse período fizemos ações no espaço público e em espaços de ensino formal, como escolas técnicas, centro de educação de jovens e adultos e universidade. Quando se depara com esses espaços onde os currículos oficiais estabelecem o que se vai ensinar e aprender, a Escola da Floresta propõe uma reflexão sobre as possíveis relações entre aquilo que é estabelecido como um saber oficial e outros saberes que trazemos juntos na nossa formação, na nossa experiência, no nosso cor-

po, e como esse acúmulo de saberes podem ser entendidos de maneira desierarquizada, entendendo que cada um deles guarda suas especificidades e que são parte constituinte de cada um de nós.

[RJ] A figura da floresta parece ser de grande importância na configuração da escola. Faz pensar em nossa origem brasileira e no que se seguiu com o avanço colonizador dos povos europeus sobre as Américas e no epistemicídio que eles causaram. Faz portanto pensar na multiplicidade cultural que nos caracteriza, as-

sim como é múltipla a floresta. Você se refere a “outros saberes”, podemos ler aqui um resgate com relação aos saberes da cultura brasileira, por exemplo, de povos indígenas?

[FT] A figura da floresta surge nesse contexto por motivos variados. Interessa para a escola e para os processos artísticos-pedagógicos que daí advém pensar as relações entre os diversos saberes, então a floresta surge como uma figura que representa uma diversidade de espécies humanas e não humanas que nela vivem, e também como uma representação de um sistema que se modifica pelo manejo, que não é um sistema estático, mas que está sempre vivo, sempre em movimento. Essa “sociabilidade mais que humana, incluindo a ação feroz” (TSING, 2019), incluindo aqui práticas inter-, trans- e pós-disciplinares e colaborativas é que interessa para a construção e imaginação de outras formas de aprender e ensinar tanto para a Escola da Floresta [em greve] quanto para a escola-praça, a escola-tela, a escola-onça, etc.

[RJ] No início desse ano testemunhamos a declaração pela OMS que o mundo enfrentava uma pandemia de escala global, obrigando ao confinamento e suprimindo o uso e a circulação no espaço público urbano para milhões de pessoas. Como essa condição afetou sua vida e sua produção artística?

[FT] Considerando o momento atual, em que um vírus se espalhou pelo mundo e que nos vimos sem alternativa outra além de ficar em casa, estamos percebendo como nossa relação com as coisas e as pessoas têm se transformado. As salas dos museus estão fechadas, as obras de artes estão guardadas: nos resta vê-las por imagem, de longe. É tempo de suspensão, tempo de incerteza. Não sabemos como e qual será o futuro, como será voltar para a escola, como será um museu pós-pandemia. Mas é também tempo de nos conectarmos com sa-

beres não-humanos e com outras imaginações. Como nos diz Arundhati Roy:

O dia em que o capitalismo foi obrigado a tolerar sociedades não-capitalistas em seu interior e a reconhecer limites em sua busca por dominação, o dia em que foi obrigado a reconhecer que a oferta de matéria-prima não é inesgotável, é o dia em que a mudança virá. Se há alguma esperança para o mundo, ela não vive em salas de conferências sobre mudanças climáticas ou em cidades com arranha-céus. Ela vive lá embaixo, no chão, abraçando pessoas que vão à luta todos os dias para proteger suas florestas, montanhas e rios, porque sabem que as florestas, montanhas e rios as protegem. O primeiro passo para reimaginar um mundo que deu terrivelmente errado seria cessar a aniquilação daqueles que possuem uma imaginação diferente – uma imaginação que está além tanto do capitalismo quanto do comunismo. Uma imaginação que tem um entendimento completamente diferente sobre o que constitui a felicidade e a realização. Para ganhar esse espaço filosófico, é necessário conceder algum espaço físico para a sobrevivência daqueles que podem parecer guardiões do nosso passado, mas que podem efetivamente ser os guias para o nosso futuro. (ROY, apud KLEIN, 2014, p. 291)

[RJ] Esse estado de exceção, em que cada um passou a ficar restrito aos limites de sua casa, têm de fato causado movimentos tectônicos e abalado as relações entre as pessoas. Sabemos que as relações sociais são sempre culturais – intraculturais ou interculturais – e políticas, ou seja, representam distribuições desiguais de poder (SANTOS, 2014, p.17). E essa desigualdade se faz sentir ainda mais com a pandemia, que afeta de modos distintos as diferentes camadas da população, devido às disparidades sociais. O capitalismo – um sistema que promove até hoje o colonialismo – “para além de todas as dominações por que é conhecido, foi também uma dominação epistemológica, uma relação extrema-

Figura 13. Fábio Tremonte, Escola da Floresta em greve, 2020.

NÓS NÃO ESTAMOS DEPRIMIDOS, ESTAMOS EM GREVE

mente desigual de saber-poder que conduziu à supressão de muitas formas de saber próprias dos povos e/ou nações colonizados (SANTOS, 2014, p.20). E justamente essa questão, a de uma ecologia de saberes, parece ser um dos pilares sobre o qual a Escola da Floresta se sustenta. De que modo o insulamento causado pelo COVID-19 afetou a Escola da Floresta?

[FT] No dia 14 de março de 2020 pela manhã, sob incertezas e notícias vagas, eu e as artistas argentinas Maria Sábato e Emilia Estrada decidimos manter o *asado de choripan* no final da tarde daquele mesmo dia, uma ação ao ar livre e para poucas pessoas. Este foi o último dia do mundo pré-pandemia conhecido: um fim-do-mundo se anunciava, e o que não esperávamos é que duraria sete meses ou mais. Um outro mundo surgiu repentinamente: escolas fechadas, aulas presenciais

suspensas, projetos cancelados, trabalhos extintos, viagens desmarcadas. De repente, nos encontrávamos dentro de casa, em tempo integral, descobrindo plataformas de videochamadas, fazendo supermercado por aplicativo ou telefone, higienizando as compras. Tomar sol tornou-se possível apenas no quintal ou perto da janela do apartamento, e fomos descobrindo e inventando novas maneiras de habitar a casa, em meio às inúmeras novas atividades: brincadeiras com as filhas após as aulas, reuniões online, reorganização do espaço. Foi preciso fazer uma necessária reinvenção do cotidiano, imaginar outros e possíveis mundos. E foi nesse contexto que a Escola da Floresta “entrou em greve”, ou seja, teve que suspender suas atividades, sem data prevista para retomada.

[RJ] Estando isolados e impossibilitados de

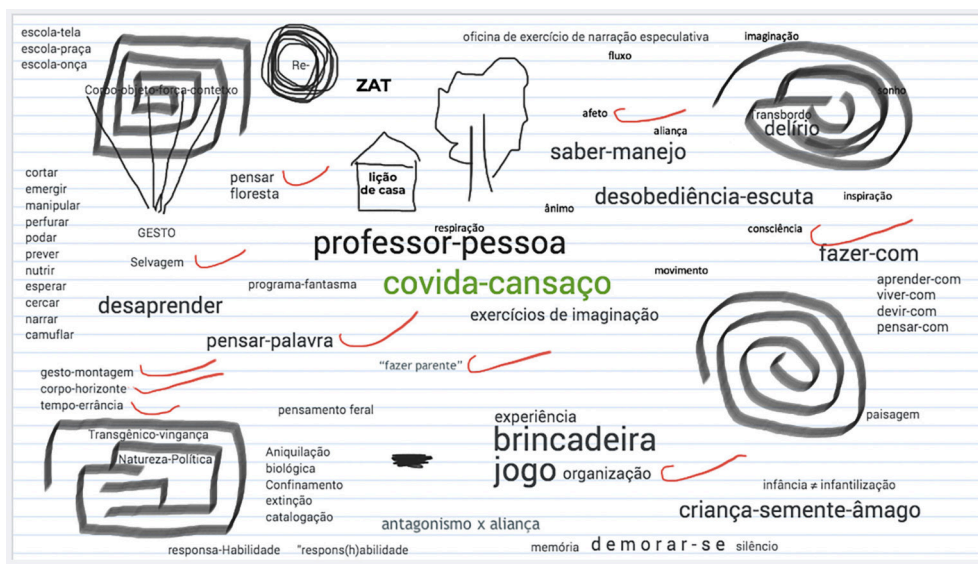


Figura 14. Fábio Tremonte, Práticas Compartidas, 2020.

interações presenciais, como foi viabilizada na Escola da Floresta a proposta de continuar compartilhando conhecimentos em encontros de naturezas diversas? Como você seguiu reinventando novos territórios como espaços para essas ações coletivas?

[FT] Como eu disse, a Escola da Floresta “entrou em greve”. A partir daí a nova modalidade “escola-tela” passou a ser o grande desafio. De maneira geral, as escolas buscaram entender esse momento e também como poderiam seguir com seus planejamentos à distância. A maior parte delas nunca havia experimentado ou cogitado a possibilidade de aulas remotas para suas alunas e alunos: a “escola-tela” foi portanto uma barreira a ser transposta, com seus novos espaços do aprender, novas maneiras de ensinar, novas possibilidades de compartilhar.

Minha reação imediata foi perguntar: como vou manter meus projetos se todos eles consistem em juntar gente para fazer algo junto? Duas semanas antes do início da quarentena eu havia iniciado uma série de encontros, que denominei

Práticas Compartidas. O primeiro encontro já acontecera em minha casa, como se eu estivesse prevendo que esse espaço se tornaria o lugar de experiências de aprendizado pelos próximos meses. Com a impossibilidade de estarmos juntos, decidimos manter os encontros mesmo à distância, e escolhemos uma plataforma virtual que melhor pudesse se adequar às nossas conversas.

[RJ] Podemos então entender as Práticas Compartidas como uma extensão – agora virtual – da Escola da Floresta? E como o convívio através das redes e os inúmeros recursos digitais foram utilizados para enfrentar esse desafio?

[FT] Uma vez que a Escola da Floresta ficou desativada desde o primeiro dia da pandemia, entendo que as Práticas Compartidas são, sim, como uma dobra do desejo de juntar gente para fazer junto, que é uma marca da escola. Mas no caso das Práticas Compartidas, trata-se de um programa formado por uma série de encontros pós-disciplinares entre artistas, pesquisadores e outros profissionais das artes que buscam, para

LAS SOLUCIONES NO VENDRÁN DEL NORTE INDUSTRIAL Y DESARROLLADO, SINO DEL SUR PROFUNDO, TROPICAL, COMUNITARIO Y ECOLÓGICO

Figura 15. Fábio Tremonte, Escola da Floresta, El Sur Profundo, 2016.

além de um grupo de leitura de portfólio ou de orientação de projetos, encontrar interlocutores para debates e reflexões sobre sua prática e a prática de outros. A conversa é uma das principais ferramentas desse projeto, assim como a leitura em voz alta e os exercícios de escrita coletiva através de um programa de texto: maneiras encontradas para nos deixarmos atravessar um pelo outro. O intuito é compartilhar saberes e formas de fazer, além de buscar em conjunto algumas soluções e possibilidades tanto para a produção artística quanto para pensar o lugar do artista na sociedade contemporânea. Desde março, portanto, integro com Amanda Reis Tavares Pereira, Ana Helena Grimaldi, Bruno Novaes e Julyana Troya, esse grupo de troca que tem encontros virtuais semanais. Criamos um termo chamado “risca de união”, que é como denominamos práticas que envolvem áreas distintas do conhecimento, como arte e educação.

[RJ] Quando você fala das Práticas Compartidas, não posso deixar de pensar em outras experiências de escolas de arte transgressoras e inovadoras, como é o caso do Black Mountain College. Essa escola americana, influenciada pelas propostas pedagógicas de John Dewey e que funcionou entre 1933 e 1957 na Carolina do Norte, era um espaço de formação integral e que tinha no ensino da arte seu eixo estruturante. Integrando a criação artística e ensino, e dando continuidade aos ideais de interação das áreas presentes na Bauhaus, o Black Mountain College abrigou inúmeros artistas experimentais de vanguarda, como Robert Rauschenberg, Stan

VanderBerk, John Cage e Merce Cunningham, contribuindo, por exemplo, com o surgimento do Happening e da Performance (RICHTER, KOLB, 2019). Teria sido esse – ou algum outro modelo inovador – uma referência para a Escola da Floresta e para as Práticas Compartidas?

[FT] A Escola da Floresta surge a partir de uma vontade de se criar uma escola que seja ao mesmo tempo um projeto artístico e pedagógico. Claro que as escolas de artistas, como Black Mountain College, tem papel fundamental nessa pesquisa e construção. Entretanto, um ponto importante a considerar, a Escola da Floresta apesar de ser uma escola criada por um artista não é, necessariamente, uma escola de arte. Gosto muito de lembrar da Mônica Hoff em seu texto intitulado “Notas para a construção de teorias refutáveis, pedagogias sem importância e escolas de garagem ou: um bom nome para o amor”, publicado no livro *Fabrica de Conocimiento* editado pela Escuela de Garage de Bogotá, Colômbia: “(...) artistas estão produzindo escolas como (se fossem) projetos de arte, mas escolas que não são de arte. Há nisso, ao mesmo, tempo, uma dose interessante de desobediência civil – com relação à arte – e um alto grau de imaginação institucional – no que diz respeito à educação –, e vice-versa.”

[RJ] A experiência com as Práticas Compartidas teve outros desdobramentos?

[FT] Sim, alguns desdobramentos. Em setembro, por exemplo, fomos convidados a ministrar uma aula para a disciplina Estágio Pedagógico, ministrada pela professora Selma Machado Si-

- Estamos dispostos a recomeçar as nossas vidas a partir de uma página em branco? "o que vce gostaria de deixar? Que coisas que aconteceram que a gente já esqueceu, mas que rotornam espraídas pelas bordas do nosso corpo? Deixamos de sentir nosso corpo? como manter o movimento vivo para que o corpo (e a memória) continuem frescos?

- o que pode o museu como lugar de encontro, de rever o formato do mundo, recriar suas memórias... ou inventar outras realidades? podemos construir um museu de guardados nossos? quais são nossos guardados? nossas coleções particulares? o lugar que aciona sua dissolução existe lugar certo para guardar documentos? XXXXXXXX (RAÍSSA Haha vou falar por aqui! Acho que a per

- Quais os trechos do hino nacional que te indignam profundamente? (faça um parágrafo separado para cada palavra que lá está e não parece fazer sentido no aqui-agora)

. O que é "sentir o mundo"? será que a busca pela ancestralidade indígena pode nos ajudar? - Quando olharmos para os povos originários como possibilidade real de futuro e tecnologia ancestral?

como vamos nos lembrar dos meses pandêmicos vividos em 2020 num futuro remoto? As crianças se lembrarão? Como extrair desse processo de dor e sofrimento da humanidade, uma experiência positiva? manter contato seja como for ,vale a pena?

onde é a fragilidade de cada coisa? O trem dos humanos parou a economia e a vida acelerada. as locomotivas da natureza e dos animais continuam a todo vapor. o que acontece? O tempo tem pó. Poeira. de um antes, ferrugem de um agora, uma ventania de amanhãs?

Figura 16. Fábio Tremonte, Laboratório de Perguntas para um Novo Tempo, 2020.

mão, no Curso de Bacharelado e Licenciatura em Artes Visuais da Unicamp. Nessa atividade, a que demos o título de Saber-fazer-com o Impossível, convidamos as alunas a fazer uma reflexão-prática sobre o papel da imaginação nos processos de ensino e aprendizagem no espaço escolar, a partir de leituras em voz alta e uma atividade de escrita coletiva.

Nesse momento, estamos preparando uma publicação que irá relatar um pouco dessa nossa experiência de aproximação e trocas em um contexto tão novo e específico para nós, e para o mundo de modo geral, pois durante esse período fomos inventando e descobrindo caminhos para construir algo comunitariamente. Trata-se de uma publicação autônoma e independente que será disponibilizada no formato digital.

E por fim, a experiência com as Práticas Compartidas trouxe o desejo de experimentar esses processos de aprendizagem horizontal com outras pessoas, outros encontros, outras possibilidades de imaginar. Durante o mês de setembro,

propus o Laboratório de Perguntas para um Novo Tempo, dentro da programação de Arte e Ecologia, nos Encontros com Arte da ação educativa do Museu de Arte Moderna de São Paulo. O laboratório partiu da premissa de que, muitas vezes, em processos educativos e artísticos, somos convocados a responder questões. No lugar da dúvida instauramos a certeza; no lugar da investigação, a condução por um caminho; no lugar do tempo expandido, prazos para realização de tarefas. Assim, num momento de suspensão, surgido pela quarentena imposta pela pandemia do Covid-19, é criado um ambiente propício para desacelerar, para rever caminhos, abrir espaço para dúvidas e incertezas. Aproveitando o tempo disponível e a possibilidade de estarmos juntos virtualmente, a despeito das distâncias, os participantes do laboratório foram convidados a fazer perguntas, a imaginar possíveis indagações para um tempo incerto, para um possível novo tempo do mundo.

Os encontros estimularam os participantes a

despertar e aguçar a curiosidade de olhar para o mundo presente e para um futuro próximo de outras maneiras, e se perguntar se podemos continuar sustentando a globalização e a mutação ecológica. Buscamos “imaginar gestos que barrem o retorno da produção pré-crise” (LA-TOUR) e construir uma reflexão comum entre os participantes, imaginar novas e diferentes formas de vida que façam frente a um modelo de mundo desenvolvimentista e capitalista. Quais eram as perguntas a serem feitas para esse tempo, para o vírus, para os governantes, para as crianças, para professoras e professores? Essas foram algumas das questões levantadas.

[RJ] E o seu projeto chamado Estratégias para o Fim do Mundo. Pode falar um pouco sobre ele?

[FT] Esta é uma terceira experiência que se descortinou nesse período. Resgatei do ano de 2015 um laboratório em que propunha realizarmos, coletivamente, o mapeamento das ações humanas que pudessem causar o colapso biológico, social, político e econômico do mundo e, assim, criar estratégias para imaginar outros mundos possíveis. Esse laboratório já tinha o curioso nome de Estratégias para o Fim do Mundo. Com a chegada da pandemia e do isolamento social, somado aos consequentes danos globais já vinham sendo gerados pelo Antropoceno/Capitaloceno, o laboratório Estratégias para o Fim do Mundo se atualizou e ganhou contornos bastante concretos. Trata-se de uma proposição de investigação sobre o tempo presente, permeado pelos ecos do passado e pela mirada em um futuro incerto, que estou desenvolvendo com um outro grupo. Estamos apenas no início, conhecendo o caminho, descobrindo juntos e desenhando estratégias para entender esse fim do mundo.

[RJ] Quais suas expectativas para o desdobramento dessas experiências artístico-educa-

tivas num futuro ainda incerto?

[FT] Tenho mais dúvidas que certezas sobre as perspectivas futuras. As escolas já ensaiam suas reaberturas, mas o que faremos com esse aprendizado à distancia que adquirimos nesse período? Como voltaremos a aprender com o corpo, além da tela? Como fazer junto outra vez? Como reconstruir um mundo de possibilidades sem abandonar o que já sabemos e ainda descobrir o que não sabemos? No sonho, as escolas se tornarão praças e seus conteúdos podem seguir no modo remoto, pois no espaço escolar os encontros seriam para brincar, jogar, aprender com o corpo. No sonho, a arquitetura escolar se mescla com a natureza, uma onça é professora. No sonho, uma escola-onça clama por outras formas de vida, de ser, pensar e de se relacionar. A escola-onça nos convida a estar na terra: ali no chão, capaz de abrigar um sem fim de relações interespécies, e que nos chama a olhar um mundo que não é apenas um único, um mundo que é diverso.

Referências

- (Jorge Menna Barreto)
- BARRETO, Jorge Menna. **Lugares moles.** (Mestrado em Artes Visuais) - Escola de Comunicação e Artes da USP, São Paulo, 2007.
- DAVIS, Heather; TURPIN, Etienne (editores). **Art in the Anthropocene** – Encounters Among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies. Londres: Open Humanities Press, 2015.
- HARLAN, Volker. Joseph Beuys – A revolução somos nós. In: D'AVOSSA, Antonio; RAPPMANN, Rainer; FARKAS, Solange; HARLAN, Volker; MARCOVICZ, Digne M. (ensaio fotográfico). São Paulo: Edições Sesc-SP e Associação Cultural Videobrasil, 2010.
- SANTOS, Milton. **A Natureza do Espaço:** espaço e tempo, razão e emoção. 3a ed. São Paulo: Hucitec, 1999.
- (Fábio Tremonte)
- KLEIN, Naomi. **This Changes Everything, Capitalism vs. the Climate.** New York: Simon & Schuster publishers, 2014.
- LATOUR, Bruno. **Imaginar gestos que barrem o retorno da produção pré- crise.** Tradução de Débora Danowski e Eduardo Viveiros de Castro, 2020. Disponível em: <https://www.n-1edicoes.org/textos/28>
- RICHTER, Dorothee; KOLB, Ronald KOLB. Revisiting Black Mountain. Cross-Disciplinary Experiments and Their Potential for Democratization. In: **OnCurating**, Issue 43, 2019, www.oncurating.org
- SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (orgs.). **Epistemologias do Sul.** São Paulo: Cortez Editora, 2014.
- TSING, Anna. **Viver nas ruínas: paisagens multiespécies no Antropoceno.** Brasília: IEB Mil Folhas, 2019.

Regina Johas

Professora do Departamento de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Pós-doutorado pela Universidade Estadual Paulista (UNESP). Doutora em Artes Visuais pela Universidade de São Paulo (USP). Mestre em Artes pela mesma universidade (USP). Pós-Graduação em História da Arte na Universität zu Köln (Colônia, Alemanha). Consultora Ad Hoc Fapesp. Artista visual e pesquisadora, com ênfase em práticas artísticas voltadas ao contexto e ao endereçamento de questões sociais e culturais que convergem para o campo da arte. Coordena o projeto “Zeitgeist: estudos sobre arte em contexto” (UFRN) dedicado à análise e mapeamento da produção de arte brasileira voltada a contextos específicos.

Jorge Menna Barreto

Artista e professor adjunto no Departamento de Linguagens Artísticas do Instituto de Artes da UERJ desde abril de 2015.

Graziela Kunsch

Artista, professora, editora, crítica e curadora. Doutora e Mestre pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP) e Bacharela pela Faculdade de Artes Plásticas da Fundação Armando Álvares Penteado (FAP-FAAP).

Fábio Tremonte

Artista visual. Bacharel em artes plásticas e mestre em artes visuais pelo Departamento de Artes Plásticas de Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo [ECA-USP].