

DES<IO

arte memória patrimônio

ED#Especial | 2019.1

SEMINÁRIO

ME TO DO LO GIAS

DES<IO

Revista Desvio / Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Vol. 4, n. 2 (Edição Especial Seminário Metodologias artísticas: pesquisa, política e invenções) (2019)-. Rio de Janeiro: Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2019.

Semestral

ISSN: 2526-0405

1. Revista publicada por alunos da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. 2. Arte, memória e patrimônio. I. Revista Desvio. II. Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. II. UFRJ.

CDD: 700

Publicação Semestral de alunos e ex-alunos da
Escola de Belas Artes – UFRJ

Ano 4 | n. 2 | Junho de 2019

EXPEDIENTE

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO – UFRJ

Reitor

Roberto Leher

Vice-reitora

Denise Fernandes Lopez Nascimento

Pró-Reitoria de Graduação – PR1

Eduardo Gonçalves Serra

Pró-Reitoria de Pós-Graduação e Pesquisa – PR2

Leila Rodrigues da Silva

Pró-Reitoria de Planejamento e Desenvolvimento – PR3

Roberto Antônio Gambine Moreira

Pró-Reitoria de Pessoal – PR4

Agnaldo Fernandes

Pró-Reitoria de Extensão – PR5

Maria Mello de Malta

Pró-Reitora de Gestão e Governança – PR6

André Esteves da Silva

Pró-Reitora de Políticas Estudantis – PR7

Luiz Felipe Cavalcanti (Superintendente Geral de Políticas Estudantis)

ESCOLA DE BELAS ARTES

Diretora

Madalena Ribeiro Grimaldi

Vice-diretor

Hugo Borges Backx

DES<IO

Publicação Semestral de alunos e ex-alunos da Escola de Belas Artes – UFRJ
Ano 4 N° 2 (Edição Especial Seminário Metodologias artísticas:
pesquisa, política e invenções)– Junho de 2019



Diretora Geral
Daniele Machado



Diretora Executiva
Gabriela Lúcio



Diretora de Arte
Carine Caz



Diretor de Conteúdo
João Paulo Ovidio



Produtora de Conteúdo
Marcela Tavares



**Colaboradora
Temporária**
Ana Elisa Azevedo



**Colaboradora
Temporária**
Fernanda Correa



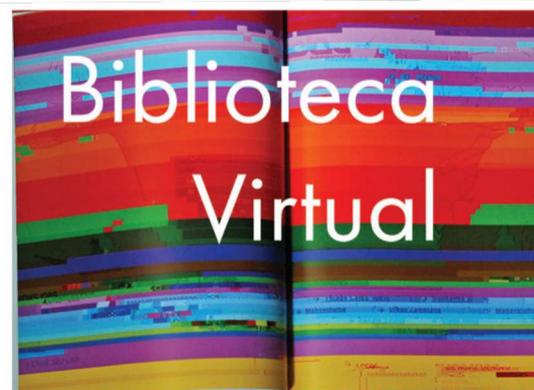
**Colaboradora
Temporária**
Lenes Alves



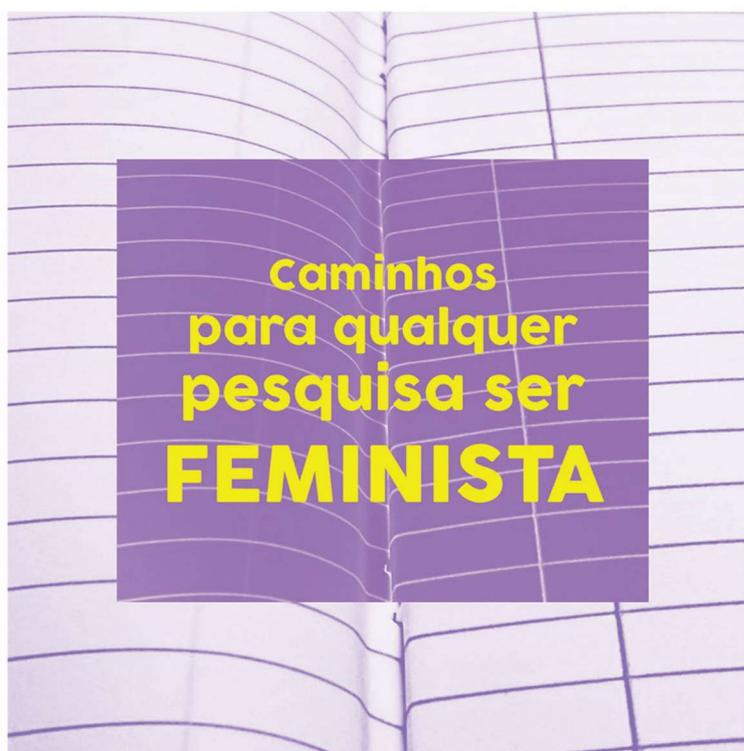
**Colaboradora
Temporária**
Natalia Candido



**Colaboradora
Temporário**
Lucas Alberto



em permanente
construção!



DES<IO arte memória patrimônio

ARTISTA,
quer estar
na nossa
capa ?



Normas para
publicação na
revista

@revistadesvio
fb.com/revistadesvio



Apresentação

O Fim Comum: a pesquisa como base para o trabalho **10**

Exposição

Carine Caz **16**

Deborah Núñez **17**

Juliana Morais **18**

Seminário

Artista-Teórico-Pesquisador

Amanda Tavares **20**

Danielle Novais **27**

Jandir Jr. **33**

Mônica Coster **43**

Rodrigo Pinheiro **57**

Curadoria e Crítica

João Paulo Ovidio **60**
Thatiana Napolitano **80**
Thiago Fernandes **85**

Circuito

Carolina Rodrigues **90**
Gabriela Lucio **93**
MV Hemp **96**
Natalia Nichols **103**

Ensino

Dinah de Oliveira **119**
Elisa Castro **121**
Odenicio Junior **136**
Tânia Queiroz **137**



Apresentação

O FIM COMUM:

a pesquisa como base para o trabalho

Metodologias, no plural, implica a multiplicidade de métodos possíveis. O modo como cada um constitui o próprio escopo de referências, de ordem, origem e formato, a fim de desenvolver seus projetos. O pesquisador versa uma série de assuntos com o objetivo de atender suas inquietações, seja para alcançar respostas seja para gerar novos questionamentos. Independente dos métodos pré-definidos pela Academia, instituição responsável pela legitimação de conhecimento científico, encontramos em diversos momentos impelidos a buscar outros meios capazes de guiar nossas pesquisas. As referências escolhidas são indícios da estrutura do trabalho, a sua base fundamental, igualmente, o modo como são utilizadas dão o tom da singularidade do projeto e revelam a essência do pesquisador. De relevância ímpar, dentro e fora da Academia, as metodologias cumprem a tarefa de nortear tanto trabalhos práticos quanto teóricos, assim como produções híbridas, em casos em que a escrita e o fazer desempenham a mesma importância, sem hierarquias e/ou distinções de valores. No que concerne ao campo de estudo das Artes Visuais, o seminário apresentou como proposta um encontro para discutir a diversidade de processos metodológicos com artistas, teóricos, interessados e curiosos. Tais metodologias conduzem investigações que foram organizadas nos segmentos de artista-teórico-pesquisador, ensino, circuito, crítica e curadoria. O evento acomodou esses quatro eixos temáticos em mesas redondas.

No seminário, realizado nos dias 09 e 10 de novembro de 2018, no auditório do Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica (CMAHO), a comissão organizadora engajou-se em convidar pessoas dispostas

a borrar os limítrofes esboços de metodologias frequentemente ensinadas nas universidades, as quais apresentam uma rigidez científica que nem sempre contempla as particularidades críticas e poéticas de cada um. Inicialmente, a proposição do Metodologias era tanto trabalhar as temáticas em encontros mensais a fim de ampliar o debate, compreender a multiplicidade de discursos e a complexidade de questões quanto dar um suporte aos interessados em desenvolver seus projetos e apresentá-los posteriormente no seminário. Apesar das individualidades, a metodologia é um processo de construção em conjunto, que se dá indiretamente numa conversa no bar e na indicação de leitura, numa escuta atenciosa e na assimilação de comentários.

A multidisciplinaridade metodológica perpassou o âmbito institucional, incluindo duas universidades, a Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), através da participação da Profa. Dra. Dinah de Oliveira, e a Universidade Federal Fluminense (UFF), com a participação da professora estagiária Daniele Machado, que também era curadora do CMAHO, além dos membros do corpo editorial da Revista Desvio. A primeira atividade aconteceu em março de 2018, com uma conversa na exposição Ficcões e falsidades: proposições exusíacas para a Arte da Performance (e seus rastros), da artista Luisa Marinho, que compartilhou com o público a sua metodologia. A fala da artista se configura como a abertura do caminho, o qual foi trilhado até aqui, num período de nove meses, fecundo de ideias responsáveis por dar à luz ao Seminário Metodologias: pesquisa, política e invenções. No primeiro e no segundo semestre, as disciplinas ministradas por Daniele Machado, tiveram a participação de Gabriela Lúcio, com contribuição sobre conservação e restauro, Odenicio Marques, sobre interdisciplinaridade e sensibilidade na pesquisa, e uma banca de crítica sobre os trabalhos finais com Aleta Valente, Antonio Amador, Carine Caz e João Paulo Ovídio. As parcerias entre UFRJ e UFF tiveram como frutos a disciplina de Metodologias Feministas, ministrada por Dinah de Oliveira e Daniele Machado na Plataforma de Emergência. Essa contou com a participação da convidada Aleta Valente.

Além disso, houve o desenvolvimento de disciplinas voltadas para a discussão metodológica nos cursos de Artes onde essas outras profissionais atuam, pois qual seria o espaço mais propício para tratar desse assunto se não no ambiente acadêmico, com todas as suas regras e proposições?

Metodologias não foi somente um seminário, mas sim um encontro de proposições, no qual também foi realizada uma exposição por cinco mulheres, com a curadoria envolvendo realizadoras do evento e algumas artistas, com Alice Ferraro, Carine Caz, Daniele Machado, Dinah Oliveira. As duas primeiras são graduandas em Artes Visuais/Esculturas (EBA/UFRJ). As outras três artistas são Juliana Moraes que faz graduação em Artes Cênicas/Indumentária (EBA/UFRJ). Deborah Núñez estuda na mesma instituição, no entanto, integra o corpo discente do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, sendo aluna do doutorado. Millena Santiago, por sua vez, cursa a graduação em Artes na UFF. Os trabalhos dessas artistas, com trajetórias tão particulares e linguagens diferentes, possuem como eixo comum a questão da mulher, do corpo e do feminino.

A começar pelo eixo artista-teórico-pesquisador, a mesa redonda foi composta pelos jovens artistas Danielle Novais, Jandir Jr., Mônica Coster e Rodrigo Pinheiro, além da presença de Amanda Tavares. Rodrigo Pinheiro explicita o método adotado no título de seu trabalho, a proposição artística Por um método cardiográfico. A palestra-performance consiste no uso de um estetoscópio para escuta dos batimentos cardíacos, amplificados em caixas de som, permitindo ao público ouvir o corpo do artista. Descartando a oralidade, Rodrigo se comunica através dos ruídos, uma fala sensível, sem palavras. Em Carta ao meu, apenas meu, desejo, Mônica Coster lê fragmentos de seu diário, escritos entre 2017 e 2018, acompanhado de projeção de imagens de seus trabalhos. Nesse caso, a escrita possui uma relação indissociável com o fazer artístico, não sendo possível separar arte e vida, posto

que a intimidade é combustível de sua criação. Jandir Jr. trabalha com a narrativa, tece uma comunicação atinente à desobediência aos padrões de escrita nas artes visuais, de modo que, através da metalinguagem, põe em prática suas experimentações de linguagem ao inserir observações, descrições e interferências de pensamentos no corpo do texto. Danelle Novais traz em seu relato a tensão de ser artista e cristã, condições que são postas com frequência em embate, quase de modo antagônico. Tais conflitos a fazem refletir sobre os estereótipos e a própria identidade entres os “dois mundos”. Por fim, a comunicação de Amanda Tavares trata de como a poetisa Cecília Meireles e a arquiteta Lina Bo Bardi investiram esforços para manter projetos ameaçados de findar antes mesmo de conquistar o objetivo inicialmente proposto. Em parte, o estudo serve de alerta para importância de resistir perante o sucateamento da educação e cultural em nosso país.

No eixo Ensino, contamos com a participação de profissionais da área de educação com trajetórias distintas, o que permitiu uma mesa redonda com relatos de experiências bem diversas. Contamos com a presença de três professoras-artistas-pesquisadoras, sendo elas Dinah de Oliveira, docente da UFRJ, que apresenta trabalhos desenvolvidos por seus alunos; Elisa Castro e Tania Queiroz, ambas da Secretaria de Educação do Estado do Rio de Janeiro, mestrandas do Programa de Pós-Graduação em Artes da UERJ. A comunicação de Elisa antecipa a exposição Não ceder ao Medo, inaugurada semanas depois, no CMAHO. O projeto homônimo, motivo de sua fala, aconteceu com a participação de crianças de uma escola pública em Niterói, com o objetivo de pensar, através da arte, a relação com o outro em espaço de violência social. Tania, por sua vez, dedica-se à questão dos programas educativos em instituições culturais no Rio de Janeiro, área em que atua desde o final dos anos 1990. A mesa redonda também contou com a presença do professor-pesquisador Odenício Junior, atuante em cursos livres. Em sua comunicação, aborda as articulações entre a

produção acadêmica e a produção artística, compreendendo tais relações como um método de sensibilidade, pertinente ao processo de criação, independe se teórico e/ou prático.

No que diz respeito ao eixo Crítica e Curadoria, a mesa redonda foi composta por jovens da EBA-UFRJ, em sua maioria, do curso de História de Arte, que abordam a metodologia adotada na curadoria de uma exposição em que trabalharam. João Paulo Ovídio apresenta um panorama das atividades promovidas pela Revista Desvio, tanto ao que se refere à curadoria - com os eventos PEGA e Junho de 2013: 5 anos depois - quanto ao que se refere à crítica, com a proposta da Coluna Semanal, iniciativa responsável por manter o site em movimento durante uma edição e outra. Thatiana Napolitano dedica-se a falar do caráter experimental nas exposições internas do CMAHO, com o recorte no ano de 2018, posto que atuou como pesquisadora e curadora assistente das mostras desse período. A comunicação de Thiago Fernandes, por sua vez, diferencia-se por ser uma pesquisa na qual o recorte é a arte experimental entre as décadas de 1980 e 2000, portanto, privilegia um estudo teórico sobre acontecimentos já inseridos na história da arte, ao invés de trazer um relato pessoal. A escolha se justifica uma vez que o tema abordado na mesa redonda está relacionado a sua pesquisa acadêmica. Rafael Amorim, aluno do curso de Artes Visuais/Esculturas, o único artista da mesa, discorre sobre a exposição Escrevo para me percorrer, em cartaz no início do ano de 2018 no Centro Cultural da Justiça Federal. Em sua apresentação, comenta como é para um artista ocupar o cargo de curador, pensar no trabalho dos outros e no seu ao mesmo tempo, e da experiência de dividir a tarefa com André Vechi, artista de quem fora aluno.

Por fim, no eixo Circuito, o Ambulante Cultural Mv Hemp relata a sua experiência com elementos da cultura de rua, os projetos e intervenções realizados desde o início dos anos 2000 nas favelas, bem como os mutirões de grafite e o modo como as velas das

periferias assumem a posição de galerias céu aberto, preservando a memória das pessoas que ali habitam. Natália Nichols, por seu turno, aborda as atividades desenvolvidas pelo grupo de pesquisa formado por educadores do Museu de Arte do Rio, nomeado como Narrativas Fantásticas. Diferente da primeira comunicação, de circuito alternativo, aqui a Arte- Educação é pensada dentro de um espaço institucional, onde existe uma demanda de trabalho contínuo, desenvolvido de acordo com a exposição e o público. Carolina Rodrigues traz a luz a trajetória de Renato Miguez, artista que dá nome à coleção de arte popular doada em 2012 ao Museu D. João VI. A pesquisa busca investigar a biografia como método possível de compreensão das escolhas feitas pelo colecionador no que se refere à obtenção das peças. Já Gabriela Lúcio narra a sua experiência profissional em instituições públicas e privadas, as dificuldades de inserção no circuito e a precarização dos equipamentos culturais no Rio de Janeiro. Daniele Machado, professora e curadora, expõe uma discussão referente a inserção dos jovens artistas no circuito artístico, bem como sinaliza como o gênero e classe social interferem nesse processo de legitimação, dando destaque à curadoria realizada no CMAHO e ao grupo de pesquisa que coordena com Gabriela Lúcio, De Sobre Feitas por Mulheres. O projeto surgiu com a proposta de discutir metodologias. Em sua conclusão, fica evidente que a discussão metodológica possui tantas camadas e nuances que não daríamos conta de compreender todas. Em um esforço coletivo as discutimos em nossos microespaços, nossos ambientes de conforto. Estamos sempre dispostos a mais, a buscar e abranger, assim, continuaremos nas tentativas de ampliar e abarcar, resistir e desenvolver. Nesse sentido, essa edição especial da Revista Desvio contém relatos, resumos e textos completos do seminário e da exposição. Esperamos que essa primeira experiência mostre a diversidade proposta pelo evento e que as portas da discussão metodológica se mantenham abertas a todas e todos.

Carine Caz ¹

Artista visual

Carine Caz (Rio de Janeiro, 1994) é artista-pesquisadora e designer gráfico. Em sua pesquisa aprofunda-se na relação entre mulher e território. A mulher como território e a mulher no território. O subverter do estado de ocupada para ser o agente que ocupa. É co-idealizadora do projeto social Mina Preciosa e diretora de arte da Revista Desvio. Atualmente, graduanda do curso Artes Visuais com ênfase em Escultura pela Escola de Belas/UFRJ.



1 www.cargocollective.com/carinecaz

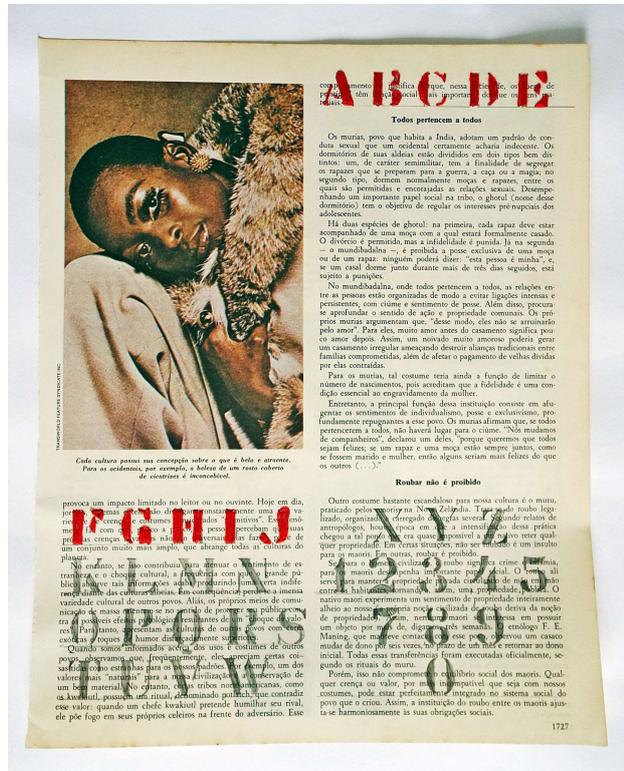
Deborah Núñez

Doutoranda no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da UFRJ, desenvolve uma pesquisa sobre fotografia brasileira e a questão dos objetos fotográficos. Mestre em Comunicação e Cultura pelo Programa de Pós-graduação em Comunicação da UFRJ, na linha de pesquisa de Tecnologias da Comunicação e Estéticas. Graduada em Comunicação Social pela UFF. Atuou como designer gráfica na comunicação institucional da Petrobras. Foi docente na Universidade Veiga de Almeida no curso de Comunicação dos anos 2015 à 2017. Atualmente desenvolve projetos como artista visual e fotógrafa.

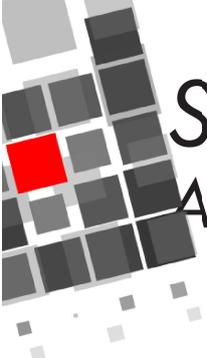


Juliana Moraes

Com formação em Indumentária pela UFRJ, Design de Moda pelo Senai Cetiqt e passagem pelo Parque Lage, Juliana Moraes vem desenvolvendo trabalhos tanto no âmbito do figurino e design quanto na sua produção autoral nas artes visuais através do bordado. Tem como eixo principal de pesquisa a investigação do ato de bordar, não só como um processo, mas principalmente como forma de expressão cultural feminina. Seu trabalho se aprofunda na questão política do ato de recamar, mostrando o bordado serviu como forma de resistência pelas mulheres.







Seminário

Artista-Teórico-Pesquisador

Amanda Tavares



Amanda Tavares. Licenciada em Letras (UFJF), mestre em Teoria e Crítica Literária (UNICAMP), doutora em História e Crítica da Arte (UERJ), atuou, desde a graduação, como professora de Literatura, Língua Portuguesa e Produção Textual, na rede particular e pública do Rio de Janeiro. Atualmente, desenvolve pesquisa de pós-doutorado em Artes (UERJ) a respeito da presença, da pertinência e dos sentidos atribuídos à cultura popular na Modernidade Brasileira, a partir de Cecília Meireles e Lina Bo Bardi. Em perpendicular, como educadora, investiga também o processo criativo, sua relação com a língua e as contribuições que diferentes linguagens artísticas podem oferecer para o planejamento e desenvolvimento de um projeto.

“Onde não há jardim, as flores nascem de um secreto investimento em formas improváveis”: Cecília Meireles, Lina Bo Bardi e as sementes lançadas ao vento

Em 1934, Cecília Meireles esteve à frente da fundação da primeira biblioteca infantil brasileira, no Rio de Janeiro. Transformando-se em centro cultural infantil em pouco tempo, com oferta de diferentes atividades educacionais, culturais e artísticas, o espaço foi fechado, na ditadura Vargas, sob a alegação de conter livros subversivos. Trinta anos depois da empreitada pioneira de Cecília, Lina Bo Bardi também foi afastada da direção de uma instituição cultural por circunstâncias políticas. Depois de “cinco anos entre os brancos”, como diria em relação aos anos de Salvador, Lina deixou a cidade, a direção do Museu de Arte Moderna da Bahia e os projetos expositivos e educacionais pensados para o espaço. Embora Cecília e Lina tenham sido intelectuais atuantes no Brasil em períodos e em frentes distintas e com posições por vezes antagônicas, é possível traçar entre esses dois projetos paralelos significativos. Quando do fechamento da biblioteca, Cecília disse: “Fora do outono certo, nem as aspirações amadurecem”. Partindo dessa declaração, compreenderemos as aspirações metodológicas de ambas em seus projetos e as sementes que acabaram por lançar aos ventos pesados de tempos difíceis.

SEMINÁRIO METODOLOGIAS ARTÍSTICAS DIA 09
ABERTURA DANIELE MACHADO
E APRESENTAÇÃO DE AMANDA TAVARES

Daniele Machado: Então, gente, boa tarde! Agora, oficialmente, agradeço ao Centro Municipal de Artes Hélio Oiticica, a UFF e a UFRJ, que vocês tenham aceitado o convite para participar desse seminário que se chama Metodologias Artísticas – Pesquisas Políticas e Invenção. Se trata de uma proposta para a gente discutir metodologia dentro da graduação fazendo uma interlocução de pessoas que estão em formação, pessoas que já se formaram e pessoas que já estão em atuação profissional, pensando que metodologia também deve ser mantida na graduação, não apenas pra quem deseja fazer uma pós graduação, considerando que você não necessariamente precisa sair da graduação para fazer pesquisa e nem precisa desejar fazer uma pós graduação para fazer metodologia. Daí também a gente ter convidado pessoas que não estão na universidade. É uma proposta desses quatro grupos de estudo que a gente tentou alocar de forma mais genérica essas possibilidades de a gente pesquisar dentro das Artes, mas podem existir outras que a gente não pensou. Vou passar a palavra para Amanda Tavares.

Onde não há jardim, as flores nascem de um secreto investimento em formas improváveis: Cecília Meireles, Lina Bo Bardi e as sementes lançadas ao vento.

Amanda Tavares: Obrigada pela presença de todos. Eu vou apresentar um pouco da minha trajetória e pesquisa, muito rapidamente, só para dizer o que me traz aqui, como mediadora desta mesa. Em seguida, passo a palavra para Danielle Novais, Jandir Jr, Mônica Coster e o Rodrigo Pinheiro, nossos artistas-pesquisadores convidados.

Minha formação foi em Letras. Trabalhei como professora de Língua Portuguesa, Literatura e Redação durante grande parte da minha vida profissional. Fiz o mestrado em Teoria Literária, investigando a relação entre Cecília Meireles e a pintora portuguesa naturalizada francesa Maria Helena Vieira da Silva, que morou no Brasil durante a Segunda Guerra Mundial. Ambas foram meu objeto de estudo também no doutorado em Artes, na Uerj, onde agora desenvolvo minha pesquisa de pós-doc.

Foi na escrita do texto da tese que a questão sobre a reflexão metodológica me veio de modo mais claro. Considerando meu percurso e objeto de estudo, minha reflexão partiu muito da palavra, da potência poética da palavra e das possibilidades de tensionar, a partir das metáforas poéticas estudadas, a estrutura recorrente dos textos de gêneros voltados para a divulgação científica. A tese ficou dividida em três capítulos, que reúnem, cada um, três ensaios, que podem ser lidos separadamente, embora tenham relação entre si. Os capítulos também costuram uma narrativa poética de fundo, que apresenta seu desfecho na conclusão.

No pós-doutorado, pesquiso a recepção, concepção e a pertinência da cultura popular para a Arte Moderna, no Brasil, entre 1930 e 1960 a partir de Cecília Meireles, Vieira da Silva e Lina Bo Bardi, desde a atuação de Cecília Meireles, na década de trinta, até a saída de Lina da direção do Museu de Arte Moderna da Bahia, em 1964. Promover o encontro entre essas duas personagens tem sido muito profícuo. Cecília Meireles foi uma artista multifacetada.

Tem sido muito estudada como poeta e educadora, mas foi também desenhista, instrumentista amadora, cronista, tradutora e folclorista. Em 1934, ajudou a fundar e dirigiu a primeira biblioteca infantil brasileira, que funcionou entre 1934 e 1937, no Pavilhão Mourisco, na enseada de Botafogo. A biblioteca nasceu como um projeto da gestão de Anísio Teixeira e o objetivo era transformar o espaço em um modelo de Centro de Cultura Infantil. O projeto pode ser considerado um dos mais ambiciosos de Anísio Teixeira em relação à reforma educacional que aconteceu no Brasil, na década de 1930. Na inauguração da biblioteca, Cecília e Anísio falaram sobre a importância do lugar como um centro de cultura e como instituição de pesquisa e de ensino. A biblioteca funcionou entre 1934 e 1937, quando foi fechada, na ditadura Vargas, sob a alegação de conter livros subversivos. Cecília escreveu uma carta para Fernando de Azevedo, educador e amigo, comentando o episódio e dizendo que, talvez, uma das aspirações dela com o projeto fosse a promoção de um sentimento de fraternidade entre os povos a partir do reconhecimento de raízes culturais comuns. O conceito de universalismo é caro a Cecília nesse momento e também já foi objeto de estudo. Ela termina a carta dizendo que isso não passava de uma aspiração, e que, fora do outono certo, nem as aspirações amadurecem.

Quando comecei a pesquisar Lina Bo Bardi, achei que ela tinha passado, na década de 1960, por um processo, em certa medida, semelhante ao de Cecília. Lina chegou no Brasil, vinda da Itália, em 1947. Em 1958, foi convidada para dar um curso na faculdade de Arquitetura da Universidade Federal da Bahia, em Salvador. Na cidade, Lina acabou trabalhando em outras frentes, entre elas, a fundação do Museu de Arte Moderna da Bahia. Inicialmente, o museu funcionou no foyer do teatro Castro Alves e depois foi inaugurada a sua nova sede no Solar do Unhão, cujo projeto de restauro também foi conduzido por ela. Eros Martins Gonçalves foi um parceiro e amigo importante para Lina durante esses anos de

Salvador. Ele havia sido convidado para dirigir o curso de Teatro da UFBA e, além de parcerias para a realização de peças teatrais e exposições, ajudou Lina a encontrar a nova sede do museu. Antes de morar em Salvador, entretanto, Eros Martins Gonçalves viveu no Rio, onde foi muito amigo de Cecília Meireles e Vieira da Silva. Em torno de sua figura, muitos caminhos e cruzamentos têm surgido, tecendo uma trama fabulosa entre os personagens.

O projeto de Lina Bo Bardi para o Solar do Unhão contava com a integração entre a cultura popular, os espaços de aprendizagem e a produção industrial, em uma perspectiva tão integradora e formadora quanto a de Cecília. Não cabe aqui explorar as diferenças consideráveis entre ambas a respeito do entendimento de cultura popular, nem de comparar as especificidades de cada projeto. Interessa como introdução à mesa, aproximar esses projetos e vê-los como propostas metodológicas de arte, educação e cultura que foram inovadoras para época em que ocorreram e que não chegaram a se concretizar por completo porque foram interrompidas por questões de ordem política.

Neste momento, em que acompanhamos a asfixia das nossas instituições de arte e de cultura, de modo geral, me vem sempre à cabeça a frustração de Cecília e as aspirações que não maduraram por estarem fora do outono certo, como se fossem sementes lançadas ao vento. Nessas horas, também me vem à cabeça o poema “Campo de flores”, de Carlos Drummond de Andrade. No poema, que fala sobre um amor que chega no tempo de madureza, o eu lírico diz que o tempo que levou uma rosa indecisa para tirar sua cor das chamas extintas era o tempo mais justo, era o tempo de terra. Onde não há jardim, ele diz, as flores nascem de um secreto investimento em formas improváveis. Esse verso sempre me vem à cabeça quando penso na frustração de Cecília porque, de alguma forma, mesmo com contexto e objetivos muito diferentes, o projeto de Lina busca diálogo com as sementes que Cecília plantou 30

anos antes da arquiteta italiana e poderíamos entender processos e instituições contemporâneas a partir do trabalho de Lina. Não há semente lançada em vão.

Como educadora e pesquisadora, o que eu queria compartilhar aqui hoje, para abrir a mesa, é a reflexão sobre a importância de espaços como este aqui para a aprendizagem e para o compartilhamento de processos e estratégias metodológicas, além da reflexão sobre a própria importância do compartilhamento em si. Assim como Cecília e Lina, nós também lidamos com projetos e instituições ameaçados de encerrar antes da colheita imaginada. O que me interessa e o que interessa à organização deste evento é a certeza de que mobilizações como esta, voltadas para o compartilhamento de estratégias e metodologias de processos artísticos, são fundamentais para a reinvenção do campo da arte. Muito provavelmente, vamos compartilhar com Cecília a sensação de frustração em relação às nossas aspirações e também sobre isso é preciso desenvolver e compartilhar estratégias e apostar no investimento em formas improváveis, como Drummond. É preciso ter a consciência disso e, por isso nós estamos aqui, para saber quais são as estratégias das quais vocês já lançaram mão, a que formas chegaram e o que se pode semear a partir delas. Obrigada!

Danielle Novais



SEMINÁRIO METODOLOGIAS ARTÍSTICAS **DIA 09**

Boa tarde, meu nome é Danielle, eu sou estudante de Artes Visuais na UERJ, esse meu trabalho eu fiz no primeiro semestre do ano, só que esse semestre ele está muito mais atual, porque são dias de choro, são dias de muito sofrimento, são dias muito difíceis que a gente está enfrentando. É um trabalho sobre identidade, a minha identidade e a identidade de muitas pessoas, e eu sou

universitária, artista e do outro lado eu sou cristã, protestante, e o meu trabalho é sobre isso, sobre eu ficar nesse meio, sobre essa intersecção, sobre esses lugares que se agriem a todo tempo, é ficar nesse meio que é tão sensível e tão cheio de tensão.

Eu vejo desprezo de um lado pro outro e vice-versa, então meu trabalho é sobre isso, sobre essa identidade. A minha proposta é diminuir distância e trazer um pouco de luz sobre os lugares que eu trânsito porque, enquanto cristã, eu carrego esse estereótipo na academia e no meio da arte, o estereótipo dos políticos, do pastor tal, do bispo tal, do prefeito, só que nem todo cristão é assim. E, do outro lado, eu ouço na Igreja que a nudez é pornografia e que a arte só tem dessas coisas, que isso e aquilo não são arte verdadeiramente, então é um universo sensível essa intersecção, e o nome do meu trabalho é essa intersecção, somos conjuntos matemáticos e eu estou ali naquele meio. O Stuart Hall fala sobre fragmentação da identidade e, quando li essa expressão nos livros dele, eu me identifiquei de cara porque a gente percebe no indivíduo uma necessidade de ser representado em várias esferas, pela cor, pelo gênero, pelo lugar que se mora, pela sua condição social, pelo acesso à cultura, e ele fala que esses lugares que você passeia podem entrar em conflito ou não, o que geralmente acontece.

Um indivíduo pode ter várias identidades fragmentadas, em pedaços. Um exemplo, eu sou mulher, negra, sou da baixada e sou cristã, logo, tenho várias identidades e dentro desse meio pode ocorrer um conflito ou não. Estou falando isso porque vou começar falando sobre a visão que eu ouço na academia sobre o cristianismo e depois o inverso, as coisas que escuto na igreja sobre a arte e que são muito conflitantes.

Então, primeiro, olhar a academia no início foi muito difícil porque eu sempre escutava as pessoas desprezando a minha religião ou a minha fé diretamente ou me comparando ainda que

indiretamente ao político, ao Malafaia, a quem for, aí é dado uma identidade única, você pega os cristãos e joga todos eles no mesmo saco, esse aqui é desse jeito, mas não, são pessoas, existem pessoas por trás da religião, então se existem pessoas, existem diferenças, ninguém é igual, só que a gente desconsidera vários aspectos, a gente só considera o aspecto religioso dessa pessoa, a gente não considera o lugar que ela mora, o seu acesso à arte, à saúde. Enfim, a minha ideia é justamente individualizar as pessoas. Sou da baixada, como falei, lá a gente tem uma alimentação precária, saúde precária, lixeiros não passam, não temos acesso à cultura, as ruas não são pavimentadas, o deslocamento pra vir ao CMAHO é longe, é caro, então a gente tem uma vida com muita dificuldade, a galera que vem pra cá é para trabalhar. Quem é o pai de família que vai sair de lá pra ir no CCBB ver uma exposição com a família? Isso não acontece. Temos essa dificuldade entre essas pessoas que são vulneráveis socialmente pois são esquecidas pelas políticas públicas, e isso não se restringe à Baixada Fluminense.

Uma vez eu estava na minha igreja, em uma reunião de jovens perguntei quantos deles tinham os pais formados e 3 jovens, em um grupo de 20, levantaram a mão, e só o pai, sem inclusão da mãe. Também perguntei quem tinha o hábito de ler (literatura) e uma única pessoa levantou a mão, uma das que o pai era graduado - estou falando isso porque tudo isso influencia no momento político em que vivemos. Uma pessoa dessas é muito manipulável, é muito sensível a ouvir o que o outro fala e acreditar, pois ela não tem uma ação direta na sociedade, então esse cidadão que é desfavorecido, ele é reproduzidor de discurso. Provavelmente você conhece alguém que reproduz discurso, que aquela opinião não é dele propriamente dele, mas alguém falou para ele e ele assumiu como verdade. Tive um exemplo anteontem de uma colega minha que ficou chocada ao saber que o ministério do trabalho ia acabar e eu falei que isso fazia parte da proposta, questionei sobre ela não ter procurado as propostas do seu candidato, então alguém falou e ela foi lá e

fez. Isso acontece muito dentro da igreja, portanto, quando vocês ouvirem uma pessoa com um discurso radical, pense nela como cidadã, de onde ela veio, porque ela fala essas coisas, será que ela é assim o tempo inteiro ou será que ela é uma pessoa sujeita à manipulação política e religiosa, e isso é em massa, tem muita gente assim.

Claro que existe os que são radicais porque querem, porque são maus mesmo, mas muitos são manipuláveis e uma coisa que é importante dizer é que as igrejas não estimulam os fiéis a participarem da sociedade, a gente tem um estímulo a viver dentro e para a igreja, não se influencia uma pessoa a ter uma atividade para fora, ir para a academia, participar da política, ver uma exposição, um espetáculo. Então a pessoa é cidadã, mas não se percebe cidadã. Ela vive para a Igreja e para as coisas da Igreja, mas enquanto cidadão ativo ela não se percebe, não sabe como está a economia, como está a política, como isso a afeta, porque está assim - as coisas só acontecem dentro da igreja quando a questão já está em alta. O último assunto que rolou foi a questão do aborto, mas no dia-a-dia não se fala, por exemplo, sobre Educação Sexual. Eu desafio a vocês que conhecem pessoas assim a perceberem esses lugares sensíveis que os evangélicos ficam muitas vezes; os católicos também, mas falo dos evangélicos pois é o meu lugar.

Aí, vou falar sobre o outro lado, o que vejo e sofro como artista. Tenho escutado muitas coisas ruins nos últimos tempos, sempre escutei, mas agora isso tem se intensificado. Para vocês entenderem como o cristianismo vê a arte atual e eu falo de coisas que vivo, o belo idealizado é a arte para o cristão e tudo que se opõe a isso, não é arte. E se a gente é artista e cristão e a gente produz uma arte que é contra o credo idealizado, então a gente é rechaçado e fica num lugar muito sensível. Um exemplo prático sobre isso foi o Santander, quando teve a exposição do Queer Museu, o que

mais ouvi de coisas agressivas sobre isso, sobre ser pedofilia, sobre ser zoofilia, sendo que essas pessoas não foram nem lá ver, não sabem sobre o que se trata, é muito hostil. A galera não vai, não frequenta e quer dizer o que aquilo é ou não é. Queria que os lados pudessem se respeitar pelo menos, que o cristão pudesse olhar para o artista e respeitá-lo, não precisa gostar, nem ver se não quiser, essa opção existe, mas respeitar o trabalho do outro.

Esses dias se fala muito sobre a de Lei Rouanet, mas a galera não entende que isso me afeta e afeta diretamente a minha profissão. Por outro lado, essa hostilidade é muito presente na academia também, não posso falar de Deus por exemplo, já tentei, mas o meu Deus não representa ninguém, mas não estou falando de um Deus dos outros, eu estou falando do meu. Agora, se outra pessoa, de outra religião, fala do seu Deus é ok, e já passei por isso muitas vezes, e é muito difícil estar nesse lugar onde um fica combatendo o outro, e eu percebi que é tipo signo, se você fala que você é de escorpião a pessoa vai falar ah sim, isso, você é exatamente isso, uma visão pré-determinada, e se falo que sou cristã existe a mesma reação. Mas não, existem pessoas ali atrás daquela religião, cidadãos que são contra muita coisa ali atual e que não fazem do discurso dos pastores os seus discursos pois são seres pensantes - não que outras pessoas não pensem, mas é no sentido de ter autonomia sobre os seus pensamentos. E a partir desse meu trabalho, esse é o meu lugar, é nesse lugar que quero esclarecer que nem todo cristão é igual à maioria, que nem todo cristão é esse estereótipo, e que nem todo artista produz pornografia e que ainda que você ache que é pornografia, não é, que perceba que as pessoas têm identidades fragmentadas, elas não podem ser só a sua religião. Eu sou a minha religião, mas também sou a arte, a cultura, a academia e tantas outras coisas.



Jandir Jr.

Jandir Jr. [1989, Rio de Janeiro] Atua entre a prática artística e sua documentação, através de seu arquivo, disponível em processofolio.tumblr.com. Participou nas publicações *Economias Subversivas* (I-Motirõ, 2017) e *Territórios híbridos: uso impróprio* (PPGCA-UFF, 2016), assim como colaborou com periódicos como *Arte & Ensaios*, *Revista USINA* e *Arte ConTexto*. Publicou *Clube do Silêncio: vol. 1* (LUMA foundation, 2017). Especializando em Literatura, Arte e Pensamento Contemporâneo pela PUC/RJ.
mailexpressivo@gmail.com

8.11.2018

Enviei um texto muito hermético para uma comunicação num seminário¹. centro municipal de arte hélío oitica², dia oito de outubro, dois mil e dezoito, dezoito horas. aqui é uma preparação para uma apresentação outra lá, [em] que [eu] deveria dizer respeito ao texto que enviei. apesar, penso ainda no que escrevi antes, que quero falando ainda agora. vou fazer dois pontos, ó

[um, duas... pessoas que estão na platéia. as descrevo. ainda penso no tanto de lugares vazios ali. por que?] começo desse jeito minha apresentação por desejar lhes falar: é possível imaginarmos com constância pesquisadores preparando minuciosamente suas falas, a exposição de suas pesquisas. mas já os vimos organizarem os assentos de seu público? virarem a voz para uma janela aberta na sala de conferência? demonstrarem sequer alguma mudança de atitude pelo tanto de cadeiras vazias a lhes assistir?

abro uma anotação. talvez. o autor como produtor³, walter benjamin⁴. mil novecentos e menos. percorro as páginas e pigarreio, silencio. um pouco. desisto e resolvo falar por mim mesmo. desisto e volto ao escrito. a,... bem,

1 Metodologias Artísticas: Pesquisa, Política e Invenções, que ocorreu no Centro Municipal de Arte Hélio Oitica nos dias 9 e 10 de novembro de 2018.

2 Situado na Rua Luis de Camões, número 68, na Praça Tiradentes do centro do Rio de Janeiro, o Centro Municipal de Arte Hélio Oitica [1996-] é uma instituição pública, integrante da Secretaria Municipal de Cultura da cidade do Rio de Janeiro, dedicada ao fomento da arte contemporânea.

3 BENJAMIN, Walter. O autor como produtor - conferência pronunciada no Instituto para o Estudo do Fascismo, em 27 de abril de 1934. In *Magia e técnica, arte e política - Ensaios sobre literatura e história da cultura - Obras escolhidas*. v. 1, ed. 3. São Paulo: Brasiliense, 1987.

4 Walter Benjamin [1892-1940] foi um ensaísta, crítico literário, tradutor, filósofo e sociólogo judeu alemão.

assim: o autor como produtor é aquele que atua dentro das relações de produção do social. [alguém minha mente pergunta – oi?] imagine um escritor que, lutando pela manutenção do estado soviético⁵, da comunização toda, já não faça obras primas literárias, mas escreva propagandas, manifestos, agitações, documentos burocráticos para os dias corriqueiros na ditadura do proletariado⁶. [e – a, cara. fazendo isso ele já não seria mais um escritor. ia ser um cara escrevendo prumas paradas mais dia a dia.] exatamente: ele empregaria a técnica na vida produtiva. uma distinção já não faria sentido. ele já não seria só um cara comentando, um intelectual analisando, um escritor burguesão fazendo coisas bonitas e só, e...

[a platéia se mexe. doem bundas nas carteiras]

por que chegamos até aqui? [eu...:] por que a academia consegue fazer seminários e conferências com as mesmas pessoas sentadinhas se olhando, ou nem isso, quase ninguém mermo? por que o conteúdo da pesquisa prescinde a recepção do público nos interesses de nossos eventos universitários, de nossa atuação? a pesquisa reside só na boca que fala e não nos ouvidos que a ouve? ela sai da língua pra chegar em quê?

[há pessoas interessadas. duas. se houverem pessoas para se interessar. se mais do que isso, o restante parecerá cansada]

5 A União Soviética [1922-1991] foi um Estado socialista localizado na Eurásia.

6 “Entre a sociedade capitalista e a comunista, situa-se o período da transformação revolucionária de uma na outra. A ele corresponde também um período político de transição, cujo Estado não pode ser senão a ditadura revolucionária do proletariado.” (MARX, Karl. Crítica do Programa de Gotha. São Paulo: Boitempo. 2012. p. 36) Cf. Léxico Marx #3 | DITADURA DO PROLETARIADO | Antonio Carlos Mazzeo. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=rzwl5rIoklo>> último acesso em 06/03/2019.

ó, vladimir safatle⁷ disse coisas sobre o pesquisador como um produtor. é, disse sim, à beça. e, por exemplo, n'ó que resta da universidade⁸ ele disse [dessa vez com os olhos fixos em quem me olha, eu falo sem cogitar recorrer à leitura] que há uma diferença entre a universidade do século xix, ferramental à adesão às políticas estadistas contra o espectro da revolução francesa, e que excluiu tantos intelectuais de qualquer chance de estar em suas fileiras, marx⁹, feuerbach¹⁰ [não sei pronunciar isso, acho que vou pular esse nome]... já que todos distantes dessas vontades políticas nacionais. e as universidades em maio de 68¹¹, em tensão com[tra] o estado, justamente.

7 Vladimir Safatle [1973-] é professor livre docente do departamento de filosofia da Universidade de São Paulo.

8 SAFATLE, Vladimir. O que resta da universidade? CULT. São Paulo: Editora Bregantini, 6 de setembro de 2017. Disponível em <<https://revis-tacult.uol.com.br/home/vladimir-safatle-o-que-resta-da-universidade/>> último acesso em 06/02/2019.

9 Karl Marx [1818-1883] foi um filósofo, sociólogo, jornalista e revolucionário socialista apátrida.

10 Ludwig Feuerbach [1804-1872] foi um filósofo alemão.

11 “Em Paris, as lutas universitárias de 1968 ocorreram durante um período de tempo no qual interferiam vários outros eventos históricos. A oposição à guerra americana no Vietnã mobilizava a juventude tanto nos EUA quanto na Europa. Além disso, a revolta negro-americana, a luta armada na América Latina e na África, a Revolução Cultural na China (1966-1969) contribuíam para o clima de revolucionarização da juventude e do mundo universitário. A revolta estudantil espalhou-se na França com esse pano de fundo complexo e internacional, que dava exemplos heróicos de possíveis mudanças radicais.” (THIOLLENT, Michel. Maio de 1968 em Paris: testemunho de um estudante. In Tempo Social. São Paulo: USP. v. 10, n. 2. p. 63-100. Outubro de 1998. p. 65) “São acontecimentos que muita gente esqueceu, ou quis esquecer, porque põem em risco a manutenção do establishment acadêmico. Esses aspectos precisam ser restituídos, em particular no que diz respeito à contestação do ensino, à metodologia de pesquisa, à finalidade social de tipo progressista assumida na prática do conhecimento, às possibilidades de comunicação ativa promovidas por minorias engajadas.” (ibidem. p. 64)

[v i x i]

olha, vou pôr um trecho aqui, mudar de contextualizar a hipótese. difícil

No entanto, seria o caso de insistir aqui, e isto vale como uma crítica que é também uma autocrítica, como tais processos [de neutralização da universidade em seu papel social, [eu digo tirando os olhos do texto, pondo-os na direção dos olhos do público]] não poderiam ocorrer sem a demissão da classe intelectual de sua função histórica de responsável pelo tensionamento de processos políticos.¹²

e aí eu pergunto – o que quer dizer? e vou tentar falar que a classe intelectual se ausentou. que, claro, os interesses maiores da máquina capitalista global produzem a obsolescência de uma universidade revoltosa como a de 68, e mesmo como das primeiras, do xix, que já não vemos, por safatle, com o poder de engajamento de outrora. que a estas se impõem centros de formação menos onerosos. mas a isso soma-se o aspecto de boutiques das nossas fileiras acadêmicas, de rincões de luxo, de produção de conforto para os seus e da produção de um conhecimento enclausurado em si mesmo. enfim... acho que vocês entendem o que tô tentando dizer aqui, né? que o intelectual universitário se acomodou... sabe? [eu pergunto]

[e sem aguardar uma resposta, quase que digo para esquecermos tudo que falamos até agora. aceno com a mão pro alto negativa. leio]:

12 SAFATLE, 2017. Comentários entre colchetes por mim.

Melhor teria sido se a classe intelectual tivesse sustentado o tripé político que a ela compete, a saber, [1] trabalho de base com setores desfavorecidos e vulneráveis, [2] luta pela conquista da opinião pública através da ocupação da imprensa [3] e articulação internacional em redes de pesquisa, tendo em vista a análise de processos político-sociais globais.¹³

eis a visão de safatle. eis o resumo.

é essa vontade de ocupar a vida pública que achei tão parecida com o que benjamin falou lá nos anos trinta do século que já foi: que o intelectual “produtor”, que tende ao programa à esquerda, já não seria o fazedor de coisas belas, alienado numa separação entre arte e vida, ou entre produção intelectual e material. mas há aqui também uma divergência nessa comparação que eu mesmo fiz: não seriam escritores “progressistas” aqueles que benjamin acusa de apartados da luta cotidiana do proletariado, ansiando ocupar posição como tutores intelectuais destes, e nada mais que isso?¹⁴ então... talvez o que safatle vislumbre, referente à uma posição de vida pública da universidade e de seus intelectuais, seja tudo o que benjamin viu como impeditivo à constituição do estado soviético – já que os modelos de eficiência de safatle são simetricamente opostos aos de benjamin: um fala de dentro do decurso histórico de nossa sociedade estratificada por classes, nas lutas possíveis aqui e na ideia de intelectuais que as instruem; o outro, absolutamente imerso no porvir do comunismo global, engajado em pensar no abolir das posições confortavelmente apartadas.

13 Ibidem. Comentários entre colchetes por mim.

14 “[...] a tendência política, por mais revolucionária que pareça, está

[faço silêncio] [e volto a descrever a audiência, como se não tivesse feito isso no início de tudo: um, duas... pessoas que estão na platéia. as descrevo. ainda penso no tanto de lugares vazios ali. por que?]

[um silêncio desconfortável]

[alguém sai]

veja [e eu digo], algo me ocorre desde uns anos atrás. a forma da pesquisa em artes visuais. artistas já aos montes subverteram a forma de seus artigos, de seus tcc's, teses, dissertações. reivindicaram um trânsito mais informe entre prática artística e pesquisa. se viram num limite da navalha entre as formalidades da academia e o desenvolvimento selvagem da formalização em artes visuais. mas agora... o que me vem é esse tanto de estranheza quando vejo que há dois pólos que surgem fáceis quando nos tornamos artistas e pesquisadores. há um caráter exteriorizado do artista, que busca sua vida pública, seja em exposições, seja nas ruas e nos processos colaborativos. mas há uma interioridade no que diz respeito a sua atuação como pesquisador do que faz, recolhido em paz em sua escrivaninha, em seu computador, escrevendo em posição reflexiva, tão diferente da atividade mais ginasta de: fotografar, manejar o pincel, negociar, pôr pregos, abrir a exposição, dialogar, montar uma barraca na rua, atuar com ativistas, arrastar, riscar, beber.

escrever é um verbo mais calmo quando sabemos onde ele vai estar; que vai figurar numa revista, numa fala de colóquio, em uma sala quase vazia. e assim, a pesquisa se torna a volta a um ateliê clássico; para o artista contemporâneo é a chance de viver um

condenada a funcionar de modo contra-revolucionário enquanto o escritor permanecer solidário com o proletariado somente ao nível de suas convicções, e não na qualidade de produtor." (BENJAMIN, 1987. p. 125-126.)

tipo de ateliê às antigas. o despojamento formalizante do artista atual não se encontra em suas formalizações quando acadêmico. cabe falar de vanguarda em pesquisa de artes? em modernidade? onde eu encontro alguém falando sobre isso, ein? quero buscar isso melhor, se eu puder encontrar um dia... [lembrete]

e mesmo quando investimos em transformações formais em nossas apresentações, em nossas pesquisas, botando coisas loucas ao apresentar um seminário, ao fazermos ensaio visual onde se quer artigo, ao performarmos onde se quer estágio docência [,] as fileiras continuam as mesmas, os estudantes ali, a platéia pós-graduada com sono boceja. como sempre, num jogo onde quem dita as regras de formalização não são só artistas, onde sua autonomia moderna nunca fez cócegas, onde os órgãos de fomento são pensados como nossos mecenas – ou nossos futuros mecenas -, fica menos interessante mudar de modo inconsequente qualquer prática acadêmica.

[esqueci do público. continuo falando, olhando para um espaço escurecido no fundo da sala, como se olhasse para eles]

há muitas coisas para se falar quando se fala na formalização da pesquisa em artes visuais. claro, há as experimentações que artistas empreenderam nos formatos tradicionais monográficos, ou de palestra. mas penso também nos imperativos que fogem da mão autoral mais imediata do artista: sua falta de habilidade em escrever de forma coerente, seus erros de português, o contexto onde trabalham intelectualmente – se têm um quarto com uma mesinha, se dividem uma quitinete com uma família de cinco ou seis pessoas -. há também as pressões dos campus que abrigam essas aulas, com sua falta de repasses e falta de reconhecimento institucional dos programas e departamentos de artes e humanidades por parte das universidades como um todo. gostaria de me deter à tudo isso futuramente, não sei como. mas se há algo que me ocorre agora, de

modo que me faz desviar do hermetismo de meu texto original que submeti a este seminário, é isso da recepção de nossas atuações como artistas-pesquisadores por parte de um público. e podemos pensar ela de duas formas: que deveríamos falar para outras pessoas, ampliar nossa voz, nos tornarmos mais decisivos nos debates permeados do artístico que ocorrem nas ruas, nos pixos, no programa da fátima bernardes¹⁵. mas, se há outra possibilidade, é a de pensar que esse problema mesmo, de que uma outra recepção do que produzimos como universitários deveria ocupar mais nossas preocupações, informe uma mudança na forma como produzimos também; de como adentramos o processo produtivo de nossa própria sociedade, para que a distância entre teoria e.... [paro um tempo pra pensar como seguir] bem, para que saíamos do ateliê acadêmico, larguemos o pincel da intelectualidade que tutela ideologicamente e só... e comecemos a... sei lá, a.... [,eu juro que não queria que isso virasse um manifesto. eu mal tenho certezas para reivindicar nada...

]

[escolho não disfarçar a dificuldade em fechar a frase final de minha reivindicações apressadas] digo que essas são alternativas que vi em safatle e benjamin, mas que podem ser informadas por outras perspectivas políticas, outras formas de ver, mas... [já sei como terminar:] de qualquer forma, a forma da pesquisa é que entra em debate aqui. quer seja em seu caráter interno, na sua organização formal mais imediata como artigo ou apresentação em seminário, quer seja na reorganização de sua distribuição social, ou na transformação de seus agentes, de seus meios, de sua técnica política. a forma da pesquisa implica em... tantas coisas... esse é um papo que não termina. um... [hesito]

15 Fátima Bernardes [1962-], jornalista e apresentadora, comanda

[risos]

então eu agradeço [aplausos]

[silêncio

]

Seminário Metodologias

<metodologiasseminario@gmail.com> 8 de novembro de 2018 14:04

Prezados, bom dia.

É com muita tristeza que informamos que não será possível realizar a mesa de vocês hoje (08/11) às 18h no Seminário Metodologias Artísticas: Pesquisa, Política e Invenções. Infelizmente o auditório que seria usado para o Seminário acabou de alagar e não temos outros espaços salubres disponíveis.

Gostaríamos de saber se vocês tem disponibilidade de fazer a mesma mesa amanhã, dia 09/11.

Ficamos no aguardo e pedimos desculpas mais uma vez.

desde 2012 um programa matinal na Rede Globo de televisão, chamado Encontro com Fátima Bernardes, dedicado a variados assuntos, debates com convidadas e apresentações artísticas.

Mônica Coster Ponte

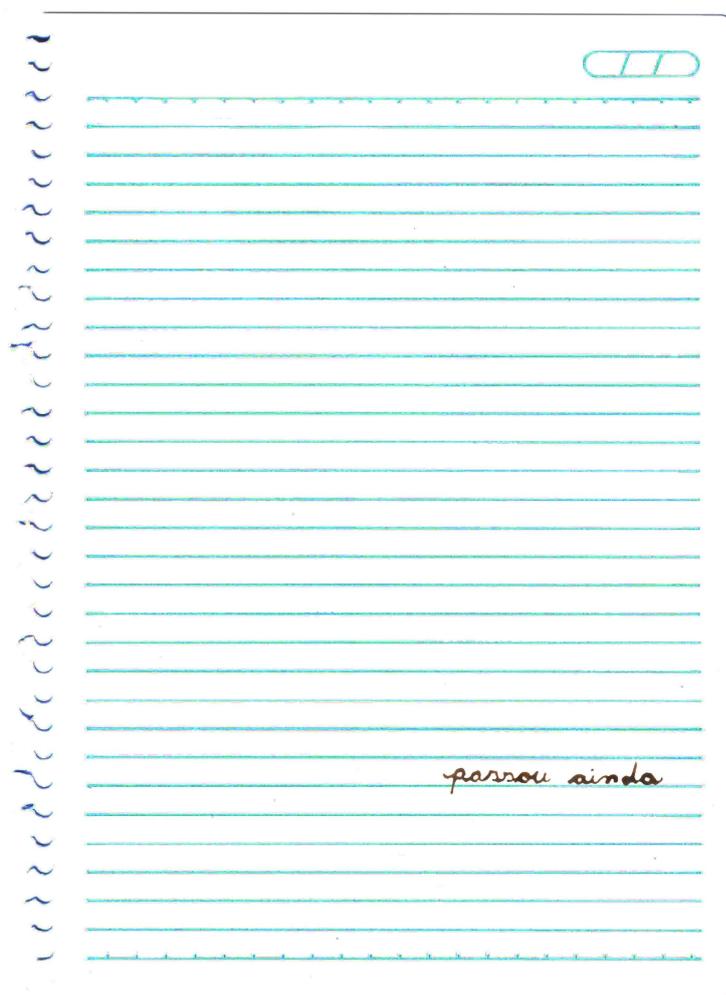
CARTA AO MEU, APENAS MEU, DESEJO

O texto é composto de fragmentos do meu diário, escritos entre 2017 e 2018. Sob a ótica metodológica, o presente escrito alimenta diretamente a minha prática artística. Os trabalhos aqui apresentados, embora também expostos em outros contextos, nasceram das problemáticas íntimas desenvolvidas nesse diário. Aqui, eles funcionam também como segredos, confissões e desabaços. A apresentação do meu diário enquanto metodologia experimental tem como objetivo defender a horizontalidade entre a prática das artes visuais e prática da construção da vida cotidiana, na medida em que a intimidade torna-se o meu ateliê.

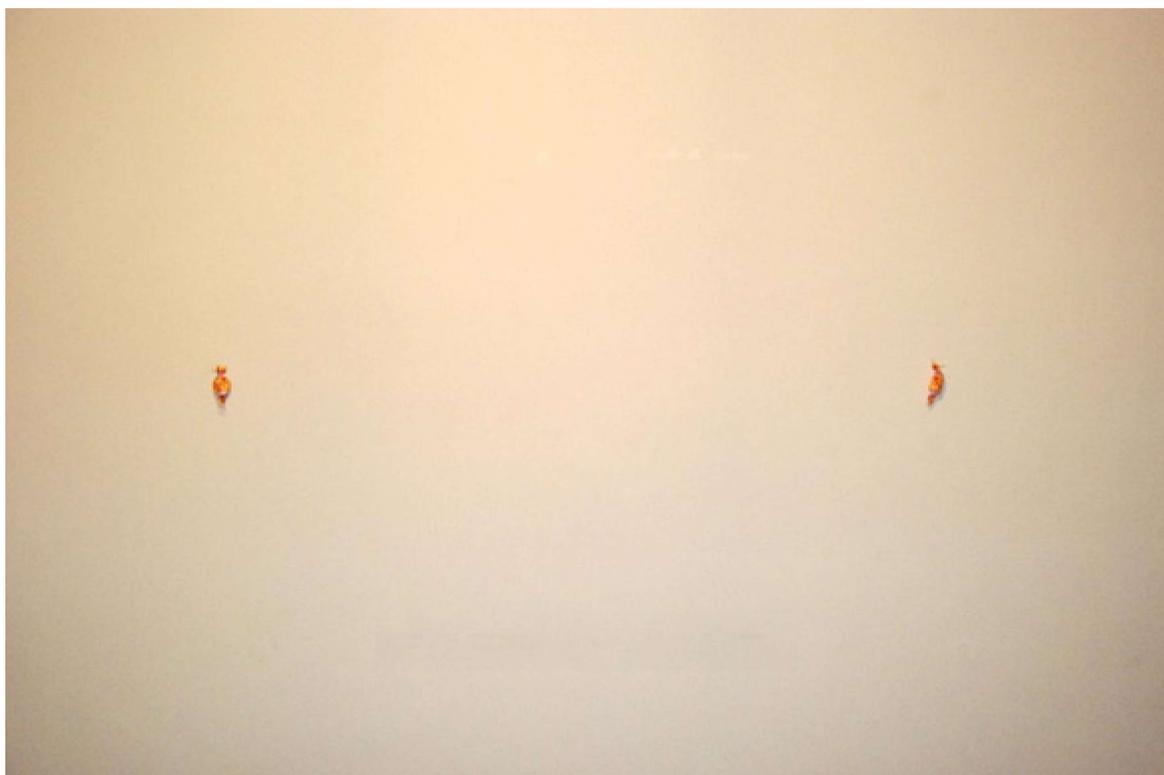
Palavras-chave: Diário; arte contemporânea; intimidade;

CARTA AO MEU, APENAS MEU, DESEJO

Na última aula, nós postulamos que há sinais. E havendo sinais não é necessário provar nada, apenas identificá-los, o que é também de grande dificuldade, pois os sinais são amorfos e instáveis. Você me disse que certamente há um dentro, mas que não se sabe se há um fora. Hoje fumei um cigarro: sai dessa, isso mata! - fique tranquilo, não estou te ameaçando. Abanando as mãos, sopro pela janela e deixo com que a fumaça vá em direção à montanha. Aprendi que tenho que soprar forte e olhar os problemas de cima. Fiquei tonta, não passou ainda.



E como há tempos não fumava um cigarro, senti a cabeça pesada, o gosto horrível na boca, o enjoo imediato. O frio e a dor de cabeça. Vamos, você está imersa na infância, essa cidade te remete às mais primeiras lembranças. E comprei uma Itubaína para me lembrar do meu padrasto (hoje, aliás, é seu aniversário).



Diálogo:

- Moça, o que tem aí?
 - Você precisa saber?
 - A receita federal precisa saber.
 - Uma bala.
 - Uma bala?
 - Sim, uma bala.
 - Bem, tem que mandar na caixa, vai custar 40 reais.
- Consenti.
- 40 reais, você quer mesmo enviar?

-
- Quero.
 - Posso perguntar...
 - As coisas enfeitadas valem muito mais que isso.
 - Correto, por isso esse escritório continua existindo. Vou agilizar as coisas pra você, isso sem dúvida é de EXTREMA importância... afinal, o fio de cabelo de Isolda era dourado como mel quando chegou à janela de Tristão.
 - Sim, obrigada, é disso que estamos falando.



Estou me queimando, eu sei. Mas como assim, devemos simplesmente parar de fumar? O amor e o fim à espreita, a gente esquivando. Eu me esquivando. Pois quando te liguei hoje de tarde, você parecia o mundo todo e eu, só uma pessoa a chorar na cama. Você sabe, você entende tudo, os hinos do passado já não nos contemplam mais. Gostaria de ser artista, recorro novamente ao meu professor do ensino médio - estou de volta à escola: por favor, você poderia me encantar de novo? Usar aquela sua velha magia só mais uma vez? Fique tranquila, não cabe a mim te abandonar agora. Eu diria que estamos os dois mais velhos – e de repente saltamos para outro lugar de possibilidade. Agora nos resta saber se compete à arte combater o tédio do mundo. “Mas eu não acho o mundo entediante!”, reclamou alguém do fundo da sala. A arte não habita o terreno do tédio, mas da dificuldade. E como havíamos decidido, e a nossa prepotência não nos deixaria esquecer, fazemos arte porque arte é difícil. Falemos de exposições ruins, artistas decadentes: nós não vendemos trabalhos, nós os damos de presente; e como não estamos prontos pra ir a lugar algum, ficamos aqui, nesse lugar inadequado que descobrimos agora, ser habitável.

E descobrimos ser habitável o inadequado.

Eu posso me masturbar todas as noites lendo hq's adolescentes, dar voltas e voltas no parque, arriscar ir até a padaria... e ainda assim continuo sem saber a hora de parar. A verdade é que estou cansada, engarrafada. Tantos croquis, alguns pra você, outros para outros sentimentos. Pra quê reclamar assim? Hoje vou dormir sozinha. Vou capotar.



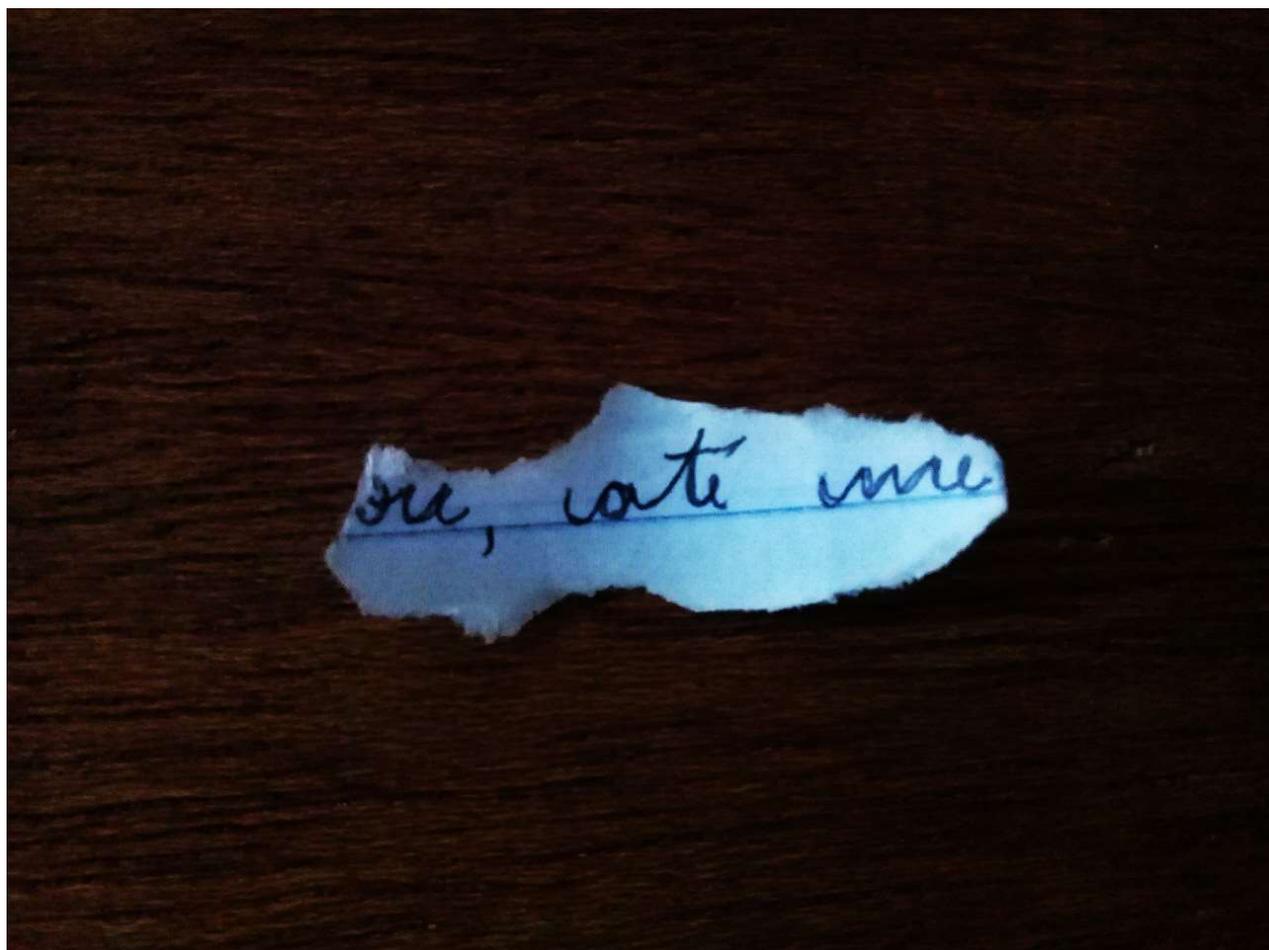
Pedido de socorro
Fuga da ilha deserta

E eu insisto em algo que eu não sei o que é, algo que há dentro de mim e dentro de você, alguma criptografia de mesmo código, indecifrável para nós, mas escrita na mesma língua. E eu não consegui te dizer, não consegui pronunciar as palavras porque estavam todas emboladas dentro da minha cabeça. Elas saíam misturadas como neologismos, como “cabama” ou “girago”. Mas eu consegui pronunciar acidentalmente a palavra “garrafa”.

vem quando você estiver pronta

Vamos, as pessoas terminam relacionamentos de anos. E eu chorava chorava com a testa apoiada na base dos polegares, o Rodrigo de pé balançando com o movimento do metrô, dizendo palavras que eram como lencinhos de papel, palavras que inflavam e acolhiam o meu lamento. “Imagina como deve ser, Rodrigo, as pessoas acabam casamentos de 10, 20, 30 anos, com filho, casa...” Ele consentindo com a cabeça e o moço do meu lado começou a chorar. E a me dizer como havia se recuperado de um divórcio após 17 anos de casamento, dois filhos, chegar na casa vazia depois do trabalho, as pessoas achando que ele cairia na bebida, que largaria o emprego... E a me mostrar as fotos de sua nova esposa, de seu enteado que o chama de pai. “Deus sabe o que faz, tudo

tem um motivo” - então me lembrei das suas lágrimas que, depois de um porre, escorriam com cheiro de álcool. E me senti jovem ali. Jovem e inexperiente ao mesmo tempo que me vi idosa, como será ser idosa? Deve haver uma calma, uma sensatez aconchegante na velhice – quando eu crescer, vou ser sensata que nem você. E agora sei que talvez cheguemos lá. Mas eu não quero, não quero! Não quero sair da cama, só mais 5 minutinhos. Por que? Há algo que nos expulsa? E que nos impede? É algo maior que paira sobre nós ou um pontinho muito pequeno que vive dentro? Eu te encontrei e havia tantas outras pessoas naquele local, naquela cidade. O que me leva a pensar que todas as pessoas são sensacionais, não é mesmo?



Lembro quando meu pai abriu os braços e abandonou o volante à própria sorte na estrada para me mostrar de peito aberto que o mundo era “deste tamanho”. E eu me assustei, mas não reagi porque não havia reação possível. Nós nos refugiamos em passeios pelas vastas serras cariocas, eu e meu pai, à beira do desastre, mas sempre beirando, passo após passo – pé ante pé – sem escorregar. E meu pai já atravessado pelo amor, pela viuvez, pela paixão, pela morte, pelo divórcio, pelas batidas de carro, pela orfandade, pelos muitos anos em que segurou um giz na sala de aula, por uma filha adulta.



“Eu corto e você escolhe”, eu disse ao meu pai, partindo em dois um chocolate de 7 centímetros. E meu pai começou a chorar e escolheu o menor pedaço. Pois ele era o filho preterido de seu pai, meu avô. E nunca podia escolher os pedaços, apenas dividir os alimentos para que sua irmã, a queridinha, fosse a primeira a escolher. “Por isso me tornei um geômetra”.

E o que nossos pais geômetras criaram foram filhos artistas. Para que possamos dividir as coisas em partes desiguais. Para que sejamos o suporte de seus delírios.

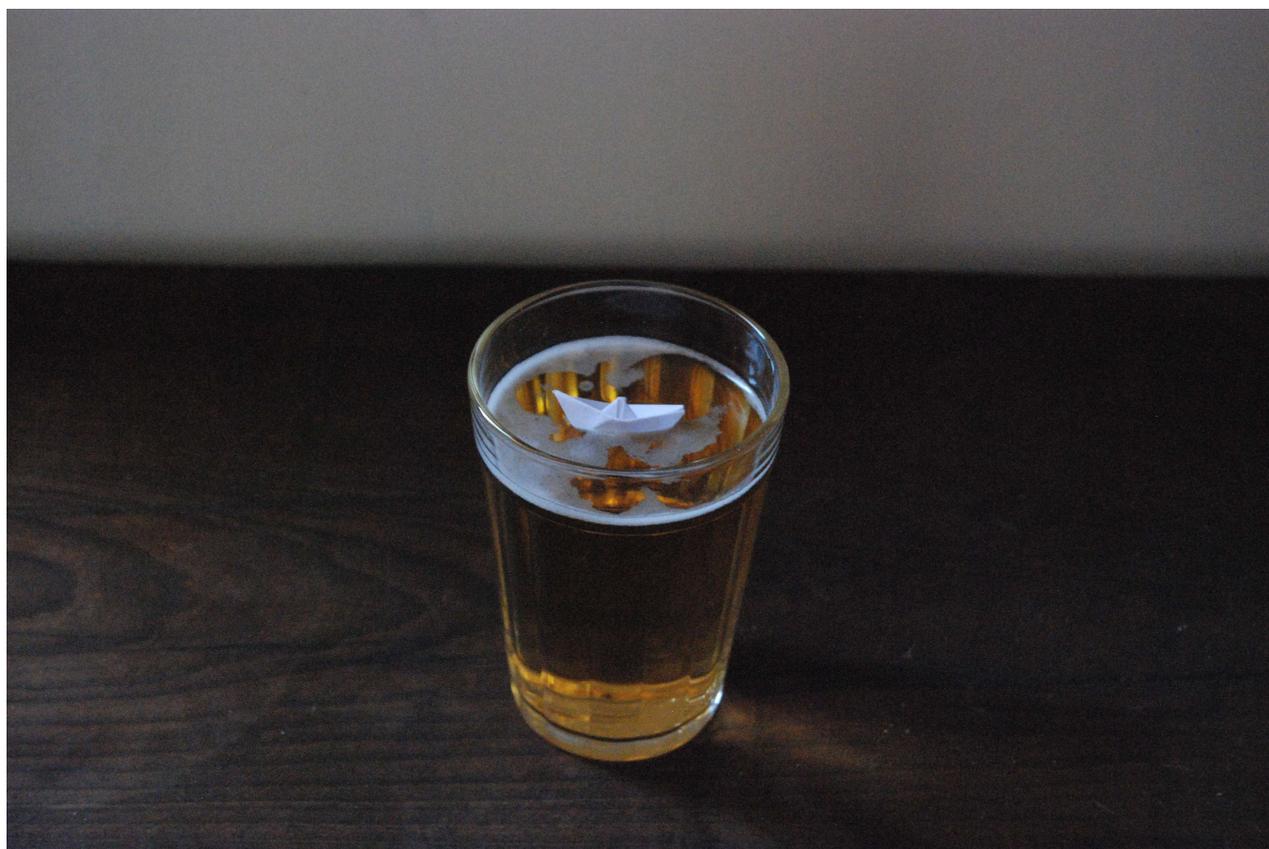


Os meus novos óculos pousam, apenas pousam, sobre o meu rosto. Já não me reconheço mais, digo, com esses óculos delicados. Ontem, enquanto passava pelo Alto da Boa Vista, defendi ferrenhamente para mim mesma e para você que eu não tive escolha diante do frio. E hoje, ao telefone, você me disse que às vezes o melhor é acreditar que não há escolha. Como eu havia dito, meu amor, o problema é que eu te... Na verdade, não sei se é aí que reside o problema. Confesso que nos joguei ao léu, mas o que eu gostaria mesmo é de tropeçar acidentalmente em você de novo.



Eu disse a ele que nós dois costumávamos jogar Cadillac Dinossauro na esquina da sua casa e que quando tiraram aquela máquina de fliperama do boteco sujo do seu Luiz, nosso casamento acabou.

Eu realmente deveria estar escrevendo outras coisas agora, artigos, traduções, você sabe. Recebi um texto lindo de um amigo, que dizia: “Ele sempre me coloca como uma pessoa ruim. Ele me acusa.” Eu estava transtornada aquela época, hoje não faria uma coisa dessas, imagine, sair por aí, rodando, criando coincidências, marcando encontros com possibilidade. Eu coloquei um barco de papel boiando no seu copo de cerveja e você bebeu toda a cerveja.



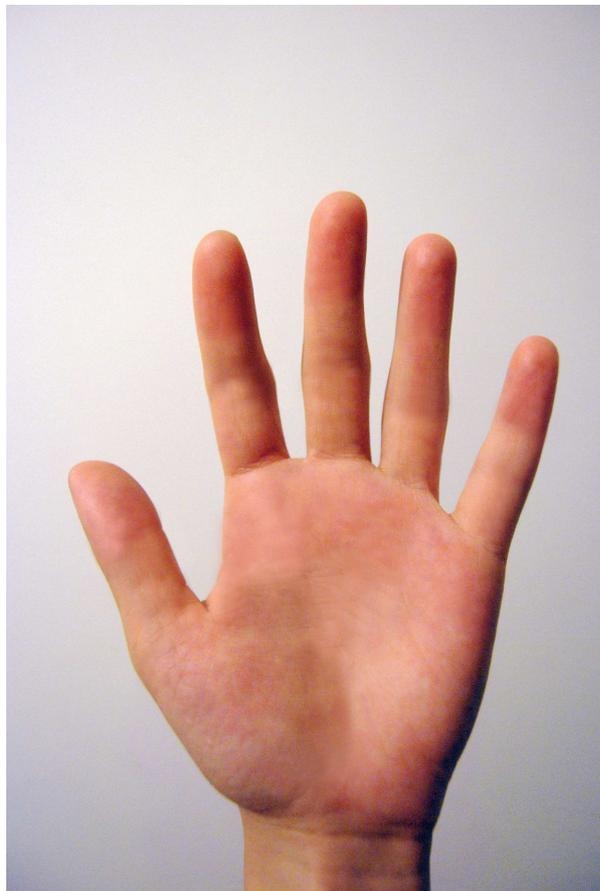
E só o que conseguia me falar era dos boletos, boletos. Mas não tem nada além dos boletos?, não perguntei porque na verdade não queria saber. E o que eu queria saber - números -, ele não poderia me dar. Veja, estou colocando palavras na sua boca para que isso se torne minimamente interessante: da onde surgiu a premissa de que eu gostaria de ouvir ele falar? Sabe, eu gostaria

de poder pronunciar algumas coisas sem o efeito do álcool, apenas falar que precisamos tropeçar um no outro, fazer xixi no banho a despeito das ordens dos avós, que no fundo eu quero chupar os seus dedos com unhas sujas e que eu não me importo com essas noções de higiene. E fingir que não nos afetamos com o desenrolar do futuro, esse fim que nos foi proposto: eu vou é me mandar pra Carangola e conhecer um homem, sim, um homem sensível, que entenda tudo. E não vou querer te falar dos meus amores e das minhas noites febris. Você habita outro futuro? Vamos colidir com outros, eu não imagino. Porque talvez, sim, nos agarremos um ao outro. por que não? por que não?



Acho que agora já posso me sentir livre com vvvvvv... “Não!”, premissa errada, você aprendeu sobre essa impossibilidade. Ou será que você está sendo essencialista e universalizante? Rótulos intoleráveis nos rondam, mas não só os rótulos, também as próprias coisas. O que nos leva à conclusão lógica de que não há relação de causa e efeito entre os rótulos e as coisas e então precisamos nos preocupar mesmo é com os rótulos.

Alguns homens não entendem como mulheres fazem esse tipo de cantada que você faz porque é próprio dos homens fazê-las, apenas fazê-las sentirem-se verbalmente violentadas. E olha que nós nem saímos do campo do amor: palavras absurdas saem das nossas bocas, as mesmas coisas que as pessoas querem escutar sem subterfúgios. Eu tomei banho porque estava toda cagada, suja e triste. E adivinha só: ninguém participou desse processo de limpeza comigo.



Rodrigo Pinheiro

Rodrigo Pinheiro, nascido em 1994 no Rio de Janeiro, é artista-pesquisador, graduando do curso de Artes Visuais da EBA/UFRJ. Atualmente, bolsista do Programa de Bolsas de Iniciação Artística e Cultural (PIBIAC - UFRJ) na universidade, integra o projeto "Apresenta: seminários de arte", coordenado pela artista docente Gabriela Mureb (EBA/UFRJ). Frequentou cursos livres na Escola de Artes Visuais do Parque Lage e expôs em coletivas no Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, Museu Nacional de Belas Artes, Centro Cultural da Justiça Federal, Centro Cultural Light e Espaço Caixa Preta nos últimos dois anos.

1 Contato: rodrigolapinheiro@gmail.com / @__rodrigopinheiro

POR UM MÉTODO CARDIOGRÁFICO

Rodrigo Pinheiro | Palestra-performance | 2018

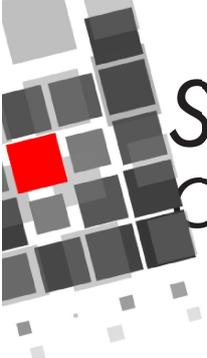
“Por um método cardiográfico” trata-se de uma palestra-performance em que o artista visual Rodrigo Pinheiro amplifica sonoramente seus batimentos cardíacos enquanto palestrante de uma mesa de seminário, consistindo esta ação em seu momento de fala. A amplificação dos batimentos se dá partir de um aparelho estetoscópio adaptado, preso ao seu peito, conectado ao sistema de som do espaço do seminário. Ao longo da ação não é proferida uma fala que não a da leitura cardíaca inconforme, atravessada pelos encontros em curso no ato em questão, as contrações e dilatações involuntárias confidenciando a vulnerabilidade das forças que conjugam no corpo falante.

“... e isso tudo me lembra uma outra coisa que queria te contar, a ação com o estetoscópio, ‘Por um método cardiográfico’. Eu a realizei num seminário faz poucos dias. Foi no HO. Ocupei o lugar do palestrante a fim de amplificar essa outra fala do corpo, essa subfrequência que é a agitação cardíaca - conectei o estetoscópio no sistema de som do auditório. Permaneci na mesa das comunicações, diante do público, imóvel, voz que sai pela boca silenciada, só os olhando de volta, o som amplificado do coração moldando a atmosfera do auditório. E era muito forte como os meus batimentos retornavam sonoramente pra mim, de modo a me fazer perceber como a todo instante os atos que produzimos corporalmente escapam à intencionalidade. Nesse caso, pareceu ainda mais distante, por se tratar de uma ação totalmente involuntária. Era quase como se eu não fosse meu corpo, como se ele falasse sem mim. Meu coração bate esse tempo todo, mas nunca o ouço, pouco sinto, esqueço da vulnerabilidade motora dele, não sei de seus ritmos inconstantes. O ouvi desenfreado e vacilante sem prever quando ou como aconteceria diante daquelas pessoas. E observar

cada uma delas suscitava uma fala cardiográfica totalmente diferente... A gente nunca prevê/controla nada mesmo no corpo, ainda que tentemos, planejemos. Mas nunca havia experimentado isso por meio de uma fala que não passasse pela elaboração do pensamento ou por meio de uma performatividade do corpo que não fosse visível e a todo instante audível ao outro.”

Mensagem de texto enviada por Rodrigo Pinheiro em conversa às 17:38 de 11 de novembro de 2018.





Seminário

Curadoria e crítica

AS CONTRIBUIÇÕES DA REVISTA DESVIO

João Paulo Ovidio¹

O presente artigo pretende abordar as principais contribuições da Revista Desvio, sobretudo no que diz respeito à produção de crítica e curadoria, exemplificada respectivamente através da seção Crítica Semanal e o PEGA - Encontro de estudantes de graduações em artes do estado do Rio de Janeiro. Nesse sentido, investigo a difusão do pensamento crítico feito pela Revista Desvio, seja através da escrita ou da exposição, amplificando as vozes daqueles que querem e devem ser ouvidos.

Palavras-chaves: Revista Desvio; Crítica; Curadoria; PEGA.

¹ João Paulo Ovidio. Graduado em História da Arte (EBA/UFRJ). Membro do grupo de pesquisa "Experiências da Arte Moderna e Contemporânea no Brasil". | e-mail: joaopaulovidio@gmail.com

A princípio, esbocei um texto sobre as críticas de Fernando Pedreira publicadas na revista Fundamentos, sobretudo ao que diz respeito aos escritos referentes à Bienal Internacional de Arte de São Paulo. O assunto em questão está diretamente relacionado ao meu objeto de pesquisa posto que investigo os discursos, em especial os da imprensa comunista, frente aos trabalhos da primeira metade da década de 1950. Realizada por artistas do pós-guerra, a produção pertence ao que Aracy Amaral (1984) identifica como o segundo período de uma arte social no Brasil. Durante o processo de escrita, questionei-me frequentemente sobre o que pretendia com isso, onde queria chegar e se deveria tratar dessa questão no Seminário Metodologias.

Fundada em 1948 pelo escritor Monteiro Lobato como revista de cultura moderna, a primeira edição foi lançada em junho, um mês antes de seu falecimento. A revista vinculada ao Partido Comunista Brasileiro manteve suas atividades até dezembro de 1955, momento em que ocorreram divergências entre as direções do partido e os intelectuais de esquerda, ocasionando o fim desse e de tantos outros periódicos. Fato interessante é que a Fundamentos, em São Paulo, e a Horizonte, no Rio de Grande de Sul, foram plataformas contribuintes para divulgação de jovens artistas, principalmente os gravadores. Nesse sentido, percebi que poderia abordar objeto mais próximo de mim, no que se refere ao tempo e intimidade. A escolha corresponde ao interesse de tratar de uma revista não mais de cultura moderna, mas sim de cultura contemporânea. Portanto, nas próximas linhas me dedicarei a discorrer sobre as contribuições da Revista Desvio, compreendida como uma revista à esquerda, com diferença em relação a Fundamentos pelo fato de não estar vinculada a um partido político. Contudo, questiono-me se em breve tal característica, estar à esquerda, será suficiente para enquadrá-la como parte da imprensa comunista, sendo vítima de censuras e perseguições, afinal, são fortes os indícios de que manifestações políticas serão criminalizadas e que os partidos de esquerda terão os registros cassados, em um déjà vu da história do nosso país.

A Revista Desvio é um periódico jovem, formado por jovens profissionais, que contempla produção de jovens teóricos e artistas. Contra o meu gosto, repeti uma palavra com o intuito de reforçar a sua importância na presente comunicação. Dedico-me a uma publicação recente, com pouco mais de 2 anos, na época fundada por graduandos da Escola de Belas Artes engajados em dar visibilidade ao frescor de novos pesquisadores. Apresentarei os críticos, no plural, sem me deter à centralização de um sujeito já estabelecido, ao contrário, me interessa observar o princípio de um caminho ainda a percorrer. O mesmo cabe à exposição, sendo uma mostra a nível estadual e sem patrocínios, importante não por saudar o grande, mas por acolher o pequeno. Percebo que mesmo com a troca de objeto, os elementos se mantêm análogos posto que continuo interessado em analisar o discurso da crítica de arte em periódicos de forte posicionamento político, em especial nos textos referentes a exposições coletivas, com a diferença aqui da inclinação para iniciativas de caráter independente. Se antes o assunto era tratado pela perspectiva histórica, agora me direciono para outro viés, próximo à ideia de fonte primária.

A BUSCA DOS JOVENS PESQUISADORES

Os interessados no desenvolvimento de pesquisas teóricas na área de Artes Visuais perguntam-se com regularidade onde publicar os textos, quais são os veículos de difusão da crítica de arte, quem serão os leitores, como se dará o retorno e se existe um manual de escrita. A resposta para a última questão é positiva, sim, existem manuais, no entanto, será que tais livretos não estimulam vícios de estrutura e tolhem as práticas criativas? Em 1958, o historiador da arte norte-americano Thomas Munro publicou um texto intitulado

Crítica da crítica: um esboço de análises aplicáveis à crítica de qualquer arte², no qual elencou quinze tópicos úteis para construir exames minuciosos referente à escrita de qualquer linguagem artística, sendo uma dessas as artes plásticas. A iniciativa de Munro parte do interesse em sistematizar questões básicas para a análise do texto, porém também serve ao inverso, isto é, à escrita de determinada tipologia textual, à crítica. Como um exercício didático, a sua proposta busca fornecer uma estrutura básica na qual destaca os tópicos recorrentes de um texto crítico, comentando a função de cada, um por um. Os comentários dão dimensão da importância, de modo que percebemos como as ausências e presenças interferem na interpretação do texto, assim como quais critérios são adotados na escrita para fortalecer ou silenciar determinadas questões. Trata-se constantemente do equilíbrio no modo de expor as qualidades e debilidades dos trabalhos, sem esconder as falhas daqueles com quem possui afinidade para exaltar as suas habilidades, tal como sem diminuir as competências do outro a fim de frisar as suas carências.

O historiador da arte italiano Giulio Carlo Argan contribui para a discussão acerca do autor em um texto intitulado *A Crítica*, no qual estabelece as principais diferenças entre o crítico de arte e o colunista. De acordo com Argan, o crítico é um pesquisador, sujeito consciente da importância da arte para a sociedade, que se preocupa com a circulação das obras e como essas são apreciadas. Do mesmo modo, o crítico possui uma atuação ativa no cenário artístico, “frequenta os ateliês dos artistas, participa de suas discussões e busca demonstrar que aquela pesquisa, não diferentemente da pesquisa científica, é parte ativa do quadro geral da cultura do tempo” (ARGAN, 2010, p. 482). Em contrapartida, compreende o colunista como um funcionário da imprensa, alguém que desprovê

2 Munro, Thomas. “The Criticism of Criticism: An Outline for Analysis Applicable to Criticism of Any Art.” *College Art Journal* 17, no. 2 (1958): 197-198.

de conhecimento especializado sobre arte, dessa maneira, produz resenhas de exposições na tentativa de acompanhar o gosto dos leitores do jornal em que escreve. Cabe a esse agente informar, estar a par dos acontecimentos, contudo, por vezes, acaba reproduzindo equívocos visto que não conhece o assunto com profundidade, a ponto de assumir implicitamente um posicionamento conservador. Porém, até que ponto essa separação feita por Argan ainda é válida? Por exemplo, o sujeito que escreve para colunas de artes plásticas é um colunista devido à plataforma disponível para a circulação de seus textos, isto é, a coluna. Essa nada mais é do que um artigo publicado com regularidade dentro de um periódico. Isso não o faz menos crítico, portanto, essa divisão reforça somente a ideia de um título, dentro de uma hierarquia abstrata, em que ninguém sabe ao certo diferenciar as funções de cada um.

Desse modo, posso sugerir aos que anseiam por respostas sobre o manual de escrita o seguinte passo a passo, sem garantias de êxito qualitativo, mas com estrutura própria ao gênero textual. Primeiro, contextualização, informe ao leitor onde se encontra o objeto analisado ou o local do evento. Quando relevante comente sobre o processo de feitura e o caráter histórico do assunto tratado posto que falar de uma tela de técnica mista em uma mostra individual em Paquetá será diferente de tratar de uma instalação em uma exposição coletiva no Flamengo. O método utilizado fica a critério das demandas do autor, sendo recorrente a combinação entre dois ou mais, tanto separadamente, um por um, ou mesclados, sem a divisão de onde começa um método e termina o outro, em um diálogo emaranhado. É possível abordar os trabalhos através dos métodos formalista, sociológico, iconológico, estruturalista, entre outros, frequentemente indicado pelo próprio trabalho uma vez que a sua feitura apresenta especificidades que corresponde a determinadas premissas, desse modo, em parte, a estética aponta uma possibilidade de escrita. O mais importante de tudo é a ponderação, saber até onde ir, como transmitir a ideia ao leitor sem ser omissos, mas

também sem a imposição de uma reflexão, ou seja, torna-se fundamental fornecer subsídios para a construção de seu próprio pensamento crítico. Não há como se medir o tempo de uma crítica, pode ser feita em minutos, horas, e até mesmo demorar meses até que apresente consistência. A escrita é uma prática de experimentações e aperfeiçoamentos, onde a experiência a aguça.

Os imersos em investigações práticas na área de Artes Visuais se questionam de modo similar aos interessados no estudo teórico, interrogando-se sobre as linguagens e poéticas, onde e como expor os trabalhos, quem será o público e o alcance, perguntas próprias ao seu meio. Eufóricos, buscam respostas sobre a inserção no mercado de arte, compreendido como o grande enigma da Esfinge. Os artistas aprendem os métodos através dos manuais, porém, esses são incapazes de ensinar o fazer artístico, antes disso, indicam somente o manuseio dos materiais e das ferramentas, isto é, os processos. A criação artística está relacionada ao uso do conhecimento técnico com autonomia, livre de quaisquer amarras inventiva e/ou intelectual, logo, não basta saber fazer, mas sim o que fazer. Devem se atentar para a expressão e discurso do trabalho, salientando o que esse apresenta de diferente em relação ao que foi feito antes para, assim, compreender a sua potência e função como objeto artístico. O artista trabalha em sua cozinha, ou laboratório, se assim preferir, conhecido como atelier, onde os métodos de produção dão forma à pesquisa.

Assim como nem todos os textos se caracterizam como crítica, nem toda produção plástica se define como arte. Trata-se de uma condição estabelecida entre quem faz, o que é feito e quem a vê. Se todos que escrevem não são considerados escritores e nem todos que calculam são contadores, por qual razão todos que pintam devem ser considerados pintores? E se o for, como afirmar que todo pintor é artista, se nem toda pintura é arte? Torna-se necessário trabalhar arduamente na desconstrução das artes

como passatempo, estatuto que desmerece a sua cientificidade. Numa cegueira variante entre a arrogância e ingenuidade, ouço com frequência que determinados trabalhos poderiam ser feitos por crianças, atribuição tomada como sinônimo pejorativo de primitivo, que não possui grandes dificuldades de elaboração. Tais considerações se restringem ao aspecto formal. De fato, pouco importa se essas pessoas são capazes ou não de criar. Não se trata de um teste de aptidões manuais, mas da execução de ideias formulada a partir de uma reflexão. Esse é o ponto. Tanto uma criança de 6 anos de idade e um adulto de 40 anos são capazes de produzir imagens, no entanto, a questão que interessa é como esses chegaram a um resultado. O artista norte-americano Craig Damrauer na série *New Math: Equations for Living* propõe uma expressão algébrica, traduzida por mim como: Arte Moderna = Eu poderia ter feito isso + Pois é, mas você não fez. “Poder” diz respeito a uma possibilidade, ação que não possui impedimentos, enquanto o “fazer” é o ato de tornar concretas as ideias. É importante lembrar que nem todos que podem o fazem e que fazer implica uma atitude e não a capacidade de.

Intitulado *Profissão: Artista*, o texto de Camilla Braga apresenta um trecho em consonância com a discussão aqui proposta. A artista contemporânea escreve um diálogo fictício entre ela e alguém, mas que poderia ter sido baseado em fatos reais, principalmente devido à quantidade exaustiva de casos que ouço de colegas atuantes na área. O texto apresenta de modo didático e irônico a incompreensão das pessoas sobre a função do artista na sociedade, enfatizando esse aspecto quando restringe arte à pintura, associada como prática feita por quem não possui uma ocupação e goza de tempo livre, em suma, os aposentados. Camilla é interrogada a respeito do mercado de trabalho, estabilidade e remuneração, questões sintetizadas na frase “E isso dá dinheiro, menina?” (BRAGA, 2018, p. 17), entretanto, antes mesmo de concluir sua resposta é interrompida. As suas justificativas pouco importam dado que para

quem pergunta interessa somente o sim e o não, mais nada. Não fale em crise, trabalhe, disse Michel Temer em 2016 durante o seu 1º pronunciamento oficial como presidente interino³. Em vista disso, Camilla é a única culpada, pois perde o tempo pensando, e tempo é dinheiro, logo, pensar implica perder dinheiro. Ninguém possui nada contra arte desde que faça isso somente como hobby. Mas se artistas não possuem garantias trabalhistas não é necessário lutar para que tais sejam conquistadas? Tal é o cerne do texto: a reflexão sobre a instabilidade sofrida por quem escolhe a profissão. O final do diálogo reforça que a pessoa não está interessada em ouvir, mantém a visão engessada, sobretudo quando adverte que “por enquanto, isso não vai te levar pra lugar nenhum”, seguido de zombaria ao dizer “Onde já se viu, hahahaha, Camilla é muito sonhadora, gente! Quer ser artista!”. Imediatamente Camilla refuta: “mas eu já sou!” (BRAGA, 2018, 17-18)

Ambos, teóricos e artistas, encontram dificuldades de introdução no âmbito profissional. A participação em seminário e exposições de arte confere a oportunidade de amadurecimento, um espaço de trocas, debates e reflexões, os quais repercutem nas produções futuras, contribuindo para a autodescoberta e o refinamento na feitura. No entanto, caso fizéssemos um levantamento sobre o número de alunos que se formam sem apresentar outros trabalhos além do exigido para a conclusão do curso, o resultado seria provavelmente uma grande porcentagem. A suposição adota como base a observação da presença diminuta dos alunos nos cadernos de resumo e em lista de exposições, sobretudo de forma autônoma. E por autonomia, entende-se a inscrição de artigo sem o acompanhamento do orientador e a presença em mostras

3 Huffington Post Brasil: “Não fale em crise, trabalhe’, diz Temer, em seu 1º pronunciamento como Presidente em exercício”, em 12/05/2016. Disponível em: <http://www.huffpostbrasil.com/2016/05/12/temer-posse-ministros_n_9937822.html> Acesso em: 8 nov. 2018

sem o convite de olheiros. A participação em eventos auxilia no desenvolvimento dos trabalhos tal como cumpre a função de laboratório, onde se experimenta possibilidades de linguagens e poéticas antes de submeter o trabalho final a uma avaliação.

Com efeito, grifo que não é do meu interesse a separação entre o teórico e o artista, sendo este um exercício que preza por classificar o sujeito como x ou y, por conseguinte, divide e anula a possibilidade de um estado fluído e/ou de combinações desgarradas de rótulos tão rígidos. Compreendo que são diversas as condições que levam um indivíduo tender mais para prática do que para a teoria e vice-versa, como também a liberdade de experimentar métodos na execução de o seu trabalho, esgarçando as fronteiras. Em meio a tantas turbulências e precariedades, o “universo” exige do teórico a sensibilidade para romper as amarras das normas acadêmicas, em uma aproximação com a prática natural aos artistas visuais, para os quais toda sistematização da pesquisa obedecesse às especificidades do trabalho e não o contrário. É necessário ouvir o que a pesquisa tem a dizer, adotar a escuta como método sem receios de equívocos posto que os erros são identificados diante da noção de acerto e nem o primeiro ou o segundo são imutáveis. A descoberta de um documento, a leitura de um novo autor, a distância do tempo, entre outros, são fatores capazes de pôr em questão o que foi dito/escrito/feito anteriormente. O bom pesquisador possui ciência de que o trabalho está aberto e que revisitações são necessárias.

CURADORIA É CUIDAR DE, É CURAR JUNTO, É COLABORAR COM

Apesar das ações tratadas a seguir estarem relacionadas majoritariamente a estudantes universitários, essas também

contemplaram indivíduos sem vínculo institucional, ou seja, tanto as pessoas já formadas, como os autodidatas, os quais estão ainda mais restritos de diversas atividades devido à falta de título. O mote da comunicação, como foi dito anteriormente, diz respeito à atuação da Revista *Desvio*, um periódico com o intuito de gerar oportunidades para todos⁴. Sendo assim, impor uma barreira para aqueles que anseiam compartilhar suas investigações, mas não possuem a abertura para tal, implicaria um discurso preso ao sistema de pares. Embora possa existir uma posição mesquinha por parte da Academia, encarando o aceite dos autodidatas como desprestígio, acredito na importância de espaços horizontais, em defesa por equidade e partilha de saberes diversos, do científico a vivência.

Aliás, ao que se refere à criação de uma revista por graduandos na EBA/UFRJ, gostaríamos de lembrar uma iniciativa anterior, do curso de História da Arte, em 2011. Na época, os estudantes contaram com a orientação dos professores Carlos Terra e Rubens de Andrade para a organização da Revista *Catavento*. Possuímos pouquíssimas informações sobre o periódico, tais como que o tema da primeira edição foi Arte e Educação⁵ e da segunda foi Arte e Natureza. A respeito dos discentes é de nosso conhecimento o nome de Victor Costa e Lilian Wilson, ambos ingressos em 2009,

4 Ver MACHADO, D. S.; LUCIO, Gabriela.; OVIDIO, J. P.; FERNANDES, T. S. M.. A criação da Revista *Desvio* e a abertura de novas possibilidades acadêmicas. In: **I Seminário UFRJ faz 100 anos: História, desenvolvimento e democracia**, 2018, Rio de Janeiro. I Seminário UFRJ faz 100 anos: História, desenvolvimento e democracia. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2018. v. 3. p. 23-29.

5 Foi publicado o artigo “*Conexões entre as Artes Visuais, Ciência e Tecnologia: Experiências Didáticas na UFRJ*”, de autoria dos professores do departamento BAR – Técnicas e Representação, sendo estes Madalena Grimaldi de Carvalho, Maria Helena Wyllie Lacerda Rodrigues e Daniel Wyllie Lacerda Rodrigues, os quais são respectivamente mãe e filho.

na segunda turma do curso⁶. Nesse sentido, a Revista Desvio se diferencia pelo protagonismo da graduação, presente não só na administração, como na produção de conteúdo, sem a supervisão e interferência dos docentes. Tal autonomia permite maior liberdade para experimentação de formatos e conteúdos, em um processo de aprimoramento que igualmente propicia a compreensão das demandas desses indivíduos. Os graduandos sabem o que os graduandos querem.

Como a Desvio não se limita às publicações, sendo possível falar de uma revista e produtora, abordaremos aqui questões referente à crítica e curadoria. Tais ofícios estão, ou ao menos deveria estar, imbricados. O curador possui um pensamento crítico, o crítico possui um pensamento curatorial. O curador escreve a exposição, o crítico escreve sobre a exposição. O curador, através da seleção dos trabalhos, materializa no espaço a sua pesquisa com a exposição. O crítico através da pesquisa materializa na escrita o seu pensamento crítico. Igualmente, a pesquisa do artista é materializada através de diversas mídias e suportes. Desse modo, o crítico, curador e o artista são antes de tudo pesquisadores com questões e métodos que produzem conhecimento.

Quanto às contribuições à curadoria, a Desvio foi responsável pela criação do Encontro de Estudantes de Graduações em Artes do Estado do Rio de Janeiro. A propósito, um querer antigo, esboçado em março de 2016 pelos membros da Revista Desvio, meses antes do lançamento da primeira edição do periódico. O objetivo do evento era compartilhar as pesquisas de História da Arte da EBA/

6 Concurso de Acesso aos Cursos de Graduação - UFRJ 2009. Classificação por Curso/Turno/Semestre. Em 26/01/2009 - NCE/UFRJ. Habilitação: HIAR - História da Arte. Opção de Curso: MT 2º semestre. p. 143. Disponível em <<https://www.minasvestibular.com.br/novosite/nomade/midia/docs/98/phpjrQ4zL.pdf>>. Acesso em: 26 de out. 2018.

UFRJ, de iniciação científica e monografia, apresentando-as ao público acadêmico. Em parte, interessava a esses a divulgação aos colegas e apresentação aos calouros, num ato de fazer conhecer a diversidade de estudos na universidade, porém, até que ponto um evento como esse não implicaria um olhar para o próprio umbigo? As reflexões acerca dessa vontade permitiu o desenho da SHA - Semana de Histórias das Artes⁷, no plural como deve ser, realizada por alunos da graduação no dias 06 a 08 de novembro.

Ainda que organizada por um curso específico de uma única instituição, a convocatória do SHA esteve aberta para todos interessados, abraçando aqueles que se encontram à margem. Merece destaque a conversa entre os alunos do curso de História da Arte da UERJ, UFRJ e UNIFESP, ainda reduzido à região Sudeste, sem a presença da UFRGS e UNB. O bate-papo permitiu perceber as diferenças e semelhanças na estrutura dos cursos, nas demandas dos alunos, nos recursos disponíveis e nas privações existentes. Além disso, também merece destaque a presença dos alunos de Dança da UFRJ, com performances e comunicações, que acentuaram a afinidade com a EBA, tal como a necessidade de maiores colaborações. A exposição montada pelo evento foi importante para construir provas de uma denúncia antiga feita ao curso, especificamente a cadeira de Seminário de Curadoria e Montagem de Eventos, que, apesar de acontecer em áreas externas da instituição, como museus, galerias e centro culturais, está restrita a discussões teóricas de sala de aula. As dificuldades no desenho expográfico e o desconhecimento de materiais realçou como os alunos estão despreparados para o mercado de trabalho. Em distribuição pautada nas limitações do espaço, em disputa com outras duas mostras, o exercício serviu para questionar em que medida as disciplinas contribuem efetivamente para nossa formação profissional, visto que não há dúvida da contribuição ao que se refere

7 Semana de Histórias das Artes. Disponível em: <<https://historias-dasartes.46graus.com/>>. Acesso em: 26 de out. 2018.

ao campo intelectual. Sabe-se muito sobre formatos de exposição, sabe-se pouco sobre a sua produção.

O PEGA e a SHA possuem propósitos em comum, mas métodos diferentes. O PEGA é organizado por uma revista, a qual é responsável por publicar todo o material do evento, tanto o catálogo da exposição como os artigos acadêmicos. O SHA é organizado por graduandos, com interesse de lançar uma publicação independente, fruto das comunicações e exposição, em um formato ainda não definido. Enquanto o primeiro ocorre num museu, com duração de dois meses para visitação, a última acontece no Hall da Reitoria da UFRJ, com duração de dias. Desse modo, não compartilham estritamente do mesmo público. As inscrições da SHA foram feitas através do preenchimento de formulário, enquanto as inscrições no PEGA, através de edital. Assim, notamos que os “detalhes” referentes à comissão organizadora, vínculos institucionais, aos critérios de seleção, ao espaço e ao tempo diferenciam esses dois projetos, com interesses próximos, mas resultados tão diferentes.

A proposta do PEGA parte como uma inquietação dos membros da Desvio, aberta para todos os interessados em colaborar, do processo de elaboração do edital   avaliação das propostas, da montagem dos trabalhos   escrita de textos curatoriais, ocupando funções de produção e curadoria. O PEGA colabora não somente para a primeira oportunidade de o artista expor o seu trabalho, como a primeira ao sujeito que deseja exercer as práticas de crítica e curadoria. Reconheço que existem iniciativas nas universidades, mas que essas ainda são escassas, não apresentam clareza ou são pouco convidativas. A diferença do PEGA reside na relação horizontal posto que não há um docente coordenando o projeto, ditando as ordens para que os discentes acatem, aparentando interesse em ouvir quando na verdade a decisão final é unicamente deles. A curadoria da exposição   inteiramente colaborativa entre os interessados em realiz -la e os membros da Desvio, logo, não possui um método pré-definido rigorosamente.

Em sua primeira edição, em 2017, o PEGA teve como temática “A Pureza é um Mito”, em referência à frase presente na Tropicália, de Hélio Oiticica, apresentada na exposição Nova Objetividade Brasileira, há 50 anos, no MAM Rio. A equipe de curadoria foi formada por Ana Pimenta, Pedro Pessanha e Daniele Machado da UFF, Ana Noronha e Thiago Fernandes da UFRJ, e Felipe Amancio da PUC-Rio. Esses foram responsáveis pelo planejamento expográfico, texto curatorial, acompanhamento dos artistas e as críticas referentes ao grupo que lhes foi destinado. O evento recebeu 68 inscrições, entre propostas livres e acadêmicas, as quais foram avaliadas como aprovadas, aprovadas com ressalva e reprovada. O PEGA possui caráter didático posto que elabora pareceres a fim de orientar todos os inscritos, com o intuito de sublinhar os aspectos positivos tal como alertar para as inconsistências e debilidades, com sugestões e estímulos de melhorias. Embora adote o discurso de “oportunidade para todos”, a aprovação total implicaria um descuido e falta de bom senso dado que, antes de oportunidade, torna-se necessário dar suporte. A comissão se dispõe a orientar todos aqueles com dificuldades na leitura do edital e submissão do trabalho para que esses possam estar preparados a enfrentar outras seleções. Indiretamente, o PEGA se propõe a uma ação continuada, acompanhando os artistas após a mostra e os convidando para participar de novos projetos, vide o Como fazer memória e Junho de 2013: 5 anos depois, sendo a primeira um projeto do Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica e última organizada pela Desvio na função de produtora.

Em 2018, a segunda edição do PEGA parte da frase Nós que aqui chegamos, por voz esperamos, parafraseando o título do filme dirigido por Marcelo Masagão, Nós que aqui estamos por vós esperamos. A frase está disposta no letreiro de um cemitério em Paraibana, no interior do estado de São Paulo. Integraram a equipe de curadoria Agrippina R. Manhattan, Gabriel Fampa e Thatiana Napolitano da UFRJ, Lucas Alberto da UFF, Natalia Candido da UERJ e Camila Vieira da PUC-SP. É curioso certa inversão em relação à edição anterior

posto que Pedro Pessanha participou do I PEGA como curador e foi selecionado agora como artista, enquanto Agrippina R. Manhattan e Gabriel Fampa, presentes anteriormente como artistas, assumem nesse momento a função de curadores. Com quase 100 inscrições, o número indica uma boa adesão, sobretudo por concorrer com tantas outras chamadas abertas durante o mesmo período. O aumento no número de inscrições atesta a seriedade e qualidade do evento de modo que a tendência para a próxima edição é um número ainda maior devido à periodicidade e recomendação. Observamos alguns nomes antigos de artistas interessados em participar novamente, o que contribui para um balanço sobre as transformações nos seus trabalhos do último ano para cá. Afinal, o que mudou?

Retomo agora à questão da curadoria como disciplina. Nos últimos quatro anos, no mínimo, observo a proliferação de cursos de curadoria, livres e em nível superior, como se a profissão fosse o suprasumo das Artes Visuais. Entretanto, a grande ânsia impediu que esses se questionassem sobre uma condição importantíssima: há vagas para curadores? Comentar sobre os salões e as bienais, debater as escolhas de montagens, os diferentes perfis das instituições culturais, entre outros assuntos, contribui para o acúmulo de conhecimento, porém está distante de profissionalizar um indivíduo. Curadoria não é decidir a cor das paredes, a altura dos quadros, a distribuição das peças, isto possui outro nome, designer de interiores. Curadoria exige um grau de sensibilidade e pesquisa aprofundada sobre um assunto. Acompanhado do adjetivo “independente” confere até certo glamour ao curador, mas me indago como alguém consegue se sustentar por si só, se é possível pagar os boletos no final do mês sem ter a certeza se possui dinheiro para isso. Quanto ao crítico, me parece ainda mais complexo o debate sobre a sua profissionalização. Em uma sociedade com baixo índice de leitura, como se sustentar sendo escritor?

O CRÍTICO, A CRÍTICA, QUESTIONAMENTOS E QUESTÕES

Os professores, de modo recorrente, solicitam a seus alunos que visitem exposições de artes com a tarefa de escrever críticas para as disciplinas. Uma turma com 30 alunos produzirá cerca de 30 textos sobre a mesma mostra, uns se atentando para a expografia, outros para as questões plásticas, uns próximos ao relato de experiência, outros dedicado ao viés histórico e social. Depois de corrigidos, essa coleção de escritos que abordam perspectivas distintas, adormecerão empoeiradas em gavetas, revisitadas quando há comentários sobre, sendo essas raras exceções. Até que ponto a crítica é exercício? E se o é, seriam os críticos atletas das letras? A ideia de profissional é soterrada à medida que se projeta a imagem dessa prática como um hobby, não diferente do que é feito com os demais profissionais da área das Artes Visuais. Quantos já ouviram que precisava arrumar um emprego “de verdade” para ter dinheiro, para que assim pudesse exercer o seu hobby? O que me mais inquieta é a noção de emprego “de verdade” e emprego “de mentira”. Nas artes então somos todos então ficcionistas?

Nesse sentido, o aluno interessado em se dedicar ao gênero da crítica de arte irá se perguntar onde publicar, enquanto me indago sobre qual resposta poderia lhe dar. No jornal O Globo? Na Folha de S. Paulo? No Estadão? Não sou um profícuo conhecedor da imprensa brasileira, no entanto, noto a escassez de colunas dedicados às Artes Visuais. As poucas colunas que existentes dividem espaço com publicações sobre Artes Cênicas, Literatura, Música, assim como todo e qualquer conteúdo relacionado a Cultura e Lazer. Saúdo as revistas acadêmicas por dedicarem uma seção para críticas e resenhas, todavia, o caráter semestral dessas publicações impede a discussão acalorada dos periódicos diários ou semanais. O texto serve como um registro das impressões diante de um evento, sem as

replicas e treplicas aguçada, para não dizer “venenosa”, daqueles que gozaram outrora de uma coluna de artes plásticas.

Em vista disso, interrogo sobre quem são os responsáveis pela ausência de veículos próprios para a crítica de arte de modo assíduo. Em parte, poderíamos alegar a falta de interesse dos leitores por questões relacionadas às artes, mas ironicamente vivemos, e vemos, o crescimento no número de museus e centros culturais e a adesão de público. O momento coincide com a proliferação de críticos formados nas redes sociais, empíricos radicais que sem o mínimo de instrução julgam os trabalhos, em uma busca incessante por desqualificar tudo que vai contra a sua pífia noção de arte, classificando a oposição como subversiva e imoral. Em tom depreciativo perguntam: “Isso é arte? Até o meu filho de 04 anos faz...”. Não, não faz, e não fez, e não fará! Se estimularmos as nossas crianças a desenvolver o pensamento crítico essas não cresceriam com Síndrome de Monteiro Lobato, de perspectiva conservadora ou intensa cegueira frente às novas práticas artísticas. Melhor, se estimularmos o pensamento crítico em nossas crianças jamais profeririam tamanha asneira quando adultos.

Por outro lado, também devemos nos questionar se o desinteresse em criar/manter tais espaços está relacionado à criação de periódicos especializados no assunto, como a Revista DASartes, Arte Brasileira e Serrote, bem como as vinculadas aos programas de pós-graduações das universidades públicas, como a Arte & Ensaio (PPGAV/UFRJ), Concinnitas (PPGARTES/UERJ), Poésis e Gambiarra (UFF), entre outras. Quem são os leitores dessas revistas? Se as primeiras possuem um público restrito, as últimas, devido ao conteúdo e linguagem acadêmica, alcançam um número ainda menor, uma comunidade fechada. Cabe a questão da crise dos periódicos e a falência da imprensa do papel, substituída em massa por meios digitais posto que boa parcela sobrevive no formato online, ou com baixíssima tiragem impressa, distribuída para instituições e autores. É-nos vendido, ou melhor, empurrado

goela abaixo o discurso da internet como espaço de acessibilidade, aberto para o compartilhamento de ideias, entretanto, mantém-se a interrogação: quem são as pessoas alcançadas e qual é o grau de alcance? Na era virtual, os seguidores exercem a função de agentes legitimadores, no primeiro momento, o número como produção de relevância, que desperta interesse numa quantidade considerável de pessoas, e, no segundo momento, os comentários e compartilhamentos como validadores, isto é, a interação de modo geral como atestado de qualidade.

Desde a primeira edição, a Desvio conta com a seção de crítica para textos curtos e longos, porém a grande procura dos leitores e o pouco espaço para a circulação de críticas foram responsáveis por estimular os membros a lançarem uma seção. Essa é responsável por movimentar as redes sociais entre uma publicação e outra, intervalo de quase seis meses. A seção Crítica Semanal deu início às suas atividades na última semana do mês de abril, no sábado dia 28, com o texto “Victor Arruda: O artista está presente” de Camila Vieira. Contando com a colaboração de seis colunistas, os quais foram selecionados entre vinte inscritos. Atualmente, a seção conta com exatas 28 publicações de cada crítico, o que totaliza quase 170 textos. Esses são publicados no site da Revista Desvio, de sábado a quinta-feira, às 11h, sendo compartilhados posteriormente no facebook e divulgados no instagram. Sem nenhum acordo prévio, os autores se inclinaram para um cerne, onde é possível identificar a predominância de debates sobre africanidades nos textos de Candé, de questões LGBTQ+ nos textos de Mayã Fernandes, de problemas institucionais nos textos de Daniele Machado, e assim por diante. Devemos ainda citar a participação de Tom Almeida, até o dia 25 de junho, quando foi desligado do projeto. Com seus textos, o autor abordava questões referentes ao cenário artístico na periferia do Ceará, adotando como ponto de partida a sua vivência e militância artista.

Em outubro do ano corrente, concluiu-se o primeiro ciclo e, em breve, outros autores serão incumbidos dessa árdua missão. Devido à assiduidade das publicações, a nova seção permitiu um crescimento no alcance dos leitores, conquistando um novo público. Durante o período de seis meses, diversos críticos trataram sobre os assassinatos da vereadora Marielle Franco no dia 14 de março e Matheusa Passareli no início de maio, o incêndio no Museu Nacional da UFRJ no dia 02 de setembro, assim como as manifestações iniciadas no final do mesmo mês contra a ascensão do fascismo. Entre esses, a de maior repercussão foi a crítica intitulada “Gabe Passareli em Queermuseu: O que fazer quando uma corpa vira cinzas?”, publicado no dia 23 de setembro pela colunista Carolina Lopes, atingindo o número de 542 visualizações, quantidade superior à média de leitura dos demais textos. Enquanto uma revista de Arte, Memória e Patrimônio, cabe à Desvio o compromisso de debater assuntos da atualidade, de suma importância para a área da Educação e Cultura, que estão além de avaliações de exposições e análises de obras.

Por fim, encerro o texto com a exposição Junho de 2013: 5 anos depois, uma mostra que teve como objetivo a discussão plástica e teórica sobre as manifestações políticas em todo o Brasil. A mostra propôs uma reflexão sobre como os atos reverberaram e continuam ecoando de modo direto e indireto em nossas vidas. Diferente do PEGA, a mostra foi composta tanto por trabalhos de artistas consagrados quanto por jovens artistas, apresentados sem hierarquia numa expografia que adotou o caos como método, mesclando uma diversidade de linguagens. As janelas e portas se mantiveram abertas e, assim, o dentro via fora, e o fora via dentro. O modo como os trabalhos foram organizados davam a ideia de multidão, a mesma sensação daqueles que foram para as ruas lutar pela garantia de seus direitos. Não é exagero dizer que antes de uma temática, as exposições aqui citadas partiram do interesse em trabalhar metodologias artísticas, num desvio do que é rotulado como convencional. As críticas publicadas sobre a

exposição refletem o momento pré e em especial pós a explosão desse período, em meio a Copa do Mundo, Jogos Olímpicos e Impeachment. Encerro o texto incerto se nos próximos anos teremos espaços para esse tipo de reflexão e se críticas como essas serão toleradas uma vez que tem se intensificado a censura às Artes Visuais, como foi o caso do 35º Panorama de Arte Brasileira no MAM de São Paulo e o Queermuseu no Santander Cultural, em Porto Alegre (RS), ambos em 2017. Quem dera se os fiscais de artistas fiscalizassem com tanta eficiência os nossos governantes.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMARAL, Aracy. Arte para quê?: a preocupação social na Arte brasileira 1930-1970: subsídio para uma história social da Arte no Brasil. São Paulo: Nobel, 1984.

ARGAN, Giulio Carlo. Arte Moderna na Europa. De Hogarth a Picasso. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

BRAGA, Camilla. Profissão: Artista. In: Revista Desvio, Rio de Janeiro, Vol. 3, n. 2, 2018.

MACHADO, D. S.; LUCIO, Gabriela.; OVIDIO, J. P.; FERNANDES, T. S. M.. A criação da Revista Desvio e a abertura de novas possibilidades acadêmicas. In: I Seminário UFRJ faz 100 anos: História, desenvolvimento e democracia, 2018, Rio de Janeiro. I Seminário UFRJ faz 100 anos: História, desenvolvimento e democracia. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2018. v. 3. p. 23-29.

MUNRO, Thomas. "The Criticism of Criticism: An Outline for Analysis Applicable to Criticism of Any Art." College Art Journal 17, no. 2 (1958): 197-198.

Os diversos modos de ver: para a construção de uma metodologia artística experimental

Thatiana Napolitano¹

Para se pensar em uma nova metodologia artística, é preciso atravessar obstáculos impostos existentes até então de uma metodologia ainda enrijecida, pautada em modelos tradicionais que não contemplam mais a sociedade e a notável amplitude da arte. Torna-se de imediata importância trazer para a nossa realidade um campo artístico mais democrático, em que as diversas perspectivas e abordagens sobre questões urgentes possam ser colocadas em prática, no qual as diversas vivências possam ser compartilhadas com uma linguagem cada vez mais transparente e transversal para se permitir, assim, um campo artístico cada vez mais amplo e de grande alcance.

Sendo assim, pensar em curadoria e crítica é pensar em como a arte se insere no mundo e como a mesma tem grande potencial para afetar a sociedade que a consome. É pensar em como a prática artística e as instâncias de ensino de arte são constantemente reformuladas para que se acompanhe um novo modo de ver e apreender a arte. Como historiadora da arte em formação, acredito que seja de extrema importância pensar em um novo modo de fazer curadoria, em que as obras não estejam simplesmente expostas no espaço de maneira em que o diálogo com as mesmas ainda seja restrito e vazio.

1 Historiadora da Arte

É preciso pensar em novas metodologias de curadoria e pesquisa que sejam coerentes com a contemporaneidade e que alcancem os mais variados públicos de maneira mais afetiva-participativa.

Em meio a uma vasta pesquisa sobre obras de arte participativas e as relações existentes entre o espectador e a obra para a realização de meu trabalho de conclusão de curso, me deparei com o livro “Estética Relacional” do crítico e curador de arte francês Nicolas Bourriaud. O autor aponta uma reflexão em torno das produções artísticas contemporâneas dos anos 90, dentro de um contexto imersivo das novas tecnologias em ascensão, como as multimídias, a internet e outras diversas técnicas de comunicação que surgiam e se expandiam gradativamente. Nicolas sugere que a arte dos anos 90 encontra-se na “esfera das relações inter-humanas”, existindo e desdobrando-se em constante busca da criação de relações cada vez mais efetivas com o público ao inventar novas maneiras de ativar relações distintas, necessárias e duradouras entre as pessoas.

A materialidade da obra de arte contemporânea encontra-se em segundo plano visto que a mesma encontra-se em um projeto político a fim de investir e problematizar as esferas das relações humanas. Dessa maneira, a forma material da obra torna-se elemento fundamental para ativar conexões, gerar relacionamentos, reflexões e promover um diálogo intenso entre as pessoas. A grande maioria das obras de arte contemporâneas não podem ser obtidas como uma pintura à óleo para, logo em seguida, ser emoldurada. As consideradas “artes tradicionais” podem ser compradas, colocadas na parede para serem percebidas, contempladas, vivenciadas a qualquer momento. Nas obras de arte da contemporaneidade nem sempre isso é possível já que muitas delas são efêmeras, ocorrem em um determinado momento e espaço, dentro de um contexto que jamais será repetido. É preciso diálogo, contato, experiência viva, interlocuções, uso do corpo, entre diversas outras possibilidades para que a obra de fato exista em sua totalidade como uma obra de arte.

Diante de toda essa reflexão gerada em torno de uma pesquisa, a grande pergunta é: Como a arte contemporânea provedora de relações inter-humanas existe no museu? Como construir uma metodologia artística/curatorial diante de um campo amplo para ser explorado ao proporcionar ao público uma gama de possibilidades de interpretações, vivências, experimentações materiais e formas?

Ao trabalhar na área de pesquisa do Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, pude ter contato com várias produções artísticas que já haviam ocorrido no passado. Muitas das exposições estavam apenas na imaginação, algumas eu podia acessar a partir de arquivos de fotografias, mas, em relação à maioria, eu me permitia imaginar como elas poderiam ser na prática e de que maneira poderiam despertar no público um grande interesse. Posteriormente, ao trabalhar como co-curadora de várias exposições, pude perceber como era trabalhar em um centro público de arte contemporânea, com todas as vantagens e desvantagens existentes. Com toda a certeza trabalhar na falta de material, dinheiro e estrutura era um desafio, por outro, era maravilhoso obter um bom e gratificante resultado ao final de todo o tempo ali dedicado.

Uma das exposições realizadas tornou-se fruto de um trabalho contínuo desenvolvido ao longo de muitos meses. O projeto “18’ Linhas Provisórias, Exposição Permanente” torna-se uma rica pesquisa sobre os momentos mais marcantes de toda a história do centro cultural proporcionados pelo projeto Linhas de Tempos: 20 anos do Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica. Os marcos selecionados seriam o ponto de partida para os artistas escolhidos produzirem suas obras para a exposição. Analu Zimmer, Antonio Amador, Nicole Crys e Rodrigo Pinheiro desenvolvem seus trabalhos a partir dos seguintes núcleos de pesquisa: Hélio Oiticica, Richard Serra, Praça Tiradentes e Centro Histórico do Rio de Janeiro e História da Arte Contemporânea. Ocorriam então encontros quinzenais para que levantassem pontos pertinentes sobre cada

núcleo, tirar dúvidas, havendo espaço para o debate. A relação de curadores e os artistas era cada vez mais íntima e transversal, sem lugar para a hierarquia e a falta de diálogo. Todo o processamento de ideias, tanto na teoria quanto na prática, era aberto ao público. Qualquer um que estivesse disposto a participar era bem-vindo e poderia descobrir por si só como de fato acontecia o planejamento de uma exposição, o processo de pesquisa artístico-curatorial de maneira verdadeira e transparente. O público jamais encontraria um resultado pronto e imediato como ocorre nas aberturas de exposições que conhecemos, onde o caos já foi embora e só nos resta aproveitar as obras ali dispostas, muito pelo contrário, a exposição já ocorria meses antes, a exposição não só era o resultado final como também todo o processo.

Um pouco depois, tivemos o prazer de realizar “Junho de 2013: 5 anos depois”, uma exposição coletiva que buscava refletir, por meio das produções artísticas posteriores, as manifestações ocorridas em junho de 2013 em diversas partes do Brasil e as questões políticas envolvidas. Transmitia o legado latente de uma época conturbada e que afeta a sociedade até hoje como uma ferida que é aberta constante e incansavelmente. Na exposição, a arte é explorada para dar espaço ao debate necessário a fim de gerar reflexões, sendo percebida como parte crucial da vida, seja por meio de vivências coletivas ou individuais, tornando-se a maior arma para a mudança e questionamento das diversas realidades existentes.

Seja sobre vivência coletiva ou individual, ambas que se atravessam e se complementam, a exposição “Hip Hop: culturas de rua, memórias, políticas”, realizada posteriormente, tratava-se da exposição de trabalhos de longa data até a atualidade de grandes figuras do movimento do hip hop como: Giordana Moreira, Mv Hemp, Gabi Bruce e Mario Grafitti. Nas paredes da galeria, podíamos encontrar as histórias, vivências e realidades. Havia entrevistas com cada um dos artistas para que esses pudessem

realmente contar suas histórias e como os mesmos deixaram um legado para hip hop e vice-versa. O contato com os artistas por meio de uma entrevista fez com que todo o trabalho se tornasse mais prazeroso e íntimo. Era como se os artistas nos deixassem fazer parte do mundo deles; era como se a gente mergulhasse no que realmente era o movimento hip hop, muito além do que apenas poderíamos visualizar nas ruas por meio do grafitti.

Em meio a todas essas produções realizadas, pensar em metodologia artística experimental na arte contemporânea é perceber as diversas experiências e reflexões que a mesma nos proporciona. Não só em termos de materialidade, mas como prática que transborda, que contamina, que vai além do que achamos ser seu desfecho. Uma arte que não se esgota por si só, que se relaciona com o mundo, com as pessoas, com tudo que está ao nosso redor, com os espaços públicos e privados, com os contextos políticos, econômicos e sociais. Tudo nela é permitido, mutável, reinterpretado, reproduzido, transformado e reciclado. Proporciona diálogos, permite reflexão e abre espaço para as relações entre as diversas camadas sociais., torna-se um dos maiores meios para a sobrevivência e coexistência humana.

Os métodos curatoriais, portanto, precisam ser adaptados e reciclados, para finalmente darem conta do campo aberto-experimental da arte contemporânea. A mesma existe através da simples reflexão humana, da existência, da vida, de elementos diversos independentes de suas materialidades que podem e devem ocupar os espaços das galerias e museus. A arte contemporânea é a vida cotidiana que invade o museu tradicional, é a arte relacional que promove as relações inter-humanas ao contar histórias, criar linguagens e promover uma maior liberdade artística. Por isso, quando o caminho for difícil para artistas, curadores, críticos e integrantes do meio cultural atuantes no Brasil, principalmente por falta de investimento no setor público, lembrem-se: Ainda bem que existe a arte contemporânea!

DENTRO-FORA: O QUE FICA À MARGEM NA ARTE CONTEMPORÂNEA?

Thiago Fernandes¹

Tendo como principal base o artigo publicado pelo mesmo autor, em 2018, na Revista Concinnitas, com o título “Lugares do experimental no Rio de Janeiro: da década de 1970 ao Zona Franca”, a comunicação discute os desafios da crítica e da curadoria frente a uma produção experimental brasileira, entre as décadas de 1980 e 2000, mesmo tempo em que artistas reivindicam uma posição ativa diante do circuito e do mercado de arte.

Em meados do século XX, quando os museus de arte começavam a surgir no Brasil, eles já estavam contaminados por propostas experimentais que ultrapassavam seus muros. Michelle Sommer, em sua tese de doutorado, constata que, enquanto nos Estados Unidos e Europa, havia a dicotomia dentro-fora, no Brasil, havia um hibridismo. Essa ideia pode ser exemplificada com as propostas participativas e sensoriais de Lygia Clark nos pilotis do Museu de Arte Moderna do Rio

¹ Thiago Fernandes é historiador da arte e mestrando pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRJ na linha de pesquisa História e Crítica da Arte.

de Janeiro ou ainda com as aulas oferecidas na mesma instituição por Anna Bella Geiger, que levava seus alunos a ambientes externos. Foram notórias as iniciativas do crítico Frederico Morais, como os eventos Arte no Aterro (1968) e Domingos da Criação (1971) - propostas ligadas ao MAM-Rio, mas que ocorriam do lado de fora do museu.

O experimental encontra seu lugar dentro do museu em meados da década de 1970, com o projeto da Área Experimental, mas o incêndio que atingiu a instituição em 1978 provocou uma crise no projeto que vinha sendo construído no Rio de Janeiro. No final da mesma década, Frederico Morais já anunciava o retorno à pintura em seu texto sobre o Panorama da Arte Brasileira do MAM-SP de 1979. Anos antes, em 1975, Ronaldo Brito publicava na revista "Malasartes" o texto "Análise do Circuito", temendo as consequências da ascensão do mercado de arte. Tais tendências foram consolidadas na década seguinte, marcada pela exposição "Como vai você, Geração 80?". Entretanto, uma produção experimental seguia em vigor por meio de circuitos heterogêneos – conceito cunhado pelo artista e pesquisador Newton Goto para definir circuitos artísticos autogeridos que afirmam suas singularidades diante do circuito tradicional (galerias, museus, etc.) e não têm o mercado como razão de sua produção. Um dos grandes exemplos desse tipo de organização, ainda na década de 1980, é o grupo "A Moreninha", formado, em grande parte, por artistas que participaram da exposição "Como vai você, Geração 80?", mas que não se conformavam com esse rótulo.

Na década de 1990, uma série de fatores faz com que os circuitos heterogêneos se disseminem: o maior afastamento do Estado no fomento à cultura, o fechamento da Funarte, Embrafilme e IPHAN (reestabelecidos posteriormente) e o

fechamento de diversas galerias comerciais no Rio de Janeiro. Essa crise no circuito artístico fez com que se firmasse a figura do artista-etc, conceito cunhado por Ricardo Basbaum para definir o artista que não é um mero produtor de obras de arte, mas um agente do circuito artístico, podendo ser também curador, professor, pesquisador, crítico, etc.

Diversos espaços autônomos gerenciados por artistas surgiram nesse momento: Galeria do Poste (Ricardo Pimenta, 1997); Agora – Agência de Organismos Artísticos (Ricardo Basbaum, Eduardo Coimba e Raul Mourão, 1999); Capacete (Helmut Batista, 1999); Agora/Capacete (fusão dos dois espaços citados anteriormente), Zona Franca (Guga Ferraz, Alexandre Vogler, Aimerê Cesar, Roosevelt Pinheiro, Ducha e Edson Barrus, 2001); Rés-do-chão (Edson Barrus, 2002); Edifício Galaxi (Marco Raphael, 2001). Também pode-se incluir A Gentil Carioca (Laura Lima, Marcio Botner e Ernesto Neto, 2003), que, embora seja um espaço comercial, foi fundada por artistas e possui forte ligação com o movimento de circuitos heterogêneos que ocorria naquele momento.

No mesmo período, movidas pela mesma dificuldade diante do circuito artístico tradicional, disseminavam-se as intervenções urbanas, tendo como principais exemplos o grupo Atrocidades Maravilhosas (2000) e o Prêmio Interferências Urbanas (2000). Também fazem parte desse contexto as revistas independentes lançadas por artistas, como a Item (Ricardo Basbaum e Eduardo Coimba) e O Ralador (Guga Ferraz e Roosevelt Pinheiro, 2003).

Contudo, essas iniciativas “desviantes” logo foram absorvidas pelo circuito institucional. Em 2001, o 27º Panorama da Arte Brasileira do MAM-SP – conhecido por mapear a produção artística em todo território nacional – incorporou em sua

mostra diversos coletivos e espaços independentes: Agora/Capacete (Rio de Janeiro), Alpendre (Fortaleza), APIC! (Porto Alegre), Atrocidades Maravilhosas (Rio de Janeiro), Chelipa Ferro (Rio de Janeiro), Clube da Lata (Porto Alegre), Grupo Camelo (Recife), Linha Imaginária, MICO (São Paulo), spmb (São Paulo), Torreão (Porto Alegre). Intervenções urbanas foram sendo progressivamente incorporadas em exposições por meio de imagens, resíduos ou propostas de itinerância entre a instituição e a rua.

Conclui-se que os circuitos heterogêneos, embora críticos ao mercado e às instituições, não negam possibilidades de parceria com o circuito tradicional de arte. Seu objetivo não é rejeitar o trabalho dos museus, galerias e centros culturais, mas propor a descentralização da produção e exibição da arte. A crítica, que na década de 1980 praticamente ignorou essa produção “marginal”, direcionando seu olhar à chamada Geração 80, passou a reavaliar essas propostas que ganhavam força na virada do século XXI.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Luis. RIO 40° fahrenheit. In: Concinnitas, Instituto de Artes da UERJ, Rio de Janeiro, n. 5, pp. 127-149, 2003.

BASBAUM, Ricardo; REIS, Paulo; RESENDE, Ricardo. Panorama da arte brasileira 2001. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2001.

BASBAUM Ricardo. Amo os artistas-etc. In: MOURA, Rodrigo (org.). Políticas Institucionais, Práticas Curatoriais.

Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2005.

BRITO, Ronaldo. Análise do circuito. In: LIMA, Sueli de. Experiência crítica – textos selecionados: Ronaldo Brito. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

FERNANDES, Thiago. Guga Ferraz: trânsitos entre espaço urbano e espaços expositivos. Monografia (Bacharelado em História da Arte). Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2017.

FERNANDES, Thiago. Lugares do experimental no Rio de Janeiro: da década de 1970 ao Zona Franca. In: Concinnitas. Revista do Instituto de Artes da UERJ, Rio de Janeiro, n. 32, pp. 162-190. 2018.

GOGAN, Jessica; MORAIS, Frederico. Domingos da criação: uma coleta poética do experimental em arte e educação. Rio de Janeiro: Instituto Mesa, 2017.

GOTO, Newton. Remix Corpobras. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Rio de Janeiro: PPGAV/UFRJ, 2004.

MORAIS, Frederico. Panorama confirma novas tendências da pintura. In: FERREIRA, Glória (org.). Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas. Rio de Janeiro: FURNARTE, 2006.

NUNES, Kamilla. Espaços autônomos de arte contemporânea. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2013.

REZENDE, Renato; SCOVINO, Felipe. Coletivos. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2010.

SOMMER, Michele Farias. Teoria (provisória) das exposições de arte contemporânea. Tese (Doutorado em Artes Visuais) Porto Alegre: PPGAV/UFRGS 2016.



HISTÓRIA ORAL E AFETIVIDADE:

A TRAJETÓRIA DE RENATO MIGUEZ

Carolina Rodrigues

No dia 15 de fevereiro de 2012 foi doada ao Museu D. João VI a Coleção Renato Miguez de Arte Popular, contendo 1366 peças de diversas origens, materiais e técnicas, mas que em comum guardam a referência à arte popular. Renato Miguez foi um importante escultor, pesquisador, colecionador de arte popular e professor da Escola de Belas Artes da UFRJ, contribuindo imensamente para a implantação da disciplina de Folclore na instituição. A presente comunicação traz um recorte de uma pesquisa biográfica que tem como objetivo investigar a trajetória de Renato Miguez, com foco na sua vida acadêmica e social, para entender o processo de aquisição das peças, de modo a auxiliar no processo de identificação de boa parte do acervo, cujas informações são limitadas.

Quando entramos em contato com a dimensão biográfica de qualquer pesquisa, temos que nos atentar para os perigos de cair em uma ilusão biográfica, que orienta a maior parte dos processos narrativos. O termo cunhado por Pierre Bourdieu se refere ao entendimento de uma história de vida como uma linearidade coerente, composta de fatos sucessivos, onde a acontecimentos são causa e consequência de outros (BOURDIEU, 2006, p. 183-184). A tentativa de construir essa narrativa é recorrente tanto no senso comum quanto nas pesquisas biográficas em geral, mas trabalhar com história oral nos permite desconstruir essa ideia.

Após o falecimento de Renato Miguez, sua coleção permaneceu em sua casa, localizada no bairro de Botafogo, conservada e protegida por suas irmãs Merisa e Irene B. de Miguez. Segundo Merisa, era da vontade do colecionador que sua coleção fosse doada para a Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, onde o mesmo havia lecionado. Uma listagem primária foi feita por Merisa, assim como a embalagem das peças para o transporte. Após alguns contatos com a coordenação do Museu D. João VI, exercida pela Prof.^a Dr.^a Carla Dias, iniciou-se o processo de doação.

Através das irmãs, foi possível coletar imenso material que orientou o processo da presente pesquisa. Foram realizadas duas entrevistas, a primeira em 17 de julho de 2015 e a segunda em 11 de agosto do mesmo ano, que seguiram o formato semiestrutural¹. Além das fontes orais, foram cedidas cópias de recortes de artigos de jornais que citavam Renato Miguez, cópias de documentos, diversas fotografias de diferentes períodos da vida do colecionador e relatos escritos que reuniam informações cuja memória poderia não ser capaz de abarcar no momento da fala, e diversos índices em outros suportes são permeados por intensa subjetividade e afetividade.

A história oral é pensada inicialmente enquanto um método de coleta de informações, aliada à pesquisa documental. Porém, ao me propor utilizar a prática de entrevistas, não imaginava adentrar um universo tão íntimo e pessoal, dotado de imensa subjetividade e afetividade. Ali foi possível perceber que lidar com a história de vida, uma história póstuma, era lidar com a profundidade da carga emocional depositada nessas falas.

1 Método de entrevista que se aproxima de uma conversa, com foco em determinados assuntos e que, apesar de ter questões pré-definidas, é adaptável de acordo com os rumos do diálogo.

Falamos aqui de resgates da memória de situações ligados ao que se propunha a saber: a trajetória que transformou Renato Miguez no grande intelectual ligado à arte popular e as motivações para construir uma coleção significativa. Ouvir os relatos dessas memórias era assistir às interlocutoras reviverem experiências, acontecimentos, fatos, nos possibilitando o deslocamento para os cenários e os contextos ali reinventados. Porém, isso não significa que, em algumas passagens, não predominem apenas juízos de valor ou avaliações generalizantes. Sendo assim, a particularidade dessa pesquisa consiste na delicada relação entre o mergulho em um universo permeado por memórias afetivas e função prática da coleta de informações necessárias para o êxito de uma pesquisa acadêmica.

REFERÊNCIAS

Entrevistas:

MIGUEZ, Merisa. Entrevista concedida a Carolina Rodrigues de Lima e Carla Dias. Rio de Janeiro, 13 de julho de 2015.

MIGUEZ, Merisa. Entrevista concedida a Carolina Rodrigues de Lima. Rio de Janeiro, 11 de agosto de 2015.

Referência bibliográfica:

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: AMADO, Janaína e FERREIRA, Marieta de Moraes. Usos e abusos da história oral. (8ª edição) Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006, p. 183-191.

O PÚBLICO E O PRIVADO: EXPERIÊNCIAS PROFISSIONAIS ENTRE INSTITUIÇÕES

Gabriela Lúcio de Sousa¹

Durante todo o período de graduação em Conservação e Restauração de Bens Culturais - e quando eu encerrei a mesma - trabalhei em uma diversidade de instituições, sendo a maioria delas públicas e uma privada. A partir das experiências diversas, pretendo discorrer sobre metodologias de trabalho, apresentando uma reflexão sobre o campo de atuação, suas expectativas e realidades a fim de descrever, pontuar e estimular trocas de experiências entre os agentes que atuam na campo da preservação . Essa narrativa não pretenciosa, será embasada em algumas vivências pessoais, buscando trazer a fala da experiência ainda com pouca inserção nesse meio. tornar empática a inserção nesses meios.

¹ Bacharel em Conservação e Restauração pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Foi conservadora-assistente da Casa Zuzu Angel de Memória da Moda Brasileira e pesquisadora de iniciação científica no Museu Casa de Rui Barbosa. É restauradora na Câmara dos deputados em Brasília e diretora-executiva da Revista Desvio.

VIVÊNCIAS

Acho importante situar a minha posição e o que motiva essa fala. Comecei a trabalhar bem antes de entrar na graduação, porém, já na universidade, iniciei minha vida profissional no segundo período, sendo bolsista de extensão e pesquisa no Espaço Memorial Carlos Chagas Filho, instituição memorial no Instituto de Biofísica Carlos Chagas Filho, localizado no Centro de Ciências e Saúde da Universidade Federal Rio de Janeiro. Meu primeiro baque foi com a existência de um espaço de memória em uma instituição de ciências biológicas.

Obviamente, para aqueles que trabalham naquela instituição, entender a função social desse local é complicado, muito porque o Espaço Memorial foi iniciado na sala do fundador após seu falecimento – a sala está intacta, como ele deixou, e ainda hoje ela é parte do espaço expositivo. Atualmente essa instituição ocupa um ambiente ao lado, um dois espaços no subsolo abaixo e uma sala na frente do subsolo, usada como reserva técnica. Com tantos recintos sendo ocupados, haviam muitos questionamentos sobre o espaço do Memorial e se esses lugares não seriam melhor utilizados com a finalidade de abrigar laboratórios de pesquisa prática. Muito me alegra olhar o Espaço Memorial Carlos Chagas Filho hoje em dia, posto que o local não é apenas compreendido, mas valorizado, as pesquisas teóricas e práticas no campo da história e patrimônio são conhecidas e consideradas relevantes para o Instituto de Biofísica.

Durante o meu tempo no Espaço Memorial Carlos Chagas Filho, consegui um estágio no Museu Casa de Rui Barbosa. Diferente do Espaço Memorial Carlos Chagas Filho, o Museu Casa de Rui Barbosa é uma instituição já consagrada em diversos campos, dentre eles o meu: preservação de bens culturais. A minha experiência na Casa de Rui Barbosa foi completamente diferente, pois mesmo com a valorização do museu, a instituição também tinha questões

financeiras, acredito que isso é uma máxima nas instituições de cultura no Brasil, que lutam para permanecer em situações políticas onde elas são desvalorizadas. Porém, o aprendizado obtido na Casa de Rui Barbosa foi essencial tanto para a minha formação acadêmica quanto como pessoa.

Além dessas experiências, ainda durante a graduação, tive a oportunidade de estagiar em uma diversidade de instituições, dentre elas, apenas uma particular: a Casa Zuzu Angel de Memória da Moda Brasileira, instituição que apesar de seu caráter privado, tem uma situação semelhante as instituições públicas, na medida em que não possui investimento externo, o instituto é mantido através de um verdadeiro projeto de vida de Hildegard Angel, filha de Zuzu Angel. Em minhas experiências, ficou clara a máxima da precarização, que atinge a todos os locais que trabalham com cultura, memória e história no Brasil.

Se considerarmos tal descaso como proposital, como um projeto a ser executado é possível notar que ele está sendo bem feito. Apesar dessa situação de desmonte, é inegável o esforço, a força com que os agentes que atuam nesses espaços se dedicam para mantê-los, são planejamentos de afetos que movimentam e tornam possíveis a continuidade desses trabalhos.

Adoraria dizer que existe uma solução para essa questão, ou que essa apresentação terá uma conclusão contundente, que finalize o conteúdo aqui comentado, mas não é a minha proposta e muito menos uma possibilidade realizável, posto que a ideia é justamente apresentar uma experiência, e discutir aqui com os presentes suas vivências e experiências em instituições, ligar esses circuitos públicos e privados e trocar com os pares. Seus ambientes de trabalho são assim? Sempre trabalhamos com planejamentos de afetos? Estamos então fadados a sempre não medir esforços para tornar possível o acesso?

MUTIRÃO DO GRAFITE

MV Hemp

Parto da vertente da memória, da rua, da cultura de rua e dos povos ancestrais e por aí vai. A galera da academia sempre reconhece nosso trabalho, incentiva, mas tem uma distância entre a academia e a população. Meu trabalho começa mais ou menos em 89, a partir da cultura de rua do elemento da pichação. Eu morava em Madureira e era muito engraçado ver os jovens fazer reuniões em lugares diferentes de Madureira e aí eu fiquei maior e comecei a frequentar. A partir disso eu comecei a entender que tinha rede, que tinha preservação de memória e eles se comunicavam com toda a cidade entre eles e aí eu comecei a mergulhar. Falei “opa, isso aí é avançado. Isso não tem nada a ver com o que eu tô aprendendo na escola.”

Eu venho de uma família de professoras, minha mãe, minha tia, pela formação acadêmica, resistência. E aí eu comecei a ver aquilo muito diferente, era marginalizado mesmo, imaginam 89, 90, baile funk pegando fogo, a cidade realmente caótica, não chega nem aos pés do que é hoje. Então era muito confuso, mas mesmo assim eu mergulhei. E aí eu comecei a pichar, comecei a entender a dimensão da cidade. Observar a cidade do alto é outra coisa, observar a cidade daqui é uma coisa, você sentir a sensação do risco, que nem eu sei definir o porquê, é outra coisa. E aí o tempo foi passando né, anos 90, chegou a cultura de rua e seus outros elementos como o Grafite, o Rap, o Break, e aí isso tudo foi somando.

Quando foi em 96, 97, aí eu já estava sacando melhor as coisas, para mim já não era mais uma cultura tão marginal, era cultura rica e que não era entendida pela sociedade. Nunca chegaram para conversar, aparecia uma matéria no jornal classificando esses jovens como jovens marginais, e aí em 97 eu trabalhava na Light, entregava conta de luz em todo o Rio de Janeiro, sempre tive uma dimensão boa da cidade do Rio. Eu acho que quem não tem essa dimensão se atrapalha em narrar a cidade, em entender memória. A partir disso eu comecei, no centro, sempre o centro que não é o centro pela história de todo mundo. O centro da cidade, que não está no mapa, mas está inserido na história de todo mundo. Ai em 97 comecei né, Hip Hop, eu pichava e dialogava com todo mundo. Dialogava com a galera do Funk, galera da torcida de futebol, estava dialogando. Era um simples diálogo.

E aí em 97, 98 a galera “cara, você tem que rimar” aí eu “que rimar cara, que isso?” e eles “Rimar cara, fazer batalha” e eu falei “Po batalhar o que. Já batalho pra voltar pra casa. Polícia ta lá, maior terror direto.”. Aí eu fui a uma batalha, nessa batalha eu entendi. No começo da batalha, que hoje em dia se perdeu um pouco, era um diálogo de quem era mais sagaz no seu dia a dia, e aquilo me encantou. E aí eu “Cara eu posso dialogar com outro, e falar de outras coisas do meu território, na sagacidade de pichar, nessa necessidade de estudar, pô legal, gostei.”. Como eu já tinha dentro de casa o desenvolvimento do português, o vocabulário por causa da minha mãe e da galera da formação acadêmica, foi interessante, na primeira vez que eu batalhei, eu ganhei. Ai a galera já ficou como, inflada né. E aí eu “tá, vamos continuar mergulhando nessa parada.”, continuei mergulhando e comecei a entender de forma mais grandiosa e como o universo era complexo, gigantesco e cheio de coisas. Esses meus amigos, naquele momento 97, 98, a gente tinha uma sede em comum: a gente não aceitava esse retrato de cidade, ou esse retrato de cultura que as pessoas vendiam. Nesse período, a cultura de rua, imitava a América do Norte e isso me incomodava bastante.

E aí dentro do Rio de Janeiro, eu sempre ficava perdido, porque eu não tinha referência, eu ia para o jogo da serrinha, ia pro samba em Madureira, ia para as paradas, voltava, ia para as batalhas e ganhava. Até que eu fui convidado para apresentar as batalhas, então a projeção das coisas estava caminhando rápido. Aí eu viajei, um amigo meu me disse “Vamos viajar cara, aqui não tá dando mais não, tá ligado.” A gente foi pra Pernambuco e quando eu fui pra Pernambuco, aí sim eu entendi o que era memória, como se preservar a memória, como fazer isso sem grana, como fazer isso fora da Academia, e a partir disso, eu fiquei uns 4 ou 5 meses lá em Pernambuco com coletivos que já atuavam nas periferias, que já mantinham suas memórias vivas, o Maracatu, através da Contação de histórias e várias outras formas.

Quando volto de Pernambuco eu recebo um convite do CIC, Centro Interativo de Circo, que rolava na Fundação Progresso, para trabalhar lá, apresentar propostas. O trabalho era esse, apresentar propostas, porque eu morava em Bangu, morava na favela e os caras “Você manda bem cara, dialoga legal com as pessoas. Apresenta uma proposta pra gente aí.”, aí eu “Pô cara tô preocupado com a memória, entendeu? Acho que esse padrão de memória não condiz com a realidade do povo. O povo pouco visita, entendeu, esses espaços estão ficando pra quem?”. Falei que queria manter a memória, ou queria achar uma maneira de manter essa memória através da cultura de rua. Eu já tinha uma bagagem, já estava viajando, a gente viajava de forma muito independente, a gente produzia roupa, camisa, boné, vendia nos lugares para galera super fácil. A gente ia para os shows, cantava, vendia, juntava nossa grana da passagem, tinha os coletivos, tinha a própria faculdade que recebia a gente também, a gente se articulava bastante. E a gente conseguia ficar nesses dormitórios de faculdade, a galera já estava se interessando por uma coisa que a gente nem sabia que estava produzindo, olha como era legal.

E aí foi dando certo, a partir disso nessa época eu já passei a escrever edital, primeiro governo do Lula, a galera já estava botando pilha. Comecei a escrever edital, comecei a ganhar edital. No primeiro ano que eu escrevi eu ganhei, e aí apresentava uma proposta “ah vamos fazer um conto pra dialogar Hip Hop, cultura regional e não sei mais o que” e o cara “10 mil”. Então o que que eu e os meus amigos fazíamos “10 conto cara, como vamos investir nessa parada?”. Primeira coisa que a gente fazia era dobrar o dinheiro, investia no produto de alguém que a gente achava que era fod@ a ideia. Graças a Deus a gente sempre conseguia dobrar a grana. Depois disso a gente investia nas ações, aí nasce minha relação com a memória, porque aqui no Rio de Janeiro a gente tem muitas comunidades. Eu comecei a ir nessas comunidades para entender a memória de cada comunidade, que é a coisa mais difícil de se fazer, porque eles têm memória, mas eles não sabem como guardar.

Em Recife a galera estava guardando a memória através do Grafite e isso me encantou, eu chegava no Pina em outras comunidades que todo mundo tinha medo de ir. Chegava lá, encontrava os grafiteiros, trocava ideia. Os caras passavam o dia inteiro na comunidade ouvindo as histórias das tias de coco e outras histórias, depois iam e grafitavam nos muros e eu “Caraca, por que no Rio o Grafite não é assim? Porque a gente fica imitando o Grafite da América do Norte as vezes? Isso não faz sentido.”. E aí, logo quando eu voltei pro Rio, eu comecei a botar pilha na galera pra gente fazer um Mutirão de Grafite.

O que é o Mutirão do Grafite? A gente junta uma cabeçada que gosta de pintar, que gosta de arte, marca um e o ponto de encontro e vai todo mundo junto para uma favela. A gente andou várias favelas no Rio e o Mutirão de Grafite, graças a Deus, virou epidemia por todo o Brasil. Em livros, pesquisadores entrevistando a gente, tudo em vídeos, é fácil de pesquisar, é fácil de saber, não

é um projeto meu é um projeto da Rede de Residência Solidária, da galera de Recife, mas eu tive a oportunidade junto com a galera de vários coletivos que eu represento de trazer para o Rio de Janeiro. A parada deu super certo, a partir daí eu abracei com muito mais sede a ideia de memória.

Recebi um convite do Ministério da Cultura de transitar entre as regiões do Brasil, transitar nessas periferias do Brasil. O que aconteceu na época que eu recebi esse convite? Eu recebi o convite de investigar essas periferias e o que acontecia é que tinham vários acadêmicos, vários pensadores, galeras mas, quase nunca eles queriam ir nas tais “áreas de risco”, só que eles precisavam saber melhor qual a demanda cultural das áreas, classificadas pelo nosso Estado, como “áreas de risco”. E aí alguém me indicou uma pessoa que faz parte de um coletivo no Comando Selva, “Eles viajam de forma independente, eles estão trazendo o lado regional para o Hip Hop.” E aí eles chegaram até mim através do Circo Voador, eu sempre ficava por lá fazendo as oficinas e então eu fui, comecei a viajar por todo o Brasil. Passagem paga, viajar o Brasil, receber salário, era muito interessante. E eu nunca ficava em quarto de hotel, eu achava que a melhor maneira de aprender era na comunidade mesmo. Nunca acreditei em história de jornal, história de livro para narrar a comunidade, é um pouco estranho isso né, mas mergulhei. Eu fiquei durante dois anos pesquisando periferia, tenho bastante registro, tenho os escritos, os HDs, porque nessa época eu já filmava, ainda não transformei em nada, tô vendo o que que vira. Esse meu amor pela memória era como se ele fosse se refinando, a partir de 2005 todo edital que eu escrevo ele tem um lado muito forte com a parte de manter a memória da periferia. E eu entendi que através da cultura de rua foi o viés mais fácil que eu achei de manter a memória da periferia viva e não só manter, mas formar esses jovens de dentro da periferia para que eles mantenham a memória.

Estamos em tempos de tecnologia né, o celular é a ferramenta perfeita pra isso pra se manter a memória e o trabalho só vem crescendo. Só que a gente da cultura de rua, eu não sei se isso é um problema, entra em uma vertente meio invisível. Quando os professores acadêmicos acham a gente eu fico até feliz, porque é uma forma de crescer a rede. O trabalho é assim, a gente tem uma sede tão grande para fazer com que essas periferias consigam manter essa memória, que a gente basicamente se fecha para tudo. A gente não se fecha querendo, é que não tem tempo mesmo. Você pega o Jacaré, você pega a Rocinha, a Zona Oeste do Rio de Janeiro, gigantesca, como é trabalhar memória num lugar como esse? Como é visitar, escutar, apurar o fator que se é passado, que precisa ser muito apurado, ler livro, fazer a pesquisa interna, entende? E aí acaba que nesse caminho, às vezes, a gente fica isolado. Graças a Deus a gente encontrou muitos parceiros na academia que foram ajudando a gente a trilhar cada vez melhor nosso caminho. Tem a Rosi Campos, tem milhares de pessoas que o nome eu não lembro agora.

Dentro dessa caminhada também tiveram outros projetos. Vou citar alguns aqui e é só investigar porque é fácil. A Roda de Rima, a gente tem o CCMP, ou seja, muito carioca entende de ritmo e poesia. A gente sempre foi muito bolado com o sistema, eu acho que o sistema aliena demais todo mundo, muito. E aí a gente começou a pensar em encontros nas praças públicas, para esses encontros funcionarem como escolas a céu aberto. A gente inventou um no centro, que todo mundo veio visitar, gostou e a partir daí a ideia se multiplicou as pessoas vieram perguntar para gente se podiam reproduzir isso no bairro. Hoje em dia isso se reproduziu no Brasil inteiro, a gente não precisou de um centavo, é a maior ferramenta da juventude atualmente, são os encontros em praças públicas dialogando e trocando saberes. Funciona como uma faculdade, só que a céu aberto.

O que eu quero deixar aqui, bem claro, é que a gente ainda precisa dar mergulhos muito profundos, a gente precisa de fôlego porque nessa questão da memória a gente tá perdendo. Nossa memória tá indo para o ralo rapidamente, depois da internet então foi mais rápido ainda, as pessoas estão confundindo pesquisar, confundindo muito. Às vezes o cara tem uma liderança sobre os outros 80, referência do lado de casa e ele prefere saber de outras coisas. Às vezes o cara até se comunica, ele sabe, com a família e ele não sabe como manter essa parada. Eu vim dando oficina de rede multimídia formando esses coletivos culturais porque eu acho que é uma saída. E é isso. Só que a gente precisa se conectar mais, a gente precisa entender memória a partir de outros laços, eu bato na tecla da metodologia do afeto que é chegar, apontar, dialogar, ouvir e aí sim, depois, propor algo, pensar bem antes de propor algo e investigar.

Eu acho que o Rio de Janeiro precisa ser bastante investigado, a gente está em um momento confuso, a gente vai para outros lugares e as pessoas estão mantendo a memória de forma linda e aqui a gente tem incentivo, tem grana e não está mantendo a memória. O que eu acho é que a gente precisa construir mais redes parecidas com essa, Danielle você é fod@ porque você percebe a complicação da rua, convida, dá ideia e soma. É isso. A faculdade às vezes funciona assim, mas às vezes não funciona e a gente precisa ser claro nisso.

NARRATIVAS FANTÁSTICAS:

processos de abertura e sistematização de pesquisa

Natalia Nichols

Narrativas Fantásticas é um trabalho coletivo do qual eu fiz parte. É um trabalho de pesquisa interno, e por isso acredito que essa será a primeira vez que alguém o apresenta publicamente. Antes de apresentar a pesquisa, gostaria de me apresentar. Sou historiadora da arte e trabalho como educadora no setor de educação do Museu Arte do Rio desde de 2013, esse setor é conhecido como Escola do Olhar. Setores de educação de espaços de arte de médio a grande porte, costumam se organizar de uma forma em comum, vários espaços têm se dividido desta forma, as equipes se dividem em grupos de trabalho. Normalmente esses grupos de trabalho são uma divisão dos educadores e costumam ter temas que podem variar de diversas formas. Podem ser uma divisão a partir dos tipos de público, como por exemplo a educação infantil, podem variar também a partir de temáticas, linguagens, períodos e por aí vai. Esta é uma maneira de organizar nossas pesquisas, que vão gerar, normalmente, ações públicas. Estas ações podem ser visitas educativas ou podem ser atividades de final de semana, bem como podem desdobrar na organização de seminários, palestras, cursos, textos.

Geralmente os centros culturais e museus de arte que possuem equipes grandes tem seu educativo dividido por GTs, que é como normalmente nos referimos a esses grupos de pesquisa. No MAR nós

tivemos uma oportunidade boa. Entrei em 2013 e fui da primeira turma de educadores, estava lá desde quando o MAR abriu, e, por uma opção da gerente de educação da época, Janaína Melo, e das coordenadoras, Gleyce Heitor e Melina Almada, os recortes temáticos destes GTs não foram previamente delimitados, eu e os educadores da época pudemos ir construindo esses recortes de pesquisa a partir do encontro de nossos interesses. Esse foi um grande aprendizado e privilégio desta primeira equipe de educadores. O curioso é que, na verdade, neste início eu não fazia parte do GT Narrativas Fantásticas. A princípio esta não era a minha área de interesse. Por conta de uma reestruturação da equipe, depois de um ano de avaliação destas pesquisas e do perfil de atuação da cada integrante da equipe, eu passei a participar do Narrativas.

Quando ele surgiu, antes da minha participação, seus interesses giravam em torno de uma das exposições inaugurais do MAR chamada Rio de Imagens. Ela tinha uma sala dedicada às pinturas dos viajantes do século XIX, e por conta de um interesse nestas pinturas surgiu o GT Narrativas Fantásticas, os educadores que faziam parte dele se interessavam pelas narrativas de viagens, relatos, diários, enfim, começaram a desenvolver uma poética a partir destas referências. Mas com a reestruturação eu passei a integrar esse GT que não tinha mais nenhum integrante original, ele tinha uma cara que não era a cara de ninguém que agora fazia parte dele. Ainda assim havia o desejo de continuar, porque ele já tinha uma pesquisa interessante. A essa altura éramos, principalmente eu, Maria Clara Boing e André Vargas. Nós tínhamos a missão de reconceituar esse GT e buscar referências novas, com as quais nos sentíssemos a vontade para atuar. Então fomos mergulhando assim, na busca de interlocutores, pra entender que tipo de referências a gente podia trazer para construção do novo GT Narrativas Fantásticas. O André, pela experiência de Letras e Literatura propôs que tentássemos uma aproximação com a literatura fantástica. E essa foi nossa primeira grande referência.

Eu fui ler Todorov, Selma Calazans e Felipe Furtado para me aproximar um pouco da teoria da Literatura Fantástica. As características que definem esse gênero variam de autor para autor, mas desse estudo todo acabamos absorvendo uma coisa muito bonita, que caminhou conosco até o final do GT. O Todorov, mais que os outros, nos trouxe uma definição que foi muito importante para dar nosso pontapé inicial. Todorov diz, em seu livro *Introdução à Literatura Fantástica*, que o que define o fantástico, na verdade, é um instante de vacilação, é o momento em que tanto o leitor quanto o personagem se põem em dúvida, quando nos deslocamos de nossa certeza e questionamos se aquilo que se passa na história é real. Segundo o autor, se trata de um gênero evanescente. Quando lemos isso nos enchemos de alegria! Vimos ali muita paridade com nossa prática de mediação, principalmente neste despertar da dúvida.

Diante dessa ideia do instante ficamos muito empolgados com a possibilidade de algo que vacila, algo que está incerto. E desse incerto, então, a gente rapidamente passou para o possível, a ficção, começamos a achar conceitos que nos interessavam e isso tudo foi ganhando muita conformidade, muita sinergia, porque já existia no nosso trabalho de educação, nós já nos relacionávamos e operávamos com esses conceitos. A gente gostava de se colocar nesse lugar de alguém que provoca alguma estranheza. Daí por diante todo esse vocabulário - incerteza, estranheza, possibilidade e ficção - foi sendo apropriado e praticado por nós de forma ainda mais evidente e consciente. A literatura fantástica em si foi se distanciando das nossas referências de pesquisa, mas nos deixou esse campo semântico todo - do entre, do possível, do incerto, da vacilação e da estranheza, principalmente.

Dentro desse campo de interesse fomos chegando a lugares de questionamento muito interessantes para pensar a instituição. Já que estávamos tratando da incerteza, do entre, do poder da ficção, do que pode ser um e muitos ao mesmo tempo e das

múltiplas verdades, fomos nos aproximando de uma prática de questionamento aos papéis já preestabelecidos dentro de uma instituição cultural. Principalmente os papéis historicamente atribuídos aos públicos, tendo em vista que toda essa pesquisa acontecia para gerar ações com os públicos do museu.

Destes questionamentos, principalmente no que dizia respeito a autoria, mas também sobre quem produz e quem recebe, quem está fazendo o quê, quem é detentor de conhecimento e quem deve absorvê-lo, fomos entendendo que aquela era uma prática assumidamente política. Política no sentido de Rancière, da partilha do sensível. Não éramos um grupo de pesquisa com temas políticos, existiam outros ali em atuação conosco que eram bem mais assumidamente políticos em suas temáticas, mas estávamos em pleno exercício político, questionando papéis e propondo ações que embaralhavam esses agentes de “produção e consumo” dentro de um museu de arte. Estávamos questionando a hierarquia dos saberes e a distribuição das capacidades. É importante dizer que o MAR é museu que tem um público diverso, no centro da cidade, a gente tirava proveito disso também, no melhor dos sentidos.

Agora que já apresentei um pouco da história dessa pesquisa, eu gostaria de apresentar algumas destas ações que realizamos. Para isso eu escolhi algumas atividades que estão reunidas na publicação da Escola do Olhar, lançada em 2016. Neste livro é possível encontrar algumas ações do Narrativas Fantásticas e dos outros grupos de pesquisa de todos os educadores do MAR. É muito difícil para quem participa de uma ação educativa no museu tomar conhecimento dos processos de pesquisa que o antecedem. O campo da educação em museus é um campo autônomo, sólido, que já tem uma longa história, mas que está sempre precisando se provar, tanto dentro da instituição quanto dentro da educação, e também para o circuito artístico. Por isso a importância de apresentar um pouco do nosso processo, evidenciando que pesquisamos, que

produzimos metodologia, e que nada é pensado na hora, de forma espontânea, tudo isso é produção teórica também. Os educativos, no geral, têm muito pouco tempo para produzir reflexões críticas acerca do que se realiza, atuamos muito por demanda, e isso gera uma precarização e uma profunda dificuldade de registrar e construir densidade teórica, o que reflete também na quantidade pequena de pessoas que são atuantes do campo e publicam sobre ele, mas essa produção existe.

Retornando às ações, eu gostaria de apresentar uma das atividades que criamos, ela se chama “Organizário das coisas do mundo”. O Organizário é uma grande enciclopédia vazia que era preenchida por meio de um convite a criar ou ocupar novas categorias de organização do mundo. Ele tem uma dimensão enorme, com páginas vazias, e quem participava conosco era convidado a criar categorias a partir do que quisesse, ou a folhear as outras categorias já criadas e adicionar questões e coisas do mundo nelas.

O museu é um pouco como uma enciclopédia, e a atividade foi criada a partir dessa metáfora. Nosso interesse sempre estava ligado ao gesto de ceder o protagonismo aos públicos e inverter a lógica de quem cria conteúdo. A atividade era um convite ao público criar sua própria forma de categorizar o mundo, não era uma forma de fazê-lo compreender como determinado artista ou como esse museu fazem isso. Os resultados sempre variavam, não existia a necessidade de chegar a uma conclusão específica. Às vezes nós trazíamos algumas sugestões de imagem e às vezes não, as pessoas podiam desenhar, escrever, contribuía com o que queriam. Dali a gente conseguia provocar diálogos sobre muitos assuntos pertinentes ao museu, à coleção, à exposição, e como todas essas práticas partiam sempre de escolhas de determinados sujeitos. Uma coisa interessante que fazíamos também era pensar bem na forma como isso era apresentado. Tudo era uma provocação previamente desenhada, desde o formato do livro, passando pelas

palavras que escolhíamos para convidar as pessoas, e neste caso, até a roupa que vestíamos. Para essa atividade nós usamos luvas, por exemplo, porque tinha ali um desejo de questionar o saber científico, e assumir a ficcionalidade.

A próxima atividade que vou apresentar também tinha esse desejo de questionar os agentes legitimadores da sociedade. Para o “Setor de busca e apreensão do real” nós produzimos dois carimbos, um escrito “Real” e o outro “Não Real”. Essa atividade surgiu de uma exposição individual de Jonathan de Andrade chamada “Museu do Homem do Nordeste”. O artista, propositalmente, deixava seu trabalho criar confusões entre obra de arte e documentos da história. Em vários momentos se apresentava em formatos documentais, ou como uma espécie de acervo do Museu do Homem do Nordeste, que é um museu que existe de verdade em Pernambuco. O Narrativas Fantásticas, obviamente, gostou muito disso!

A proposição é muito simples, distribuimos Post Its e pedimos para as pessoas classificarem uma obra de sua escolha como “Real” ou “Não Real”. Uma vez que a obra já estivesse classificada, o participante podia colar o Post It carimbado ao seu lado, na parede da exposição. Essa escolha era mediada pelo educador, que provocava processos de reflexão por meio de diálogos, fazíamos perguntas e problematizávamos as escolhas. A própria pessoa colava sua sentença na parede, esse tipo de intervenção direta na exposição nos interessava muito, e nesse período do museu a gente podia experimentar com muita liberdade a exposição inteira. Todo processo era muito interessante, às vezes a gente ficava provocando propositalmente e de maneira meio cacofônica e insistente, as pessoas saíam atordoadas, me lembro de um menino que saiu com um “não real” colado na própria testa!

O resultado que isso gerava na parede igualmente potente. As pessoas podiam participar colando os Post Its, ou simplesmente

observando a discussão que se estabelecia ali. Imaginem que após algum tempo da atividade em curso algumas obras acumulavam pequenos papéis escritos “Real” e “Não real”, era um tipo de debate que estava materializado ali na parede. Isso gerava muita curiosidade dos visitantes, o que acabava resultando em mais diálogos com os públicos.

Uma das primeiras atividades que o GT produziu se chama “Pense como”. Ela se apresentava na forma de um baralho de personagens pensado a partir da obra de Machado de Assis. Quem participava sorteava uma carta com um personagem, ao todo eram dez cartas, tinha o músico, a rainha, objetos como a melancia, o canário, o cientista, o monstro. O participante era provocado a pensar como esse personagem para nomear uma obra, de um conjunto pré-selecionado dentro da exposição. Nosso desejo era provocar uma reflexão sobre a autonomia do discurso sobre a obra. O artista tem seu discurso, a curadoria tem seu discurso, mas também é possível uma fruição a partir de outro lugar. O “Pense como” é também uma reflexão sobre as múltiplas possibilidades de relação com uma mesma obra, e como isso pode variar de acordo com o papel social que cada sujeito ocupa.

O desenrolar da atividade era bastante divertido, você podia, por exemplo, pensar como um sapato atribuiria um nome para uma obra, se pôr na condição de sapato e estabelecer relações com aquela obra. Distribuíamos umas legendinhas que tinham um formato muito próximo da legenda oficial que também podiam ser coladas próximas às obras, na parede da exposição. Assim como na atividade que descrevi anteriormente, esta também tinha essa dupla possibilidade de participação - diretamente ou indiretamente - e era de novo a possibilidade de uma imagem ou uma obra de acumularem múltiplos discursos.

Como o tema deste Seminário gira em torno da criação de metodologias, eu gostaria de compartilhar mais um processo vivenciado por mim durante o período que atuei no GT Narrativas Fantásticas. Conforme o tempo foi passando, outros colaboradores se agregaram à pesquisa e nossas práticas foram ganhando corpo e expandindo as referências. Da ficcionalidade, o grupo despertou um interesse por ações performáticas, por exemplo, ou ações de documentação. A esta altura nós já estávamos criando atividades de caráter muito experimental. Experimental ao ponto de, em determinado momento, mergulhar tanto na performance que propomos algumas atividades que prescindiam até mesmo dos diálogos verbais. Gravamos um documentário com os públicos, realizamos atividades com educadores remotos em diálogo pela tela do computador, entre outras situações radicais para o que fazíamos até então naquele museu.

Foi então que recebemos uma demanda, que foi bastante temida por nós na época. Nós precisávamos criar uma definição do que era essa pesquisa. Uma forma de se apresentar, com sinopse com tudo. Imaginem! Logo nós, que tirávamos tanto proveito das indefinições. Ainda assim, um pouco a contragosto, compreendemos que era importante, dada a tendência do campo de não se registrar, e permitir se perder no efêmero dos acontecimentos. Foi um exercício de autoanálise muito importante. O que vou compartilhar agora é uma apresentação que criamos, por meio da qual organizamos nossa maneira de pesquisar e nossas referências. Esse trabalho foi realizado, principalmente, por mim, que ocupava o cargo de Educadora de Referência, e por Maria Clara Boing, que ocupava o cargo de Educadora de Projetos, com participação e colaboração de todos os educadores do GT.

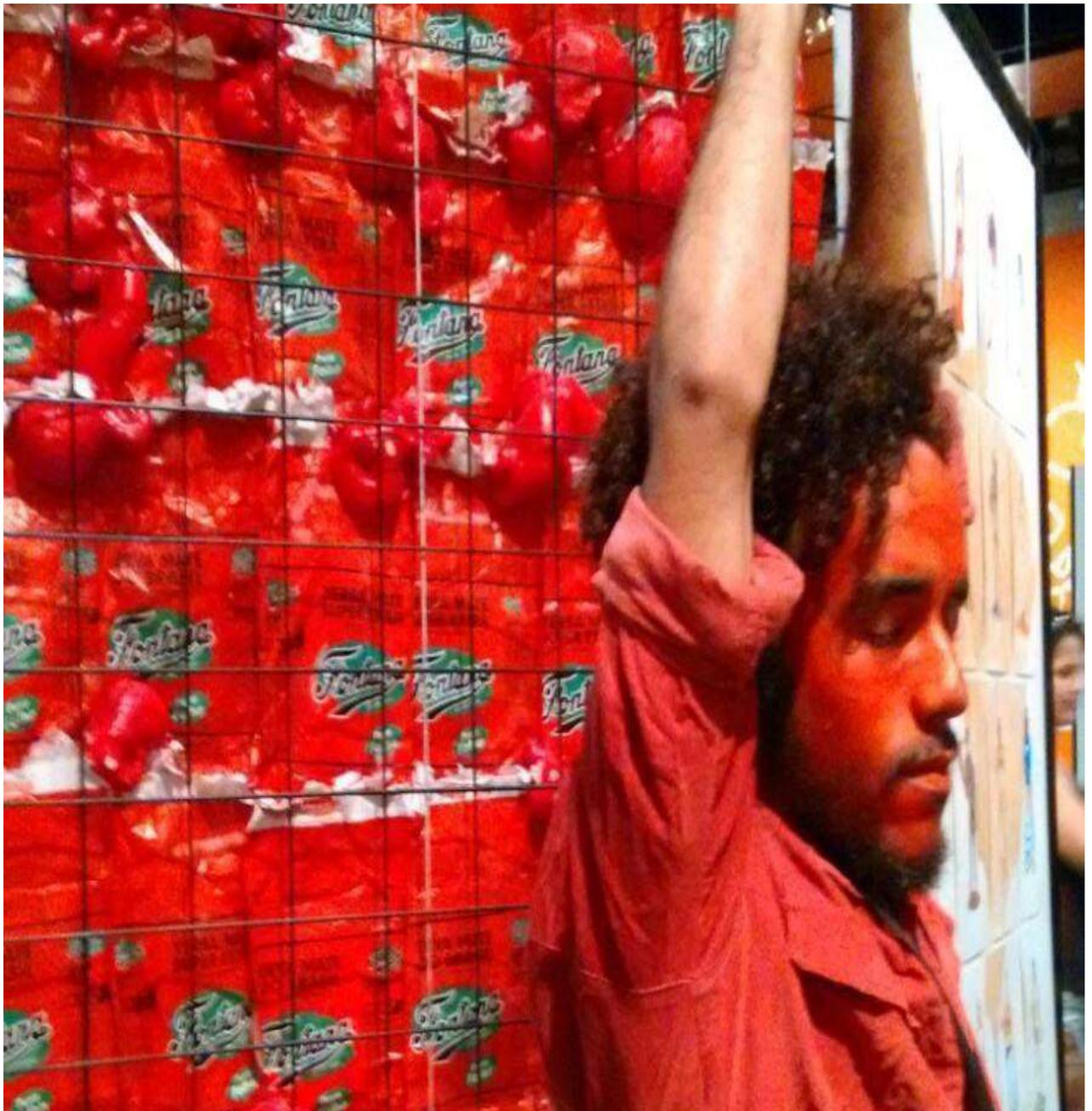
Resgatamos um pouco a literatura fantástica para trazer essa citação que abre a apresentação. Ela foi selecionada do livro "Antologia da literatura fantástica" e diz:

“Em um universo inconcebivelmente complexo cada vez que uma criatura se defrontava com diversas alternativas não escolhia uma, mas todas, criando dessa forma muitas histórias universais do cosmos. Já que nesse mundo haviam muitas criaturas e cada uma delas estavam cercadas por muitas alternativas, as combinações desses processos eram inumeráveis e cada instante desse universo se unificava infinitamente em outros universos e este, por sua vez, em outros.”

Histórias Universais
Star Maker, 1937

Fizemos uma nuvem de palavras e conceitos que nos importavam como nosso campo de atuação, fazendo relações entre elas. O interesse pela narrativa estava sempre ali, assim como o fantástico, o estranho, a representação, o surreal. Muitas palavras depois caíram, mas esse era o exercício de definir o Narrativas Fantásticas, e com o tempo identificar os conceitos mais operados, o que era próprio do GT e o que era referência para uma ou outra atividade específica. Neste exercício nós identificamos também o que era interesse de um ou outro integrante, de forma mais pessoal, e como ele contribuía com o GT.

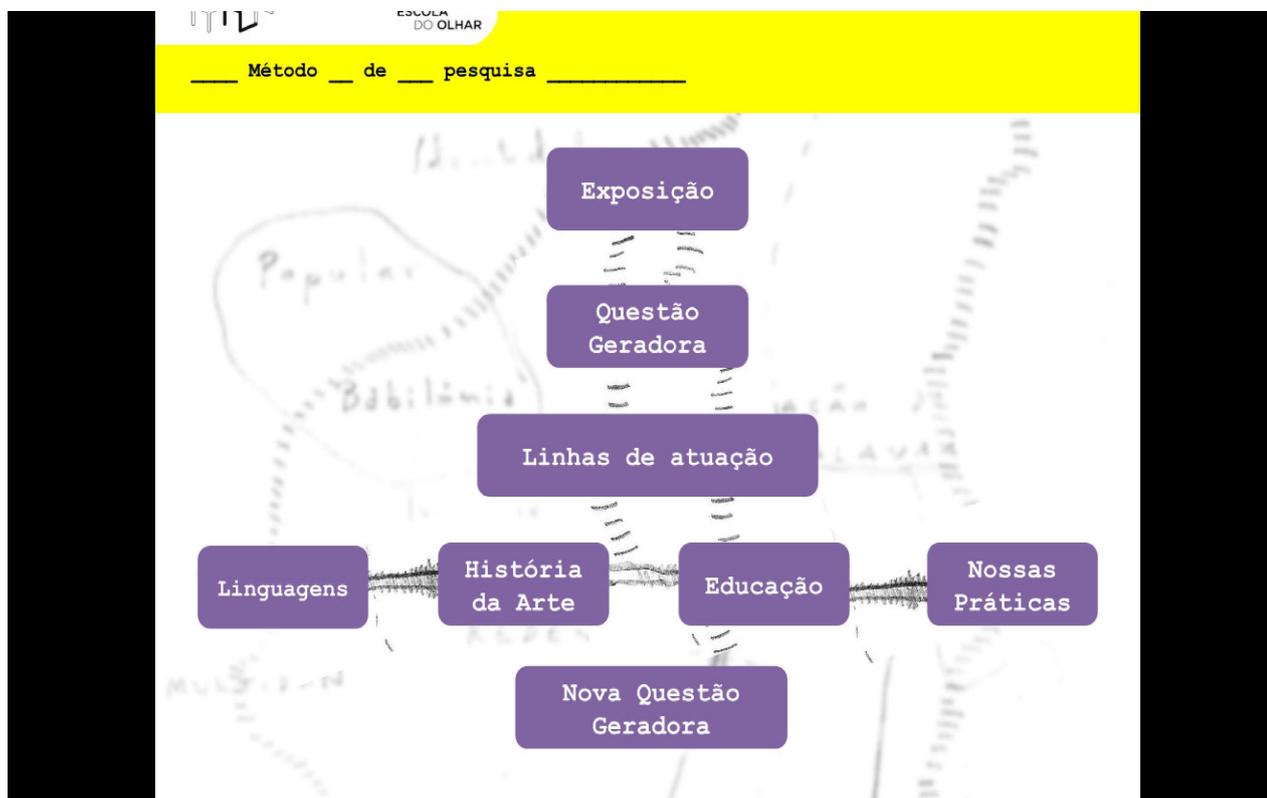
Aqui são algumas imagens de situações que a gente propunha, performáticas ao ponto de se caracterizar para criar esses diálogos críticos com as obras.







Alguns conceitos que chegamos e um pouco de como a gente criava as ideias para as atividades, a partir de uma imersão na exposição se chegava numa questão. Essa questão seria investigada nessas linhas de atuação, onde trazíamos todo tipo de referência: filmes, artistas, textos, notícias, programas de TV, vídeos da internet, entre outros. A partir de todo esse debate chegávamos a uma nova questão até isso se desgastar e irmos para outra exposição. O maior desafio aqui era sistematizar um método que não enrijecesse nossa prática, pois nossa pesquisa abarcava toda e qualquer referência com muita liberdade. O que fizemos foi observar dentro da nossa prática o que eram movimentos que se repetiam, e ir testando alguma estrutura. O método de pesquisa precisava respeitar esse experimentalismo todo e ao mesmo tempo organizar um fluxo que nos permitisse criar meios de acompanhamento e crítica reflexiva, para isso necessitávamos estabelecer alguma estrutura.



Compreendendo que existia a dificuldade, apesar de trabalhar no museu, de gerar nossa própria memória e organizar nossos processos de reflexão, criamos um manualzinho a ser preenchido ao final de cada atividade. Não rolou sempre, mas foi interessante construí-lo. Tudo era criado respeitando uma identidade do GT. Esse manual, por exemplo, era dividido em “Prelúdio”, “Ato” e “Ato Final”. No Prelúdio a gente identificava um pouco dos desejos, o que a gente queria com isso. Na parte dois, que era o Ato, a gente listava que tipos de materiais foram usados, quais eram os dispositivos, como seria feita a abordagem. “Usos”, era uma parte bem interessante onde víamos o que aconteceu, que tipo de resposta tivemos, a interação, o que o público criou, se foi acessível, se precisava adaptar, se alguém se sentiu deslocado, de fora, não podendo participar. No Ato Final, o que tinha acontecido com os materiais produzidos na atividade, como a gente se sentiu

provocado e o que a gente devolveu a partir das provocações, que conceitos a gente conseguia emergir dali. Nem sempre sobrava tempo para preencher, infelizmente.

ESCOLA DO OLHAR

Encenações e Críticas das práticas

Método de avaliação das ações educativas realizadas com os públicos.

I- PRELÚDIO

Desejos.....

II- ATO

Materiais.....

Dispositivos.....

Contato.....

Usos.....

Foi acessível?.....

III- ATO FINAL

Destino das Produções.....

Provocações.....

Conceitos que emergem.....

Organizário das Coisas do Mundo
Atividade Educativa

Este é um processo muito interno pra gente que trabalha nesse fazer. Apesar de todo mundo vir da universidade, na hora do fazer profissional a gente deixa se perder um pouco da construção teórica. Estamos inventando um monte de métodos o tempo todo, mas temos muita dificuldade de colocar isso estruturalmente, talvez por uma fuga mesmo. Foi um exercício que a gente precisou fazer e agora que esse GT teve um início, meio e fim eu fiquei com vontade de compartilhar nossas estratégias pois isso tudo fica guardado na nossa memória e lá no Museu de Arte do Rio, espero que essa abertura possa contribuir para outras práticas.

Antes de finalizar eu gostaria de agradecer nominalmente todos que passaram pelo GT Narrativas Fantásticas, desde minha chegada nele. Estes são: Maria Clara Boing, André Vargas, Arantxa Ciafrino, Casimiro de Paula, Daniel Santiso, Guilherme Dias, Ismael Gonçalves, Laís Moraes, Lucas Assumpção, Mariana Vilanova, Maryana Soares, Max Willa Morais, Rita Teles, Thyago Corrêa e Wallace Ramos. Igualmente gostaria de agradecer às nossas orientadoras que atuaram mais diretamente conosco nessa pesquisa: Gleyce Heitor, Nahama Baldo e Janaína Melo. Obrigada também à todos os participantes das nossas proposições que infelizmente não poderei nomear aqui, mas que contribuíram de maneira crucial e fundamental para nosso desenvolvimento.



Seminário Metodologias Artísticas: *pesquisa, política e invenções*

Dinah de Oliveira¹

Escrever a partir de um recuo no tempo é de algum modo assumir seu aspecto fibroso. Tanto da escrita, quanto do tempo. A abertura, ou o dado de imprevisibilidade do efeito daquilo que realizamos, está fundamentado em uma visão temporalizada do presente. Assim, retornar aos arquivos do nosso projeto do Seminário Metodologias Artísticas: pesquisa, política e invenções é correr o risco de produzir equívocos: tradução+equivocidade = campos. Dois campos abertos ao imprevisível controlado = continente que é = controle = matéria que se dá a ser problematizada pelo contexto do coletivo. A forma disto se parece com alguma coisa que se aproxima das instruções do Caminhando da Lygia Clark quando você corta a fita de moebius sempre em um ponto diferente: uma forma diversa.

Podemos pensar o artista-pesquisador na universidade como um indivíduo em constante atravessamento de ideias, práticas sociais, políticas e comportamentais culturalmente desenvolvidas como um lugar privilegiado para o estudo de metodologias potencializadoras do trânsito entre as teorias e as práticas formuladas no âmbito acadêmico e a sociedade em geral. Neste sentido, investigar metodologias de ensino de arte tem a ver com o fato de que estamos tratando de uma pedagogia experimental ao mesmo tempo em

¹ Professora Adjunta do curso de Bacharelado em Artes Visuais/Escultura Escola de Belas Artes/Universidade Federal do Rio de Janeiro

que temos no horizonte teias de relações sociais e institucionais em que os trabalhos de arte manifestam suas agências.

Assim, estamos nos referindo não somente ao procedimento simbólico da arte, mas a sua qualidade de ação. Em nosso Seminário Metodologias Artísticas: pesquisa, política e invenções passamos pelo desejo de produzir alguma articulação entre pesquisas e ações em artes e as diversas questões que mobilizam a teoria e a prática dos processos pedagógicos da contemporaneidade. Essa articulação se mostra como possibilidade de interações intelectuais que se notabilizam pela promoção de um foco nos processos cognitivos.

Nota-se que tal articulação está em desenvolvimento, no entanto, não necessariamente a partir da construção de diálogos sistemáticos entre si. Deste modo, propomos aqui que se coloquem em discussão as metas teóricas e metodológicas das pesquisas/ ensino em artes identificando-se suas particularidades, as transformações da semântica conceitual em operação pelos pesquisadores, seus processuais artísticos, seus modos de registro e de escrita, suas visualidades políticas, seus modos de proporem construções temporais em confronto com o circuito e com a prática da curadoria, dentre outros elementos que propõem reflexões a respeito de o campo da arte e de suas práticas pedagógicas em uma perspectiva sobre suas próprias operações. O que vemos aqui é o resultado de um encontro de trabalho. Boa leitura.

PROJETO NÃO CEDER AO MEDO

Elisa Castro

Não Ceder ao Medo é o meu mais recente trabalho e se desenvolveu ao longo do processo de mestrado e da minha atividade docente como professora de artes. O trabalho que aconteceu em uma escola pública para crianças, localizada em uma comunidade de Niterói, e tem como questão central a conexão com o outro nos espaços de violência social. O projeto se deu a partir de práticas de escuta que envolveram tanto os alunos quanto os professores, como também a comunidade do entorno.

Conheci a Comunidade Sítio de Ferro em 2017 quando, através de um contrato com o Município de Niterói, fui alocada na Escola Municipal Prof. Horácio Pacheco para lecionar Artes para crianças do primeiro ao quinto ano do Ensino Fundamental I. A pequena casa que é estrutura física da escola que fica localizada no centro de um vale, são mais de 8000 habitantes, que vivem na comunidade e muitas vezes estudam e trabalham nas suas proximidades, deixando seus filhos na Escola Municipal Professor Horácio Pacheco, onde o projeto Não ceder ao medo se desenvolveu.

O desejo de realizar um trabalho que fugia à programação da escola surgiu do incômodo gerado pela violência trazida através do preconceito que as crianças daquela comunidade viviam. A falta de perspectiva dos estudantes produzida por uma situação econômica desprivilegiada era potencializada pelo olhar externo daqueles que

não conheciam de perto a comunidade. Os professores, apesar de fazerem um trabalho de muita qualidade, eram tidos como desqualificados por lecionarem em uma escola localizada no Sítio de Ferro. Eu, que não pertencia à comunidade mas pertencia à escola, percebia nas mídias locais de Niterói um movimento de marginalização de todos que pertenciam à comunidade. O achatamento da auto estima era a primeira consequência dessa violência indireta, meninos e meninas cresciam com medo do mundo e com a convicção de que podiam muito pouco ou quase nada.

Desta forma, o projeto foi criado a partir do desejo de estabelecer dinâmicas de escuta na escola e na comunidade com as quais fosse possível trocar e falar sobre experiências vividas naqueles espaços. Desde que foi criada, Sítio de Ferro é assolada pela violência causada por operações policiais frequentes que são “justificadas” pelo poder público como um combate ao tráfico e a venda de drogas. Hoje, a comunidade é estigmatizada pela violência. Os professores que são enviados para trabalhar na escola pedem transferência para outras unidades por medo, e os que trabalham na escola vivem amedrontados com o perigo iminente de tiroteios.

Ao iniciar minha atividade docente na comunidade, notei o quanto era comum a fala sobre o medo mas, ao mesmo tempo, o quanto o assunto transitava na escola quase como algo secreto e que não deveria ser dito. A partir de então, veio à tona a problemática da conexão com o outro em um espaço de violência social. Era muito comum crianças representarem por meio de brincadeiras, as ações violentas que presenciavam em suas casas e na comunidade, brincadeiras que envolviam nomes de armas e venda de drogas. Durante a brincadeira era frequente presenciar uma criança lidando com a outra de forma agressiva com chutes, sacos, tapas e pontapés.

Professores e terapeutas ao observarem a brincadeira de uma criança tendem inicialmente a querer interpretar o simbolismo do conteúdo da brincadeira e deixam de se concentrar no brincar como coisa em si.

Naturalmente voltamo-nos para a obra de Melanie Klein (1932). Em seus escritos, porém, Klein, na medida em que estudava a brincadeira, mantinha seu interesse centrado quase que inteiramente no uso desta. O terapeuta busca a comunicação da criança e sabe que geralmente ela não possui um domínio da linguagem capaz de transmitir as infinitas sutilezas que podem ser encontradas na brincadeira por uma criança na psicanálise infantil. Fazemos um simples comentário sobre a possibilidade de que, na teoria total da personalidade, o psicanalista tenha estado mais ocupado com a utilização do conteúdo da brincadeira do que em olhar a criança que brinca e escrever sobre o brincar como coisa em si. (WINNICOTT, 1968, p. 61)

Winnicott traz, da obra de Melanie Klein, apontamentos sobre a brincadeira infantil como uma forma de comunicação genuína. Segundo a autora, a criança que não possui um domínio da linguagem transmite as sutilezas do que deseja comunicar através da brincadeira.

Assim como o brincar atua como meio de comunicação infantil, essa verdade também aplica-se ao adulto que diferente da criança, ativa a brincadeira por meio da linguagem verbalizada, através do senso de humor, da ironia, inflexões de voz e escolhas de palavras.

As professoras, em sua grande maioria mulheres, estavam constantemente amedrontadas com o apelo que o universo do tráfico de drogas exercia sobre as crianças, pois os alunos assistiam diariamente à rápida ascensão econômica dos jovens que trabalhavam nas bocas. As professoras respondiam a esse cenário, com seu trabalho na tentativa de educar e apontar novas perspectivas de construção de vida para os alunos. Porém, pude perceber no início do projeto Não Ceder Ao Medo um desânimo coletivo, o que é completamente compreensível devido ao contexto, e uma descrença na proposta do projeto. Inicialmente houve grande resistência, não declarada mas que era expressa a partir de ironia e deboches. Inicialmente, minhas colegas de trabalho acreditavam que o projeto era uma tentativa de transformar as condições sociais dos alunos e por isso, obviamente, ingênuo. Ao longo do tempo, no desenrolar do projeto puderam perceber, que o que eu propunha eram novas possibilidades de troca e de construção de diálogo com o entorno violento. Acredito que o entendimento do trabalho, pelas professoras da escola, se deu na experiência estética vivenciada.

A produção poética do trabalho foi realizada através das dinâmicas de escuta que eram direcionadas na intenção de produzir um processo coletivo de apropriação e entendimento do lugar de fala a partir da fala do lugar, ou seja a partir das questões sociais trazidas pelo espaço da escola inserida em uma comunidade violenta. Neste processo foi preciso abarcar toda, ou quase toda, a comunidade escolar.

Para propor esse processo coletivo de entendimento do “lugar de fala” foi preciso uma auto análise minha, sobre qual era o meu lugar de fala naquele momento. Apesar de ocupar a mesma função docente das outras professoras e ser remunerada da mesma maneira, minha formação profissional e cultural era muito distinta das minhas colegas professoras: estudei em escolas particulares a vida toda, o que me levou – sem, dúvida,

com mais facilidade – a uma formação universitária pública e de qualidade . Como elas mesmas observavam e verbalizavam, eu me comportava e pensava de maneira diferente. Questões de identidade foram trazidas à tona, mesmo sendo difícil localizar uma identidade fixa para mim naquele momento e naquele lugar. Ao mesmo tempo que minha fala, com Não Ceder Ao Medo, era feita de dentro daquele contexto de violência , minha bagagem de vida e história não é de um grupo desprivilegiado – sem entrar aqui na questão feminista, considerando que como mulher, pertencço a um grupo historicamente oprimido pela cultura hegemônica. Essa fragmentação da identidade é a essência da sociedade pós moderna. Há uma mudança estrutural que fragmenta a paisagem cultural de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade que no passado se localizavam de forma fixa nos indivíduos sociais e que hoje se localiza de forma híbrida.

Essas diferenças fazem refletir as minhas condições de representatividade como professora naquela escola. Apesar de, viver as conseqüências daquele entorno violento e de me sentir marginalizada socialmente, assim como todas as outras , não poderia e nem posso reivindicar esse lugar de protagonismo do professor da comunidade porque de fato, originalmente, não venho de uma comunidade. Porém, entendendo minha identidade como múltipla , sendo de uma classe privilegiada devido à minha formação, mas trabalhando em uma atividade docente em uma escola pública de comunidade.

Acredito que a responsabilidade da luta contra a violência e por um permanente estado de invenção de si, no meu caso buscando novas possibilidades de vida através da atividade poética, não seja apenas responsabilidade dos protagonistas desta luta.

Durante todo o processo do trabalho eu percebia e escutava aquele espaço de forma diferente: percebi aquela escola com um

espaço de natureza heterotópica, que agregava o que é considerado como desvio em uma sociedade tradicional. Aos meus olhos, o espaço da escola funcionava como um verdadeiro bunker de guerra que durante as intervenções militares abrigava as crianças da comunidade. Aquela escola, como instituição social que possui objetivos e metas, empregando e reelaborando os conhecimentos socialmente produzidos, era obrigada a se reinventar tendo em vista uma realidade violenta.

Para construir um novo território afetivo poético, foi preciso ativar dispositivos que permitissem a fala e a escuta sem temor nem privações. Instalei na madrugada uma faixa com a frase “Não Ceder ao Medo” ao longo de toda a extensão das varandas da escola e pendurei uma bandeira branca com a mesma frase bordada. Ao retornarem para seu primeiro dia de trabalho, após as férias, professores encontravam esses dispositivos em seu espaço de trabalho. Ao longo deste dia, realizei uma oficina de História da Arte para os meus colegas professores, no qual trabalhei a potência revolucionária da arte em diferentes momentos históricos e contextos sociais.

Posteriormente, no primeiro dia de aula das crianças, instalei uma urna transparente com a frase “Qual o seu medo?”. A mesma permaneceu durante alguns meses no pátio e foi acumulando respostas tanto dos alunos e professores, quanto da comunidade. Os alunos, envolvidos com o trabalho traziam de casa papéis com os medos de sua família. A urna havia sido utilizada anteriormente, em minha trajetória, para a coleta de depoimentos em alguns desdobramentos do Projeto de Escuta Qual o seu medo?.

As ações deste projeto foram iniciadas em 2007 com a coleta de medos através de uma secretária eletrônica e posteriormente com a urna. A intenção era uma aproximação com o público, abrindo um espaço para receber respostas relativas às perguntas

(Qual o seu medo?) que eram pintadas por mim, nos muros da cidade, juntamente a um número telefônico. A pergunta convocava o passante a se questionar. O muro que é bloqueio, divisa entre o público e o privado, foi anteriormente escolhido como suporte para a pergunta.

O projeto realizado na Escola Prof. Horácio Pacheco teve como dispositivo inicial, ao invés de uma pergunta, uma convocação através da frase “Não Ceder ao Medo”. A partir da adesão dos alunos à ativação dos dispositivos e de rodas de conversa sobre os medos do grupo, propus que transformássemos nossa fala em imagem, e essa imagem em uma bandeira. Cada aluno criou sua bandeira para que posteriormente pudéssemos, todos juntos, fazer uma caminhada na comunidade em torno da escola com as mesmas. Ao longo de mais de seis meses, o projeto se desdobrou com as crianças: o desenho era feito pelos alunos com o lápis sobre o tecido e posteriormente bordado por eles. A lentidão da prática da costura e do bordado foi a tentativa de dilatação do tempo e elaboração psíquica do medo, em forma de brincadeira. Os instantes do bordado se tornaram o momento da escuta e do diálogo, no qual as crianças verbalizavam seus medos umas com as outras e comigo.

A comunicação na infância é facilitada por atividades lúdicas, como já dito anteriormente, é através da brincadeira que crianças conseguem comunicar o que a linguagem ainda não consegue dar conta. A escuta realizada na sala de aula foi facilitada por minha posição de professora, nesta ocasião, o que contribuiu positivamente para o engajamento afetivo das crianças. Diferente dos projetos anteriores as atividades do projeto seguiram de modo estendido por um ano, a longa duração e a continuidade semanal das ações permitiu a construção de uma escuta/diálogo complexa. O projeto “Não Ceder Ao Medo” propôs um formato de espaço de escuta diferente dos projetos anteriores, o ambiente de escuta que antes aparentava o setting de um consultório de análise. Em “Eu

Quero Você” , “Qual é a sua verdade?, e em Não Ceder Ao Medo se deu no espaço da sala de aula com todas as características típicas desse local: cadeiras individuais, lousa, mesa de professor.

Na construção dos dispositivos individuais (bandeiras) com cada criança havia uma aproximação e construção de vínculo, não só entre mim e elas mas também entre elas, a fala espontânea sobre situações de violência era recorrente. Elas se escutavam enquanto bordavam, conversavam umas com as outras, brincavam e mostravam seu bordado para os colegas, em uma dinâmica orgânica a partir das demandas que surgiam entre elas. Eu observava a direção que estava sendo dada para o trabalho durante o processo e acompanhava o ritmo dos alunos. A atmosfera criada suspendia o tempo e entrecruzava passado e presente, transformando o ritmo cotidiano da sala de aula, que tradicionalmente é ditado por uma rotina, no ritmo particular da criação. Desta forma, era como se tivesse instituído um espaço heterotópico de criação.

Me identifico com as propostas de trabalho de Lygia Clark e Hélio Oiticica no sentido da minha tentativa em instaurar um estado de invenção em sala de aula, que fosse iniciado através da construção de vínculo e da mobilização das questões internas dos interlocutores.



O subir e descer do morro, andar pelas ruelas e becos sem saneamento básico, passar pela “boca”, ver meninos armados, ver cápsulas de bala no chão de terra, ver pessoas subindo e descendo a caminho do trabalho, ver quintais com goiabeira, ver portões abertos e varais com roupas secando, ver crianças brincando com bola de meia nas ruas, ouvir passarinho cantando e o silêncio que só existe em lugares que estão distantes do asfalto, me lembrava Hélio Oiticica e sua proximidade com o Morro da Mangueira. Talvez Hélio Oiticica tenha visto tanta beleza quanto eu na fragilidade de uma arquitetura espontânea das casas que foram surgindo a partir de uma demanda igualmente espontânea das famílias que vivem na Comunidade, tão espontânea quanto a relação existente entre as pessoas do lugar, muito diferente dos apartamentos da Zona Sul nos quais os vizinhos não se conhecem, nos quais se compra o apartamento na planta. Na Comunidade do Sítio de Ferro assim como na Mangueira as plantas que existem nascem da terra e dão frutos, terra essa que é compartilhada por trabalhadores que “gingam” para transformar aquele espaço em um bom lugar para viver. Morar à margem do asfalto significa estar à deriva, marginalizado, distante das oportunidades oferecidas para os que tem um endereço diferente, condição essa estabelecida por quem tem um lugar social privilegiado.



Talvez Hélio Oiticica, assim como eu, tenha se questionado sobre esse lugar do "privilégio", sobre o que esse lugar produzia ou deixava de produzir. Penso que tenha sido no morro da Mangueira que Hélio reconheceu o "estado de invenção", daquele que transforma a vida dura em samba, em poesia, o ritmo da reinvenção de si, a explosão de vida, que só pode surgir distante da esterilidade do asfalto na falta de empatia social em tempos de crise.

Hélio transformou Cara de Cavalo em herói com uma bandeira, virou o jogo, inverteu os lugares em tempos de Ditadura, na qual não se podia falar e não havia diálogo. A homenagem a Cara de Cavalo, o artista fez a bandeira serigrafada, de 1968, com os dizeres "Seja Marginal, Seja Herói" e que são frutos da incursão de

Hélio em favelas e morros cariocas, onde também conheceu seu amigo traficante Cara de Cavalo¹ que como muitos sobrevivendo na precariedade dos morros, incorria na marginalidade, que tanto fascinava Hélio.

Assim como Hélio Oiticica, em Não Ceder ao Medo rejeitei a concepção de museu como instituição para credenciar um trabalho artístico na tentativa de ascender a uma esfera mais potente. Não Ceder Ao Medo está relacionado à liberdade, à transgressão, à alteridade e a tentativa de construção de diálogo potente.



¹ Manoel Moreira, mais conhecido pela alcunha Cara de Cavalo foi um criminoso brasileiro. Acusado do assassinato de Milton Le Cocq, foi a primeira vítima da Scuderie Le Cocq, organização policial clandestina criada para vingar a morte do detetive.

Me desloquei do território constituído da arte em busca do novo, optei por uma imersão completa em outras vivências, sentimentos, hábitos e outras formas de organização social e produtiva, como uma etnógrafa, respirei a atmosfera da Comunidade do Sítio de Ferro no Cantagalo. As vivências na comunidade foram bordando em mim novas formas de entendimento de mundo, foi na comunidade que minhas questões poéticas políticas encontraram eco e a possibilidade de compartilhamento, e é junto a essa comunidade que falei e construí bandeiras que nos representam verdadeiramente.



Todas as questões que foram trazidas à tona durante a escuta eram partilhadas e absorvidas pelo trabalho com o cuidado de não homogeneizar o processo criativo e limitar o outro a uma alegoria. O fato de estar em meio à escrita desta dissertação enquanto o trabalho se desenvolvia me permitiu um outro olhar para o que estava acontecendo. Foi possível racionalizar o porquê de algumas estratégias de trabalho que permearam os projetos de escuta, que antes eram apenas escolhas feitas por questões éticas, uma delas e talvez a mais importante foi sempre construir junto e não me apropriar de linguagem do outro.

Em *Não Ceder Ao Medo*, eu escolhi a potência criativa da sala de aula de escolas e universidades em instituições públicas de ensino para construir dispositivos de escuta e construção de diálogo. A crise que é estabelecida não só pelos sistemas de governo como também para as formas de relação entre pequenos grupos propicia e convoca novas formas de construção de diálogo e novas formas de relação interpessoal. A repetição de padrões educacionais limita o potencial criativo daqueles que ocupam o espaço e que devem se apropriar do mesmo. O “campo de ilusão”, de que trato é o lugar do contato de um com o outro, no qual surge a possibilidade de compartilhamento de subjetividades e construção de novas relações dentro de uma perspectiva de reconhecimento e respeito às diferenças. Esse campo de ilusão se dá no processo criativo, e no projeto em questão se deu no fazer das bandeiras, a dimensão do bordar está relacionado a tentativa de produção de sentido e à reconstrução de si, a uma prática de afetos. O pensamento regido pelo saber estético transborda no processo artístico, desta forma pensar a relação entre arte e política é fundamental.



Propus neste trabalho que, como uma criança, pulássemos o muro do medo que silencia a violência e produz a inércia. Para “Não Ceder ao Medo” levantamos nossa bandeira e mostramos nela o que é mais íntimo em nós, avançamos sem temer o porvir. A bandeira é uma afirmação da apropriação de um território e também de nós mesmos. “Fincando” nossas bandeiras resignificamos o espaço. Acredito que a arte permite esta tentativa de reviramento, transformar o medo da violência em força. Na prática artística e na prática pedagógica não existe método certo ou errado, a escuta do saber do corpo é que vai indicar a direção que devemos tomar, talvez seja essa a maior herança que eu tenha recebido de Hélio Oiticica e Lygia Clark. Nosso corpo apreende com o vivido e indica as direções possíveis para a construção de novas práticas, basta escutá-lo.

Método(s) e Sensibilidade(s)

Odenicio Junior

A ideia central do presente texto é articular dois eixos importantes quando pensamos sobre a produção acadêmica e a produção artística. Levando em consideração a questão da potência que discussões metodológicas podem gerar, no sentido de aprimorar as produções. O objetivo será, então, fazer uma interface entre o método da pesquisa acadêmica indo em direção ao artista em seus processos de criação, e a sensibilidade do artista indo em direção ao método de pesquisa em seus processos de desenvolvimento, ou seja, uma transfiguração metodológica na conexão entre as linguagens.

A arte, a mediação e o lugar

Tania Queiroz

Agradeço o convite, a oportunidade de compartilhar as questões sobre as quais pesquiso, trabalho e acredito. É muito bom quando podemos ser ouvidos, quando podemos trocar... Eu havia visto o filme “Vida Maria”¹ anteriormente, pois sou professora de ensino médio, em Teresópolis, e passo frequentemente esse vídeo para meus alunos, que são jovens e trata-se de uma história mesmo muito impactante porque fala de como se vive. Na verdade ignoramos, mas vivemos isso, é a nossa realidade. Com relação ao sistema de cotas e seu impacto, foi transformador para as universidades e espero que tenhamos forças para lutar pela continuidade e ampliação dessa representação no sistema.

Bem, falo aqui de dois pontos de vista - do ensino da arte mesmo, como professora de uma escola formal do estado que não tem o ensino da arte como imprescindível e de uma grande escola de artes da cidade do Rio de Janeiro, a Escola de Artes Visuais do Parque Lage, que coordenei durante nove anos. Falo também do lugar de mediadora de museus, atividade que desempenhei desde 1998 quando, pela primeira vez, atuei como mediadora de um programa cultural.

1 “Vida Maria” é um curta-metragem em 3D, lançado no ano de 2006, produzido pelo animador gráfico Márcio Ramos. O projeto foi premiado no “3º Prêmio Ceará de Cinema e Vídeo”, realizado pelo Governo do Estado do Ceará.

Iniciei minhas atividades como professora do Parque Lage, em 1992, sob a coordenação de Maria Tornaghi, que trazia uma vasta experiência em ensino de arte. Tínhamos, no Núcleo de Crianças e Jovens, uma prática de grupo de estudos, com encontros semanais em que discutíamos nossas práticas. Anos depois, em 1998, ao sermos convidados por Carlos Martins para realizar o programa educativo da exposição O Brasil Redescoberto no Paço Imperial reagimos, pois não acreditávamos que aquela prática - da visita guiada - poderia reproduzir o que realizávamos em nossas aulas.

Procuramos levar para nossas visitas mediadas que duravam cerca de uma hora e vinte minutos, tudo o que fazíamos no NCJ - provocar memória, provocar reflexão, provocar um contato com profundidade. Minha fala aqui está pautada na experiência que tive e tenho nesses lugares - do professor, do mediador, no lugar daquele que tem o ano inteiro, no lugar daquele que só tem 1 hora, 50 minutos, com o grupo.

Na apresentação do seminário está colocada uma perspectiva do artista pesquisador na universidade "como um indivíduo em constante atravessamento de ideias, práticas sociais, políticas e comportamentais culturalmente desenvolvidas como um locus privilegiado para o estudo de metodologias potencializadoras do trânsito entre as teorias e as práticas formuladas no âmbito acadêmico e na sociedade em geral." Esse foi meu ponto de partida, por ele comecei a pensar.

Sabemos que a aprendizagem está longe de se restringir às instituições de ensino. Aprende-se em qualquer e em todos os lugares. A arte, especificamente, é afetada por tantas questões presentes no mundo e lhes responde numa relação de reciprocidade. Trabalhos de arte nos apresentam a possibilidade de uma visão crítica, de um questionamento da vida, do cotidiano. Nesse sentido os considero, por essência, de caráter educativo. O conceito de

escola, de ensino e aprendizagem estão nesse mesmo campo de contaminação da arte, recebendo os mais variados estímulos, conectados aos acontecimentos, a esse permanente movimento. O que percebo, no entanto, é que ensino e aprendizagem não caminham afinados como poderiam, nesta direção. Creio que deveriam, como a arte, reagir às transformações e poderiam transformar ou ao menos afetar o mundo, assim como se dá com a arte. A capacidade do sistema de ensino de acompanhar essas transformações que afetam as formas de percepção do indivíduo, e o próprio olhar, não tem atendido às demandas atuais. Em *Education by infection*, Boris Groys diz que “Ensinar arte significa ensinar vida” e fala sobre uma condição da arte e do homem hoje, dessa contaminação da arte pela vida e, em consequência, da intrínseca relação do homem com a arte.

Essa colocação afeta, de maneira direta, a proposição que procuro fazer, de que programas educativos em instituições culturais têm papel fundamental na relação que pode se estabelecer entre visitante e obras de arte que, por sua vez, tem a potência de estimular formas de percepção e questionamento sobre a vida que se tem, sobre o mundo em que se vive.

No sentido de reforçar a importância de múltiplos espaços como locais de ensino e aprendizagem recorro a Thierry de Duve, segundo quem, em *An Ethics*, escolas de arte estão num lugar secundário em relação à diversificada oferta de espaços culturais, museus, galerias de arte, revistas especializadas. O público em geral é contemplado com esse contato, até inconscientemente, segundo ele. Uma visita a um espaço cultural, mesmo com o caráter de um passeio, pode trazer interesse e conhecimento. O autor fala desse encontro de certa forma inesperado, quase casual, já que se pode estar exposto a esses contatos até inadvertidamente. Sugiro ultrapassar a ideia do contato quase casual para a possibilidade de adotar esses locais - museus, centros culturais e até seus arredores -

como espaços “oficiais” de aprendizagem, para além dos “muros” da escola, como estratégia. Ver, ter a experiência, debater, sair do ambiente cotidiano podem trazer um frescor e uma receptividade especiais a tais encontros.

Para ir mais além de um simples incorporar tais espaços à experiência de ensino e aprendizagem e encaminhar o tema para o tipo de ensino e aprendizagem que me interessa especificamente - o da arte - , cito Arthur Danto quando diz que “as experiências com a arte são imprevisíveis. Elas são contingentes em algum estado mental anterior, e a mesma obra não afetará duas pessoas diferentes da mesma maneira, nem mesmo a mesma pessoa da mesma maneira em diferentes ocasiões.” Segundo ele, essas experiências podem ocorrer fora ou dentro dos museus, mas o museu é o lugar por excelência desse acontecimento, e se justifica pelo fato de que disponibiliza esses tipos de experiência. Dessa forma, vejo com muita clareza a necessidade de se propor o que vocês colocam em seu texto de abertura - uma pedagogia experimental - investigar metodologias de ensino de arte, estabelecer procedimentos abertos. De que forma esses espaços “oficiais” como museus e centros culturais podem desempenhar de forma eficiente esse papel?

Entendo que os programas educativos existem como um campo ampliado de ensino. A formação de público para a arte, e seu ensino e aprendizagem, podem se dar num processo, numa troca, a partir do que o visitante já sabe, a partir de seu interesse. Não se trata de explicar ou apresentar as obras e artistas, tampouco de facilitar o encontro entre o visitante e a obra. Afinal, uma pedagogia experimental em arte sugere a construção de um ambiente participativo e de enunciados coletivos. Esse “lugar entre o espectador e a obra” deve se configurar como um espaço ativado por indagações, por reflexões, um espaço em movimento, em ebulição, que permita dar ao visitante a exata impressão de que poderia estar ali pensando sozinho. Baseio essa proposição

na crença de que a aprendizagem se dá a partir das relações que se conseguem estabelecer entre o que já se sabe e o que está sendo “apresentado”. Retomando Danto, “a mesma obra não afetará duas pessoas diferentes da mesma maneira, nem mesmo a mesma pessoa da mesma maneira em diferentes ocasiões”, o que significa que o que já vivemos, aprendemos, pensamos pode ser acionado por aquela experiência, mas será também afetado pelas experiências que teremos em outros momentos, mesmo depois desse encontro.

Rancière, em *O Espectador emancipado*, diz :

Na lógica pedagógica, o ignorante não é apenas aquele que ignora o que o mestre sabe. É aquele que não sabe o que ignora nem como o saber. O mestre, por sua vez, não é apenas aquele que tem o saber ignorado pelo ignorante. É também aquele que sabe como torná-lo objeto de saber, o momento de fazê-lo e que protocolo seguir para isso. Pois, na verdade, não há ignorante que já não saiba um monte de coisas, que não as tenha aprendido sozinho, olhando e ouvindo o que há ao seu redor, observando e repetindo enganado-se e corrigindo seus erros.(RANCIÈRE, 2012 , p. 13-14)

Nesse ponto, trago para a discussão um outro aspecto, também abordado por vocês: a assimetria entre as posições dentro do âmbito de ensino e sua repercussão na forma como a sociedade está estruturada, sua possível perpetuação na formação de lugares estratificados na própria universidade.

Oferecer ao visitante a possibilidade do reconhecimento da existência de um encontro sem intermediários, com autonomia, um encontro que o desperte para esse “olhar ao redor”, onde se poderá encontrar muitas coisas faz parte da atividade dos programas educativos. E nesse sentido, defendo que mediar deve contrariar, de certa forma, o próprio sentido da palavra, o que pode parecer paradoxal, pois é o mesmo que dizer que o público deve prescindir do mediador, e que este trabalha em direção ao seu próprio fim, à extinção do seu campo de trabalho. Poderia ser assim, se eu considerasse que esse campo de conhecimento é delimitado ou que para ser mestre devo manter o ignorante numa relação hierárquica tomando “saber” como “poder” . Não é no que acredito. O paradoxo é possível e se baseia, sobretudo, no caminho que a arte e suas questões tomaram ao longo do tempo. Não há mais regras, consenso. O trabalho de mediação passa a ser uma espécie de agenciamento das percepções do visitante. Todo e qualquer conhecimento permite uma sucessão de desdobramentos e reflexões, que sempre poderão ser explorados e tomados como pontos de partida. O mediador apenas inicia esse processo, estimulando o espectador a dizer o que viu e o que pensa sobre o que viu, e que os relacione com suas experiências.

Fundamental, no entanto, é lembrar que a autonomia do espectador não é isenta da apreensão dos códigos, que certamente variam, acompanhando os aspectos culturais, que tanto podem ser os dele próprio como do que está sendo visto. “Assim, são ao mesmo tempo espectadores distantes e intérpretes ativos do espetáculo que lhes é proposto”, diz Rancière e eu me sinto estimulada a compará-lo - o espectador - ao cidadão que está exposto aos estímulos do mundo citado por Boris Groys. Assim, a aprendizagem pode se dar quando, ao observar ao seu redor, este cidadão interpreta, relaciona, compara.

Uma vez que os artistas trabalham cada vez mais num campo de indiscernibilidade entre arte e vida, a arte contemporânea se presta de maneira singular a este processo de apreensão. Estimula uma percepção fluida, incluindo a não existência de “verdades”. A vida cotidiana, nas obras de arte contemporâneas, exhibe-se e torna-se impossível distinguir a apresentação do cotidiano dele próprio.

Essa frequente indiscernibilidade entre questões de arte e vida faz com que a mediação em exposições de arte contemporânea mereça acontecer como uma ação de questionamentos, em que o mediador procure captar as percepções do visitante, que podem ser de diferentes ordens, à medida que a conversa acontece. Ambos, mediador e visitante, devem estar colocados na experiência desse tempo presente. Trata-se de dar a perceber que a obra de arte pertence a um campo de conhecimento acessível e perceptível, inclusive como parte da experiência e da vida de cada um.

Para essa descoberta em conjunto é essencial que o mediador se coloque no lugar do público que investiga, que tem curiosidade, que “vê” pela primeira vez. No percurso, na observação, na troca, os conteúdos surgem, são compartilhados e discutidos, o enigma é decifrado. Estar “no” presente, com sua tensão e necessidade de nossa permanente atenção pode ser a chave de construção da aproximação do público com obras de arte contemporâneas. Nesse momento o contato do público com o artista se torna possível.

Assim como a arte contemporânea, meu pensamento e minhas convicções se dão em diversas direções, buscando referências para discutir tempo, aprendizagem, produção de demora, e, sobretudo, fundamentar minha percepção de que esse lugar anacrônico - a “fratura do contemporâneo” citada por Agamben em “O que é o contemporâneo”, pode permitir a aproximação às questões das obras e dos artistas. Esse anacronismo que inclui todos os tempos pode ser a chave para a dissolução dos preconceitos da mesma

forma que a indiscernibilidade entre arte e vida pode ser a chave do desvelamento da arte para o público em geral. Uma questão que se coloca é “como” pode se dar essa manobra de “empoderamento”? De que maneiras a arte tem sido “apresentada” ao público?

A Mesa Redonda de Santiago do Chile, realizada a pedido da Unesco e organizada pelo Conselho Internacional de Museus (ICOM), 1972, é considerada um marco de profundas transformações ocorridas no campo da museologia com repercussões sobre o papel dos museus como agentes de inclusão cultural, de afirmação da identidade de grupos sociais, de reconhecimento da diversidade e de desenvolvimento econômico.

O documento resultante do encontro ressalta a importância dos museus no mundo contemporâneo, sua contribuição para os planos educativos e de desenvolvimento social, configurando-se em um marco da museologia social e em referência para as políticas públicas na América Latina, marcando o avanço da área de museus na região em termos de institucionalização e de cooperação. Definiu e propôs um novo conceito de ação para os museus: o museu integral, destinado a proporcionar à comunidade uma visão de conjunto de seu meio material e cultural. Os princípios de base do Museu Integral definem que os museus podem e devem desempenhar um papel decisivo na educação da comunidade.

Entre as resoluções adotadas pela mesa-redonda de Santiago do Chile constam algumas especialmente dirigidas à educação permanente, que definem que o museu deverá: oferecer serviços educativos, a fim de que possa cumprir sua função de ensino; cada um desses serviços será dotado de instalações adequadas e de meios que lhe permitam agir dentro e fora do museu; ter os serviços educativos integrados à política nacional de ensino; ser difundido nas escolas e no meio rural, através dos meios audiovisuais; estabelecer programas de formação para professores dos diferentes níveis de ensino.

Cito essa referência para falar desse museu entendido como espaço de aprendizagem, que extrapola sua função de acumular, guardar e mostrar memórias. A parcela de responsabilidade educacional de um museu ou de um espaço cultural e de seus agentes é muito maior do que se possa imaginar. Ao observar que a discussão em torno do lugar a ser ocupado por esses espaços e por que não dizer, das ações culturais de uma maneira mais ampla, constato que se cumpre - hoje - uma parcela pequena dessa atribuição.

Percebo a atividade educativa como uma atividade de militância. Militância é descrita como defesa ativa de algo, atitude das pessoas que trabalham ativamente por uma causa ou uma organização. Trabalhar com educação, de uma maneira geral, requer essa atitude. Entendo a mediação como uma ação artística com a potência de uma ação política. Uma ação de troca de fato, em que o escuro do nosso tempo, a fratura, possa se apresentar como lugar de exploração. Ausência de tempo e espaço, lugar do artista, abstração do racionalismo absoluto, sem contudo esquecer do atravessamento das tradições, não como camadas sobrepostas, mas como cruzamentos.

O mediador deve estar consciente do lugar que ocupa na complexa rede de formação, informação, comunicação entre arte e público. Retomando ideia da condição da arte contemporânea como aquela que diz criticamente da vida, do mundo, entendo que a função da mediação é ajudar a apreensão desses comentários críticos sobre as questões do mundo na atualidade. O mediador deve ser aquele que performa, que incorpora a poética do artista e questões da curadoria, e deve ter autonomia para fazê-lo, para ter práticas mais experimentais.

Quando a obra, o artista, a ação consegue, de verdade, se misturar ao público dá-se a imersão. Imagine-se conversando com uma pessoa

sobre a vida dela e percebendo que há uma grande tradução do mundo ali, naquele acontecimento que parece banal, cotidiano, comum. São arte e vida ao mesmo tempo. indiscerníveis, inseparáveis.

A poética do artista, questão que está em nós de alguma forma, pode ser acessada. A indiscernibilidade, afinal, pode se transmutar em ação política, pois se posso estar aqui e fazer parte desse acontecimento, tudo posso. Da mesma forma, se posso estar aqui e perceber o que está acontecendo, igualmente tudo posso. Não se trata de explicar a intenção do artista, mas de permitir que essa percepção por parte do visitante se dê. Provocar demora, imersão. Começar uma conversa, que cresce em direção à suspensão do tempo, quando a Arte é ativada.

Alguns trabalhos podem ter mais ressonância em dado momento, mas em suas camadas de leitura, que sobrevivem às questões locais e cronológicas, está sua potência. Naquelas questões que fazem sentido e que podem ser pressentidas pelo visitante, pelo participante. Quando me refiro ao trabalho de mediação como uma militância, como uma ação política, o faço nesse aspecto.

Se a arte tem essa possibilidade de falar do seu tempo em forma de ficção, acessando partes de histórias e da história, por seus rastros, essa possibilidade traz em si a potência de um ato político, transformador. Ao traduzir seu tempo, na maioria das vezes se antecipando a ele, essa potência é muito clara. Essa potência política não está apenas em cada trabalho, na obra de uma artista, mas na constituição mesmo daquilo que nomeamos "arte". Trata-se de uma forma de comentar a história, de elaborá-la, de promover uma reflexão sobre ela. Como vimos, o olhar que validará poderá, muitas vezes, vir depois, um olhar para trás, de resgate, de reconhecimento. Quão grande é, portanto, o desafio de lidar com a incompreensão do tempo presente. Não me refiro a uma incompreensão ressentida, mas sim com a falta de condições

críticas necessárias para que esse entendimento se dê. Procura-se, na maioria das vezes, uma resposta fácil, óbvia, direta, quando a graça está em ler nos espaços, na falta, no pressentimento.

Partilhar o sensível é tão pertinente... O quanto se pode provocar de discussão, de pensamento sobre seu próprio tempo, de visão crítica. A partilha do sensível faz ver quem pode tomar parte no comum em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que essa atividade se exerce.

DES<IO