

Elementar

**: for
Verjuntó**



Ministério da Cultura
e Museu de Arte Moderna de São Paulo
apresentam

mam

15.06.2023 —
13.08.2023

curadoria
Cauê Alves
Mirela Estelles
Valquíria Prates

elementar /e/ø : fazer junto

patrocínio

realização



Unipar



mam



MINISTÉRIO DA
CULTURA



pronac 221691



I Jornada de Experiências Poéticas com bebês e crianças com professoras de Educação Infantil da Secretaria Municipal de Educação.

O Museu de Arte Moderna de São Paulo possui um dos acervos de arte brasileira mais importantes do país. Além de estar disponível no site do MAM para consulta e pesquisa, a coleção é periodicamente exposta em instituições parceiras e na sede do Parque Ibirapuera. No ano em que o MAM celebra 75 anos de atividades culturais e artísticas, exibir as obras que o museu conserva é um modo de compartilhar sua história e difundir o acervo que contém mais de 5 mil obras.

Elementar: fazer junto, com curadoria de Cauê Alves, curador-chefe do MAM, Mirela Estelles, coordenadora do MAM Educativo, e da pesquisadora Valquíria Prates, é uma exposição do acervo do museu que convida o público a refletir sobre os sentidos e possibilidades do trabalho em conjunto. A mostra valoriza as experiências educativas que são marcantes ao longo da trajetória do MAM, especialmente nas últimas três décadas.

A exposição aborda questões essenciais para a arte e que estão ligadas à identidade do MAM, como a participação de diversos públicos e o convite para que tenham experiências significativas. Assim, o MAM São Paulo contribui para a aproximação entre curadoria e educação ao mesmo tempo em que promove a arte moderna e contemporânea brasileira. Certamente este é mais um passo na realização de algumas das diretrizes estratégicas do museu: a de ser uma instituição democrática, plural e afetuosa.

Elizabeth Machado

Presidente da Diretoria do Museu de Arte Moderna de São Paulo



OPAVIVARÁ!

(Rio de Janeiro, RJ, 2005)

**Espreguiçadeira multi
(cadeira de três lugares; sofá de
praia; cadeira conversadeira)**

2010

O catálogo de *Elementar: fazer junto* está organizado a partir de um conjunto de textos e citações que, ao se relacionarem direta ou indiretamente, constroem constelações de sentidos.

O primeiro passo para que a ideia de fazer junto se realize é a compreensão do outro. Em vez de um mero objeto, o outro precisa ter o mesmo estatuto do eu, os mesmos direitos, mesmo que tenha habilidades, competências e responsabilidades distintas. A linguagem e o diálogo, seja corporal ou verbal, são fundamentais para que a interlocução se realize e algo de comum possa ser elaborado. A reciprocidade é fundamental na ideia de fazer junto, mesmo que o mundo não seja percebido de modo idêntico para mim e para o outro.

O ambiente natural e o cultural estão entrelaçados. Os elementos terra, ar, água e fogo estão em todo o ambiente e presentes na produção artística. Em cada um dos núcleos da exposição é possível encontrarmos elementos naturais e culturais. Nós e o ambiente estamos interligados, somos parte da natureza e constituídos pelos mesmos elementos. Somos parte de um todo, ao lado das outras espécies e culturas. E a arte pode contribuir para nossa sensação de pertencer ao mundo ou ao menos a um coletivo, assim como a sentir os outros em nós.

No MAM, chamamos de experiências poéticas exercícios de criação artística como processo pedagógico nas visitas mediadas e em publicações nas suas redes sociais para professoras utilizarem na sala de aula e famílias realizarem em casa, para as pessoas se inspirarem e fazerem junto. Nas visitas mediadas, diferentes leituras de mundo são desencadeadas e permitem a construção de sentido sobre questões que uma obra de arte pode trazer. Os diálogos que acontecem entre visitantes e o Educativo instigam um olhar sensível e crítico sobre contextos diversos. Dessa reflexão parte-se para o exercício de experimentação criativa, que permite imaginar e criar novas possibilidades.

A exposição foi concebida em conjunto pela curadoria do MAM e o setor educativo da instituição, levando em conta as obras do acervo, os saberes e práticas compartilhados, tal como as experiências poéticas, realizadas pelos educadores e presentes em cada um dos núcleos.

A mostra se estrutura em seis núcleos: 1. Narrativas: fluxos: conexões: transformação 2. Território: ambiente: contextos 3. Redes de comunicação: comunhão: resistência 4. Rastros: registro e tempo 5. Transmutação: trocas e mudança 6. Jogos: regras: modos intencionais de tomar parte. Cada um deles se complementa e se articula de modo fluido, ou seja, sem formar núcleos rígidos, já que várias obras poderiam habitar mais que um núcleo. O MAM Educativo, em diálogo com a curadoria, criou listas de palavras mediadoras para o acesso a cada núcleo, anunciadas no catálogo como pistas em mapas para derivas possíveis pelas obras e vivências.

A expografia de Tiago Guimarães parte de um eixo paralelo à parede das salas de trabalho da equipe técnica do museu e instala um espaço de fazer junto, com mobiliário adequado para diversas práticas artísticas e educativas dentro da exposição. O design gráfico de Vânia Medeiros, que desenhou o presente livro, integra-se ao espaço expositivo a partir de uma identidade visual em que as palavras se organizam em curvas, insinuando movimentos fluidos, e cores que trazem a memória de canetas marca-texto usadas para destacar palavras e frases. Ambos os profissionais possuem experiências e colaborações em diversas áreas, com ênfase nos campos da arte e educação e suas correlações.

O catálogo traz em sua primeira parte, *Elementar: fazer junto*, textos e verbetes curatoriais sobre cada um dos núcleos, propostas de experiências poéticas e citações de autores relacionados aos tópicos centrais da mostra. Além disso, conta com textos de referência que ampliam o debate, reunidos na segunda parte da publicação, denominada *Para ler junto*. São textos selecionados que carregam o convite da curadoria para instaurar leituras, individuais ou coletivas, em torno da participação, colaboração, políticas e afetos relativos ao comum e ao comunitário.

O escritor e líder comunitário Antônio Bispo dos Santos apresenta e partilha os modos de viver quilombolas, com práticas baseadas na oralidade e no cultivo da terra como forma de pertencimento ao território e de instauração de sentidos comunitários.

As reflexões da professora e artesã Cristine Takuá apontam para a complexidade e a criatividade inerente a tudo o que é vivo, entrelaçando ideias que atravessam aspectos da memória, da história e da filosofia em torno da vida e das florestas.

A educadora Fátima Freire discute a construção do grupo e os instrumentos metodológicos para o estabelecimento de um espaço e de referências em comum. Embora o texto tenha como foco a educação formal e grupos escolares, a proposta da curadoria é relacioná-lo com a educação em museus.

O texto do artista e pesquisador Gandhi Piorski, *Brinquedos da extroversão*, trata da relação da criança com o brincar, da construção da intimidade com os diversos materiais e elementos naturais, assim como da imaginação, do corpo e das experiências sensoriais que nos formam.

O texto do filósofo Paul B. Preciado, inédito em português, reflete sobre a formação dos museus modernos na Europa, seus vínculos com o patriarcado e, a partir de uma perspectiva de crítica institucional, sobre as transformações pelas quais essa instituição tem passado nas últimas décadas.

O presente catálogo, além de promover um encontro com textos, obras e experiências poéticas, é também um convite para algo elementar, o fazer junto. A participação do leitor aqui é bem vista, os textos podem ser anotados, grifados e compreendidos dos mais diferentes modos como parte de seu projeto gráfico.

A pesquisa desenvolvida em *Elementar: fazer junto* contribui com o debate e a reflexão para que a noção de alteridade, na medida em que ela pressupõe a diferença, possa ser mais do que a mera tolerância do outro. Trata-se de tentar imaginar a possibilidade de se colocar no lugar do outro e de participar da esfera pública em atividades coletivas e, sempre que possível, em colaboração.

Cauê Alves
Mirela Estelles
Valquíria Prates

Elementar: fazer junto

Para ler junto

Narrativas: fluxos: conexões: transformação

17

Território: ambiente: contextos

33

Redes de comunicação: comunhão: resistência

47

Rastros: registro e tempo

67

Transmutação: trocas e mudança

85

Jogos: regras: modos intencionais de tomar parte

101

Somos da terra

Antônio Bispo dos Santos

118

Instrumentos metodológicos para a construção do grupo

Fátima Freire

136

Seres criativos da floresta

Cristine Takuá

128

Brinquedos da extroversão

Gandhy Piorski

148

Quando os subalternos entram no museu

Paul B. Preciado

156

Lista de obras

170

Referências bibliográficas

200

elementar: fazer junto



Fazer junto é uma questão de escolha e princípio. Situações de fazer junto desafiam-nos a vivenciar os muitos sentidos de pertencimento e participação, seja pelas noções de convívio, seja pela cooperação ou colaboração que o trabalho coletivo possibilita. Envolve um conjunto de estratégias que podem se tornar métodos ou não.

As obras e experiências artísticas e educativas que compõem a exposição *Elementar: fazer junto* integram o acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo. A instituição valoriza a ecologia de saberes que constituem seus acervos de obras de arte e experiências educativas ligadas a diversos repertórios e processos de criação de artistas e não artistas.

Elementar é aquilo que está na natureza das coisas, em sua essência, componente básico do mundo e suas matérias. Artistas lidam direta ou indiretamente com as terras, as águas, os ares e os fogos, elementos naturais que compõem as

mais diversas materialidades, poéticas e processos na vida e nas artes.

Tal como elaborou Richard Sennett, trabalhar em cooperação pressupõe disposição e receptividade. A expografia da mostra contempla experiências poéticas e um Espaço de Fazer Junto, além de proposições realizadas com artistas e educadores.

No museu, elementar é “fazer junto”. Também é a possibilidade de instaurar situações e modos de se relacionar com os acervos e os diferentes públicos, em vivências e experiências. Envolve o artístico e os saberes que a arte movimenta, coloca em contato todos que disponibilizam sua atenção, presença e abertura à conexão geradora de sentidos.

Veja fotos da exposição realizada no MAM São Paulo (Sala Milú Villela)



Narrativas: fluxos: conexões: transformação

ilusão

possibilidade

essência

sobreposição

entrega

textura

impossibilidade

diálogo

desgaste

artificial/

!nici

emergência

penumbra

ciclos

ausência

efêmero



Pedro David
(Santos Dumont, MG, 1977)

Brasa
(da série "O jardim")
2011

Com quais verbos e conjunções conseguimos conjugar as histórias vividas?

Os fundamentos do fazer junto são acordados em grupo e revisados constantemente. Cabe a cada um a decisão de fazer escolhas, tendo as conexões como elemento central.

Terra, água e ar estão ligados de tal modo que a separação completa deles não parece ser necessária. Eu, meu, você, seu... Pessoais, possessivos, demonstrativos, relativos, interrogativos ou indefinidos, os pronomes atravessam todas as narrativas do fazer junto. Nós e os outros agindo para a construção de sentidos. Quando os eu(s) e os você(s) se tornam uma primeira pessoa do plural, ninguém deixa de ser primeira pessoa do singular no complexo equilíbrio das presenças e corpos.

“A história da pedagogia decerto conhece suas extravagâncias. E, estas, por tanto quanto se devem à própria estranheza da relação pedagógica, foram frequentemente mais instrutivas do que as proposições mais racionais. No entanto, no caso de Joseph Jacotot, o que está em jogo é bem mais do que apenas um artigo, entre tantos, no grande museu de curiosidades pedagógicas. Pois trata-se, aqui, de uma voz solitária que, em um momento vital da constituição dos ideais, das práticas e das instituições que ainda governam nosso presente, ergueu-se como uma dissonância inaudita — como uma dessas dissonâncias a partir das quais não se pode mais construir qualquer harmonia da instituição pedagógica e que, portanto, é preciso esquecer, para poder continuar a edificar escolas, programas e pedagogias, mas, também, como uma dessas dissonâncias que, em certos momentos, talvez seja preciso escutar ainda, para que o ato de ensinar jamais perca inteiramente a consciência dos paradoxos que lhe fornecem sentido.”

“Mas, em estado bruto, o Viver-Junto é também temporal, e é necessário marcar aqui esta casa: ‘viver ao mesmo tempo em que...’, ‘viver no mesmo tempo em que...’ = a contemporaneidade. Por exemplo, posso dizer, sem mentir, que Marx, Mallarmé, Nietzsche e Freud viveram vinte e sete anos juntos. Ainda mais, teria sido possível reuni-los em alguma cidade da Suíça em 1876, por exemplo, e eles teriam podido — último índice do Viver-Junto — “conversar”. Freud tinha então vinte anos, Nietzsche trinta e dois, Mallarmé trinta e quatro e Marx cinquenta e seis. (Poderíamos nos perguntar qual é, agora, o mais velho.) Essa fantasia da concomitância visa a alertar sobre um fenômeno muito complexo, pouco estudado, parece-me: a contemporaneidade. De quem sou contemporâneo? Com quem é que eu vivo?”

"*Vermittlung* – 'mediação' em alemão – significa uma transferência de uma parte para outra, a transmissão pragmática de uma mensagem. Também significa tentativas de conciliar as partes que discordam sobre algo: nações, por exemplo, ou pessoas em conflito. Embora haja uma abundância, até mesmo uma superprodução, de atividades tradicionalmente didáticas dentro das instituições de arte atuais, acredito que agora é a hora de pensar mais e mais sobre a mediação da arte contemporânea. Sobre com quem nós, como artistas e curadores, queremos nos comunicar, e as questões associadas de como a arte realmente funciona na cultura contemporânea. É um aparente paradoxo: um excesso de didatismo e simultaneamente uma renovada necessidade de mediação."

"Essa liberdade que tive na infância de viver uma conexão com tudo aquilo que percebemos como natureza me deu o entendimento de que eu também sou parte dela. Então, o primeiro presente que ganhei com essa liberdade foi o de me confundir com a natureza num sentido amplo, de me entender como uma extensão de tudo, e ter essa experiência do sujeito coletivo. Trata-se de sentir a vida nos outros seres, numa árvore, numa montanha, num peixe, num pássaro, e se implicar. A presença dos outros seres não apenas se soma à paisagem do lugar que habito, como modifica o mundo. Essa potência de se perceber pertencendo a um todo e podendo modificar o mundo poderia ser uma boa ideia de educação. Não para um tempo e um lugar imaginários, mas para o ponto em que estamos agora."

“A mediação [...] um conceito vislumbrado por estudiosos como Vygotsky, Bakhtin, Dewey, Freire, Rancière, entre outros, que estabelecem estreita relação entre a arte e a vida. No senso comum, talvez por influências do uso jurídico, nota-se que o conceito pode ser entendido como ‘ponte’ entre lados opostos. Para além dessa ideia, nas áreas de educação, arte e cultura, o ‘estar no meio’ implica complexa posição de ‘estar entre’, que possibilita uma rede de múltiplas provocações e possibilidades de relações entre sujeitos, objetos, espaços e contextos envolvidos. Um território potente e de tensões que abrange estranhamentos, surpresas, choque, indignação, afinidades, gostos, resistências, aberturas, diálogos, trocas, percepções ampliadas, empatia, alteridade. Assim, considerando o ser humano como um ser histórico e social inserido em sua cultura, a mediação é compreendida como interação e diálogo que valoriza e dá voz ao outro, ampliando horizontes que levam em conta a singularidade dos sujeitos em processos educativos na escola ou fora dela. Podemos denominá-la como ‘mediação cultural’.”

“Elaborar a sua narrativa de vida e a partir daí, separar os materiais, compreendendo o que foi a formação para, em seguida, trabalhar na organização do sentido desses materiais ao construir uma história, a sua história, constitui uma prática de encenação do sujeito que torna-se autor ao pensar a sua vida na sua globalidade temporal, nas suas linhas de força, nos seus saberes adquiridos ou nas marcas do passado, assim como na perspectivação dos desafios do presente entre a memória revisitada e o futuro já atualizado, porque induzido por essa perspectiva temporal. Numa palavra, é entrar em cena um sujeito que se torna autor, ao pensar sua existencialidade.”

#experiênciapoética

Autorretrato com elementos da natureza

Como nos vemos diante do universo que somos?

Como nos identificamos enquanto parte da natureza?

Nas experiências poéticas do acervo do MAM Educativo, o autorretrato constitui um instigante exercício no processo de investigação de identidades, incluindo a possibilidade de explorar relações com elementos de outras naturezas.

Partindo de uma reflexão sobre como habitamos os espaços e como os espaços nos habitam, esta experiência de criação de autorretratos foi um convite a tomar parte em uma investigação para perceber de modo sensível nossa relação com os mais diferentes elementos que compõem a natureza que nos rodeia. Uma brincadeira de olhar o mundo para se olhar!

Nesta proposta para criar autorretratos, todos são convidados a coletar diferentes elementos da natureza, como folhas, flores, sementes, cascas, galhos. Quanto mais diversa for a coleta, maiores as possibilidades de experimentação.

Nas formas, texturas e cores reunidas, é possível encontrar os elementos de composição que expressem as características da pessoa que queremos mostrar ao mundo.

Após coletar e selecionar todos os elementos que mais se conectem com suas intenções, posicione cada um sobre uma superfície onde possa formar um rosto, sua imagem.

Faça uma fotografia de seu autorretrato: uma poesia visual, uma confissão de segredos, um registro de um instante dentro das muitas transformações que você já vivenciou.



Amanda Falcão
(São Paulo, SP, 1994)

Autorretrato com elementos da natureza
2021

Experiência poética – vídeo, 1'24"
Roteiro, produção e edição: Amanda Falcão

Histórias no Jardim

A série de vídeos *Histórias no Jardim* convidou o público a vivenciar o lúdico e o brincar com as obras do Jardim de Esculturas do MAM, por meio de narrações de histórias.

A *Árvore de Tamoromu* foi uma das propostas realizadas, inspirada pelo conto indígena do povo Wapixana, em que uma pequena cotia preguiçosa se aventura pela floresta e encontra uma enorme árvore que dá todo tipo de frutas e legumes, chamando a atenção dos curumins e adultos da aldeia.

“Quando os curumins viram aquela árvore com todos aqueles frutos pendurados nos seus galhos, correram de volta pra chamar toda a tribo.

– Queremos todos os frutos! Vamos derrubar a árvore!

– Derrubar a árvore pra que, ein?! – disse a cotia.

A cotia até queria correr atrás deles, mas a barriga estava tão cheia que ela nem conseguia andar direito, teve que ficar ali parada vendo todos se afastarem com seus machados.

Quando eles encontraram a *Árvore de Tamoromu* ficaram encantados com sua beleza. Nos galhos da incrível árvore estavam pendurados todos os frutos que eles conheciam e outros que eles ainda nem tinham ouvido falar. Era tão alta essa árvore, mas tão alta que eles nem podiam ver o seu fim. Era tão grande essa árvore, mas tão grande, que nem toda tribo dando suas mãos conseguia abraçar o seu tronco.

Mas mesmo assim, mesmo diante de tanta beleza, eles pegaram seus machados e começaram a cortar...”



Ana Luísa Lacombe
(Rio de Janeiro, RJ, 1963)

A *Árvore de Tamoromu*
2022

Histórias no Jardim – vídeo, 11'30"
Reconto e interpretação: Ana Luísa Lacombe



Tarsila do Amaral
(Capivari, SP, 1886 – São Paulo,
SP, 1973)

Paisagem
1948



Leda Catunda
(São Paulo, SP, 1961)

Paisagem sobreposta
2001

Território: ambiente: contextos

genocídio

Originário

abandono

registro

invasão

preservação

memória

mapa



German Lorca
(São Paulo, SP, 1922 – 2021)

Ibirapuera
1998

Mais que uma extensão geográfica ou área ocupada por uma nação, o território é também o local delimitado onde relações sociais se estabelecem e, por isso, ele é uma construção coletiva que se transforma e desdobra com o passar do tempo. Já o ambiente, ele nos rodeia e envolve completamente, por isso é impossível estarmos fora dele. O ambiente é o meio em que vivemos e nos relacionamos com o mundo e os outros. É ele que permite as diferentes formas de vida, assim como é nele que as dificuldades, sejam biológicas, sejam culturais, se manifestam. Nós nos comportamos de modo diferente de acordo com o ambiente em que estamos. Os contextos são as circunstâncias que ocorrem em determinada situação. O contexto faz toda a diferença para o significado de uma ação; ele está ligado à conjuntura e ao momento em que um fato acontece. O Parque Ibirapuera, entretanto, pode ser, ao mesmo tempo, um território, um ambiente e fornecer um contexto para o encadeamento de circunstâncias para uma ação.

“Uma vez que a loucura é diagnosticada como uma alteração da relação com o mundo, seria possível destacar este último termo [Natureza / Cultura] de sua associação – quase automática – com o termo ‘mundo natural’? Seria preciso que pudéssemos introduzir uma oposição – não mais entre natureza e cultura (já que é por causa das suas vibrações incessantes que enlouquecemos), mas sim entre, de uma lado, Natureza / Cultura e, de outro, um termo que os incluiria como um caso particular. Proponho chamar esse conceito mais aberto simplesmente de *mundo* ou de ‘fazer mundo’, definindo-o, de um modo sem dúvida muito especulativo, como o que abre, de um lado, para a multiplicidade dos *existentes* e, de outro, para a *multiplicidade* dos modos que eles têm de existir.”

“A ideologia é um conjunto lógico, sistemático e coerente de representações (ideias e valores) e de normas ou regras (de conduta) que indicam e prescrevem aos membros da sociedade o que devem pensar e como devem pensar, o que devem valorizar e como devem valorizar, o que devem sentir e como devem sentir, o que devem fazer e como devem fazer. Ela é, portanto, um corpo explicativo, de representações e práticas (normas, regras e preceitos) de caráter prescritivo, normativo, regulador, cuja função é dar aos membros de uma sociedade dividida em classes uma explicação racional para as diferenças sociais, políticas e culturais, sem atribuir tais diferenças à divisão da sociedade em classes. Pelo contrário, a função da ideologia é a de apagar as diferenças, como as de classes, e de fornecer aos membros da sociedade o sentimento de identidade social, encontrando certos referenciais identificadores de todos e para todos, como, por exemplo, a humanidade, a liberdade, a igualdade, a nação, ou o Estado.”

“Sempre estivemos perto da água, mas parece que aprendemos muito pouco com as falas dos rios. Esse exercício de escuta do que os cursos d’água comunicam foi produzindo em mim uma espécie de observação crítica das cidades, principalmente as grandes, se espalhando por cima dos corpos dos rios de maneira tão irreverente a ponto de não termos quase mais nenhum respeito por eles. [...] Esse nosso rio-avô, chamado pelos brancos de rio Doce, cujas águas correm a menos de um quilômetro do quintal da minha casa, canta. Nas noites silenciosas ouvimos sua voz e falamos com nosso rio-música. Gostamos de agradecê-lo, porque ele nos dá comida e essa água maravilhosa, amplia nossas visões de mundo e confere sentido à nossa existência. À noite suas águas correm velozes e rumorosas, o sussurro delas desce pelas pedras e forma corredeiras que fazem música e, nessa hora, a pedra, a água nos implicam de maneira tão maravilhosa que nos permitem conjugar o nós: nós-rio, nós-montanhas, nós-terra. Nos sentimos tão profundamente imersos nesses seres que nos permitimos sair de nossos corpos, dessa mesmice da antropomorfia, e experimentar outras formas de existir. Por exemplo, ser água e viver essa incrível potência que ela tem de tomar diferentes caminhos.”

“[...] uma prática de pesquisa é implicada em nossa própria vida. A ‘escolha’ de uma prática de pesquisa, entre outras, diz respeito ao modo como fomos e estamos subjetivadas, como entramos no jogo de saberes e como nos relacionamos com o poder. Por isso, não escolhemos, de um arsenal de métodos, aquele que melhor nos atende, mas somos escolhidos (e esta expressão tem, na maioria das vezes, um sabor amargo) pelo que foi historicamente possível de ser anunciado; que para nós adquiriu sentidos, e que também nos significou, nos subjetivou, nos sujeitou.”

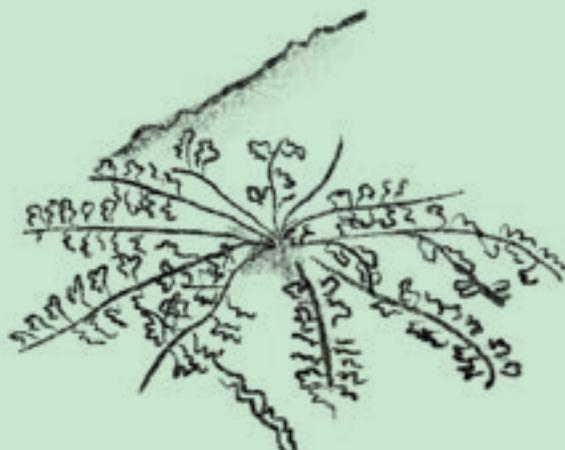
Arquipélagos urbanos

Observando bem os lugares por onde passa, ou os cantos da sua casa, há alguma plantinha crescendo entre a imensidão cinza de concreto?

Há flores nascendo pelas frestas? As folhas dessas plantas são finas ou grossas? Qual o tamanho da maior e da menor planta que encontrou? Reconhece alguma de suas espécies?

Arquipélago é um conjunto de ilhas que nascem de uma mesma formação geológica, são ilhas irmãs que vivem próximas umas das outras. Os participantes desta experiência poética foram convidados a imaginar um arquipélago urbano onde nascessem, de modo tímido, mas persistente, plantas e flores que contrastassem com o cinza da cidade. Um lugar onde espécies comuns de plantas fossem encontradas nas ruas, calçadas, em qualquer brecha, buraco ou rachadura.

A partir dessa observação aguçada, criaram um arquipélago de imagens, fotografando todas as plantas que nascem entre as fissuras dos edifícios e construções. Ao fim de sua investigação, as imagens comparando as diferentes plantas encontradas.



Arquipélagos urbanos

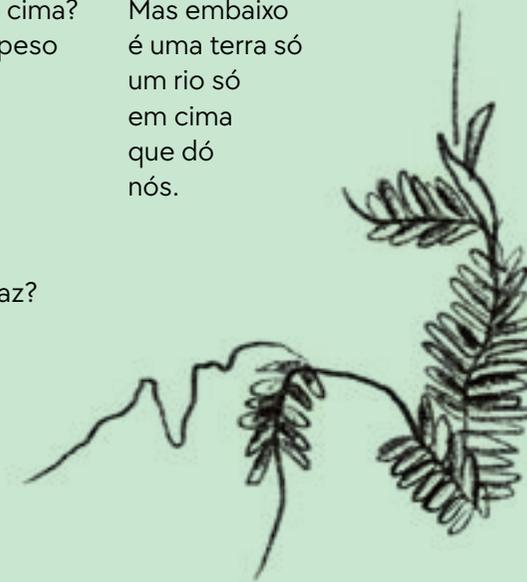
Barbara Jimenez

E se o eixo do mundo girasse?
E os rios corressem da terra para o céu?
Antes de se espalharem no firmamento
O concreto romperiam
O asfalto desmanchariam
Fariam do edifício que os esmaga canal
E quem mora nele, como faz?
Vira peixe,
vira girino,
vira tucunaré
Para não se arreentar junto
E sim ser levada pela correnteza antes
aprisionada

E se o eixo do mundo girasse?
E o que foi cimentado voltasse para cima?
E se a enorme terra que sustenta o peso
De todos os paralelepípedos
De todo o concreto
De todo o asfalto
Com eles trocasse de lugar?
Será que essa massa corrida
Toda terra sustentaria?
E quem mora em cima dela, o que faz?
Vira tatu,
vira onça,
vira cotia
Para não ser soterrada junto
E passar a viver entre as gramíneas

E se o eixo do mundo girasse?
E o que tá por cima fosse para baixo
E o que tá embaixo agora brilha
E se o que foi tapado,
cortado,
soterrado,
cerceado,
reprimido,
Agora fosse superfície e respiro?

Tem algo vindo ali
Tem algo surgindo ali
E parece sozinho
Parece pequeno e frágil
Como um matinho
Mas embaixo
é uma terra só
um rio só
em cima
que dó
nós.



Amanda Falcão (São Paulo, SP, 1994)
Amanda Santos (Mogi das Cruzes, SP, 1993)
Barbara Jimenez (São Bernardo do Campo, SP, 1991)

Arquipélagos urbanos
2021

Experiência poética – vídeo, 2'
Roteiro: Amanda Santos e Barbara Jimenez
Produção e edição: Amanda Falcão
Imagens: equipe MAM Educativo



Águas do Ibirapuera

Quem visita o MAM e passeia pelo Parque Ibirapuera provavelmente já cruzou com algum dos rios que atravessam o parque. Talvez até tenha aproveitado uma bela tarde às suas margens.

As águas que constituem os rios do Ibirapuera viajam por um longo percurso até chegar ao parque e seguem por destinos diversos após passarem por ele. O audioguia “Águas do Ibirapuera” é um convite a embarcar na viagem desses rios e conhecer suas histórias. Cada faixa é acompanhada por um mapa que destaca pontos do Parque Ibirapuera, a localização do MAM com ênfase nos rios Sapateiro e Caaguaçu.



Rios e Ruas (José Bueno e Luiz de Campos Jr.)
(São Paulo, SP, 2010)

Águas do Ibirapuera
2022

Audioguia realizado em parceria com o projeto Rios e Ruas
Direção, produção e criação do Rios e Ruas e do Estúdio Laborg





Rodrigo Matheus
(São Paulo, SP, 1974)

Cortina de Vento
(da série "O mundo em
que vivemos")
2008



Marcelo Cidade
(São Paulo, SP, 1979)

Transtatal
2006

Redes de comunicação: comunhão: resistência

infância

comunidade

reparação

morada

camuflagem

liberdade

ancestralidade

alma

afeto

respiro

vontade

convivência

encontro

lilas
frágil

oásis
construção



Rodrigo Braga
(Manaus, AM, 1976)

Comunhão I
2006

Fazer junto requer generosidade nos processos de escuta e aprendizagem. Convo-ca-nos a tornar visível o que temos e o que nos falta, em redes de comunicação que envolvem forças parceiras e competições, personificadas em figuras de colaboração e antagonismo. Em coletivo, são instaurados processos de comunhão e resistência – a ideias, decisões, gestos, atos e visões de mundo. Também pode ser necessário quebrar os acordos prévios e assumir colocar em atrito os diferentes ritmos dos participantes. Fazer junto pressupõe a quebra de protocolos e exige estarmos em dia com nossos reais desejos, que nos levam a construir sentidos para o que nos é caro realizar. Além de exigir maior flexibilidade e complexidade para conjugar interesses, intenções e esforços, pode provocar atração, repulsa, coragem ou insegurança em relação aos resultados possíveis, evidenciando os limites dos nossos saberes.

"Os povos indígenas vêm há muitos séculos mostrando ao mundo o que é ser sustentável. A relação com os outros seres da floresta é uma relação de respeito. Somos parte de uma grande teia, onde tudo está ligado, tudo se relaciona. Os saberes e fazeres ancestrais estão totalmente conectados a essas tramas da grande teia da vida."

"Nós, humanos, vivemos experiências estéticas em todos os domínios relacionais nos quais lidamos. É devido ao fundamento biológico da experiência estética, bem como ao fato de que tudo o que vivemos como seres humanos pertence à nossa existência relacional, que a arte se entrelaça em nossa existência social e nosso presente tecnológico em qualquer época. Afirmo que a emoção que constitui a coexistência social é o amor. E o amor é o domínio desses comportamentos relacionais através dos quais um outro ser surge como um legítimo outro na coexistência com alguém. Uma vez que diferentes tecnologias abrem e fecham diferentes dimensões relacionais, elas oferecem diferentes possibilidades de coexistência social e não social [...]."

“A terra é outro elemento que atrai as crianças em suas brincadeiras [...]. Esses processos vividos concretamente são portadores de conhecimentos que, uma vez incorporados, serão indicadores importantes em aprendizagens futuras que envolvem a capacidade de abstração das crianças. O manuseio do barro agregando a elementos, flores, gravetos, pedras e outros elementos encontrados nas caminhadas por terrenos baldios, onde a natureza ainda se apresenta com sua vegetação natural, manifesta expressões singulares onde uma estética harmoniosa aparece em diferentes formatos.”

“Estamos vivendo em um mundo onde somos obrigados a mergulhar profundamente na terra para sermos capazes de recriar mundos possíveis. Acontece que, nas narrativas de mundo onde só o humano age, essa centralidade silencia todas as outras presenças. Querem silenciar inclusive os encantados, reduzir a uma mímica isso que seria ‘espiritual’, suprimir a experiência do corpo em comunhão com a folha, com o líquen e com a água, com o vento e com o fogo, com tudo que ativa a nossa potência transcendente e que suplanta a mediocridade a que o humano tem se reduzido.”

“É vivendo com lucidez a tensa relação entre autoridade e liberdade que ambas descobrem não serem necessariamente antagônicas uma da outra.”

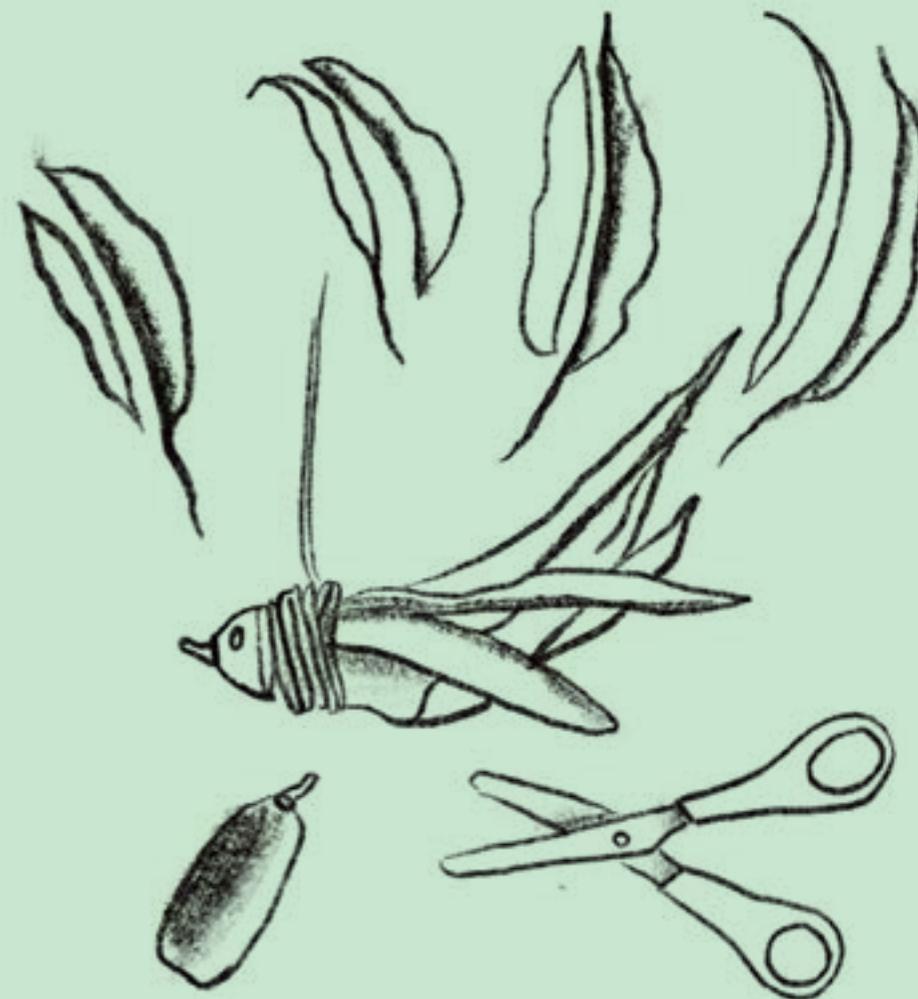
“Estar completamente envolvido no que está sendo feito, e os interesses e ideologias aos poucos dão forma ao que se faz. ‘Aquele que faz’, como participante, valoriza o fazer tanto ou mais do que valoriza o que foi feito, e não se esquivava de momentos de resistência e tensão mas prefere os cultivar, não por sua vontade, mas por causa de suas potencialidades, trazendo à consciência viva uma experiência que é unificada e total.”

Ateliê Ninho: criação de passarinhos

Quem já ouviu o canto de um passarinho ao visitar o Jardim de Esculturas do MAM?

Para esta experiência, os participantes observaram com atenção as aves que voam pelos caminhos entre as obras, tentando identificar, a partir de seus cantos, pistas de ninhos e deslocamentos no espaço percorrido.

Após a observação, coletaram folhas, flores, galhos, sementes, gravetos e outros elementos para criar pássaros, utilizando barbante, fita adesiva, tesoura, canetas hidrográficas e tintas, desenvolvendo gambiarras que permitissem às aves o alçar de outros voos...



Amanda Falcão (São Paulo, SP, 1994)
Amanda Santos (Mogi das Cruzes, SP, 1993)

Ateliê Ninho: criação de passarinhos com
elementos da natureza
2022

Experiência poética – vídeo, 54"
Roteiro: Amanda Santos
Produção e edição: Amanda Falcão

A morada de João-de-Barro

Se você fosse um passarinho, como seria sua morada? Há espaço para a terra, o barro e outras formas de conexão com a natureza nos lugares onde vivemos?

Entre as moradias construídas a partir do barro, existem pequenas casinhas que podemos encontrar em árvores e até mesmo em postes de luz, construídas pela ave que leva o barro no nome e a fama de construtor: o João-de-Barro.

Os participantes desta experiência poética foram convidados a construir casas de barro em um ateliê de modelagem.

Terra, água, palha e galhos de árvores foram alguns dos recursos para fazer a construção. Misturando a terra com a água, o barro modelado foi aos poucos recebendo os galhos e palhas que ajudaram a dar mais estrutura às construções. Quando terminaram a modelagem, esperaram as peças secarem, processo que levou alguns dias.

As rachaduras que eventualmente surgiram após esse processo foram preenchidas com barro.

Depois de prontas, muitas das esculturas foram penduradas nas casas de seus criadores, algumas delas recebendo a visita de aves que buscavam o sabor das frutas eventualmente deixadas como um convite à partilha do momento.



Amanda Falcão (São Paulo, SP, 1994)
Amanda Santos (São Paulo, SP, 1993)
Cristina Fernandes (Pau dos Ferros, RN, 1992)

A morada de João-de-Barro
2021

Experiência poética – vídeo, 1'49"
Roteiro: Cristina Fernandes e Amanda Santos
Produção e edição: Amanda Falcão

Entre tramas e fios

Tear é uma ferramenta utilizada na arte de tecer a lã, presente desde a Antiguidade na história de muitas civilizações, a partir do desejo de transformar as fibras naturais, o linho e a lã em agasalhos para proteger do frio. Os povos originários costumam ver as aranhas como as grandes senhoras tecelãs das florestas que, a partir de um simples fio, são capazes de tecer, criar redes, desfilar e refazer a sua teia.

Em contraposição às peças criadas em teares industriais, o trabalho artesanal de tecer manualmente nos convida a experimentar uma outra relação com o tempo e com o modo de consumir roupas e outras peças tecidas.

Esta experiência poética foi um convite a experimentar a arte de tecer.

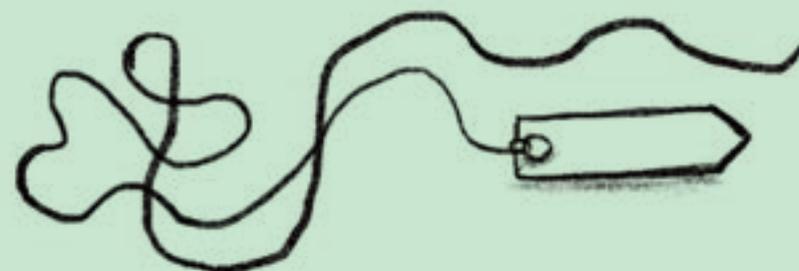
Após preparar materiais como papelão, lápis, tesoura, régua, barbante, lãs ou fitas diversas, os participantes separaram dois pedaços de papelão: um maior, para ser o seu tear (marcado com riscos verticais e horizontais, com uma distância de dois centímetros entre si), e outro menor, para fazer a sua agulha.

Os riscos foram cortados na vertical, para receber os fios. Depois, cada pessoa pegou um barbante e fez um nó em uma das pontas, prendendo o nó em um dos primeiros dentes do tear. Então, passaram o barbante entre os dentes, deixando-os bem esticados. Esses eram os fios de “urdume” no tear de cada pessoa. Quando passaram por todos os dentes, corta-

ram o barbante e fizeram um nó para deixá-lo preso, como no início.

A agulha, pedaço menor de papelão, tinha uma forma triangular em uma das pontas e, na outra extremidade, um furo para passar a linha da tecelagem. Todos cortaram um pedaço de lã e utilizaram uma das pontas para passar em sua agulha e, na outra ponta, prenderam em um dos primeiros fios de urdume com um nó. Só então, com o tear pronto, foi possível começar a tecer, intercalando o fio da trama por cima e por baixo das linhas do tear de papelão, indo primeiro em uma direção e depois voltando com a agulha, lembrando sempre de intercalar a passagem por cima e por baixo dos fios do tear.

Sempre que a linha acabava ou alguém desejava mudar de cor, bastava prender a sobra do fio de sua trama em um dos fios de urdume do tear, remendando outra linha como feito no início e repetindo o processo até que sua trama completasse o espaço de seu tear. Quando a tecelagem se fazia totalmente preenchida, era possível dobrar os dentes do tear e retirá-la com facilidade, fazendo o mesmo gesto dos dois lados e ajeitando os fios do que foi tramado em acabamentos inventados pelos participantes.



Amanda Falcão
(São Paulo, SP, 1994)

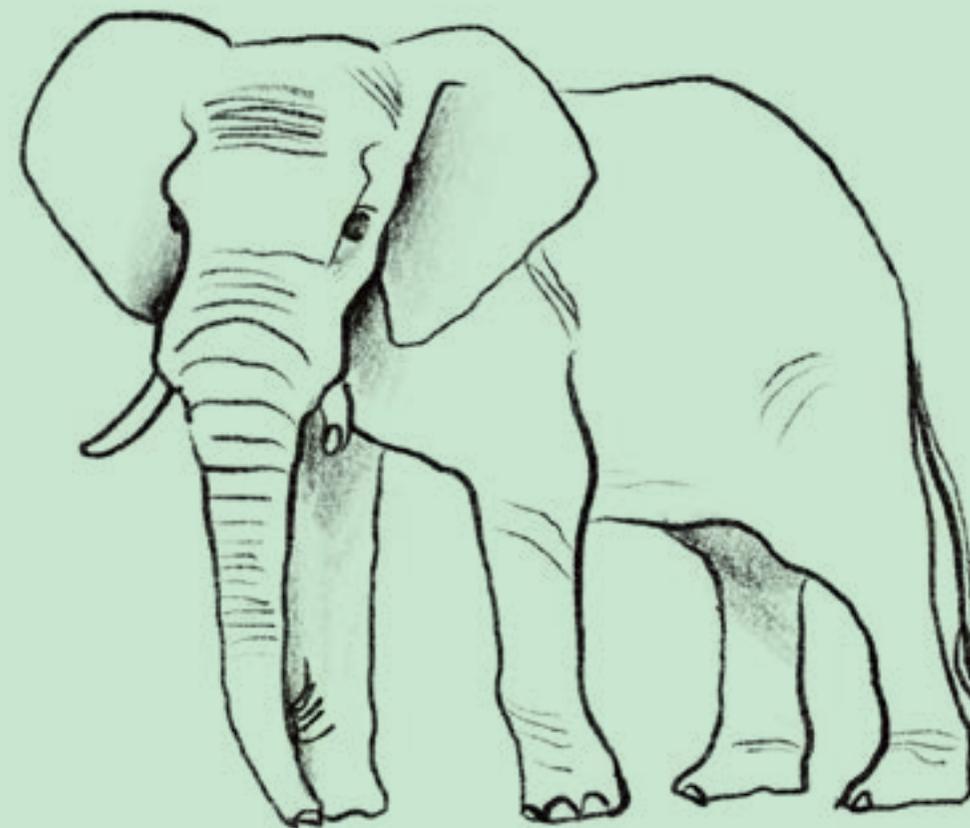
Entre tramas e fios
2021

Experiência poética – vídeo, 4'39"
Roteiro, produção e edição: Amanda Falcão

Cinco sábios e o elefante

Inspirada em um antigo conto do Oriente, Ana Luísa Lacombe interpretou a história de cinco sábios que viviam em uma aldeia e que, apesar de serem muito “sabidos”, competiam entre si pelo posto daquele que tinha mais sabedoria.

“O quinto sábio, aquele que era cego, ouvindo todos os outros, aproximou-se com uma criança que era seu guia e pediu a ela que desenhasse aquele bicho no chão. Depois, ele passou os dedos no contorno do desenho e viu que todos tinham um pouco de razão, mas que também estavam iludidos. E disse: ‘É assim que os homens veem a verdade, tomam a parte como o todo e continuam uns tolos...’”



Ana Luísa Lacombe
(Rio de Janeiro, RJ, 1963)

Cinco sábios e o elefante
2022

Histórias no Jardim – vídeo, 3'48"
Adaptação e interpretação: Ana Luísa Lacombe
Produção audiovisual: Opaco Filmes



Claudia Andujar
(Neuchâtel, Suíça, 1931)

**A jovem Susi Korihana thëri em um
igarapé - Catrimani, Roraima
(da série "A floresta")
1972-74/2019**



Lia Menna Barreto
(Rio de Janeiro, RJ, 1959)

Manhã de sol
1994

Rastros: registro e tempo

ficção

deslocamento

oligítsa

sentido

distorção

ilusão

subversão

objeto

invenção



Regina Silveira
(Porto Alegre, RS, 1939)

Masterpieces (in Absentia: Calder)
1998

Materializar o invisível, dizer o indizível, marcar o que poderia passar despercebido faz parte das dinâmicas do fazer junto, que pressupõe, no mínimo, estar em dupla.

O que aprendemos com o outro fica marcado em nós como modos de fazer junto, impactando nossas escolhas, mesmo quando estamos sozinhos. Registrar é um modo de garantir que o que aconteceu fique gravado, seja na areia, na parede ou no papel. O registro é um modo de perpetuar uma ação que o tempo tende a apagar. Como registrar o que segue reverberando no espaço e no tempo após o encontro com o outro? Mesmo o que não deixa rastros visíveis pode permanecer na memória. Os encontros com o outro nos ajudam a enxergar o que está oculto. Como um espelho, esse objeto fora de nós que reflete e revela quem somos.

“Além de motivos materiais e institucionais, as forças culturais militam hoje em dia contra a prática da cooperação exigente. A sociedade moderna está gerando um novo tipo de caráter. É o tipo de pessoa empenhada em reduzir ansiedades provocadas pelas diferenças, sejam de natureza política, racial, religiosa, étnica ou erótica. O objetivo da pessoa é evitar qualquer sobressalto, sentir-se o menos estimulada possível por diferenças profundas. [...] A homogeneização cultural é evidente na arquitetura moderna, no vestuário, na comida de rápido consumo, na música popular, nos hotéis... A relação é globalizada e interminável. ‘Todo mundo é basicamente igual’ expressa essa visão de mundo que busca a neutralidade. O desejo de neutralizar toda diferença, de domesticá-la, decorre [...] de uma angústia em relação à diferença, conectando-se com a economia da cultura global de consumo. Um dos resultados é o enfraquecimento do impulso de cooperar com aqueles que se mantêm teimosamente Outros.”

“De que forma os tempos e intervalos dos calendários também marcam e dilatam a concepção de um tempo que se curva para a frente e para trás, simultaneamente, sempre em processo de prospecção e de retrospecção, de rememoração e de devir simultâneos? Espiralar é o que, no meu entendimento, melhor ilustra essa percepção, concepção e experiência. As composições que se seguem visam contribuir para a ideia de que o tempo pode ser ontologicamente experimentado como movimentos de reversibilidade, dilatação e contenção, não linearidade, descontinuidade, contração e descontração, simultaneidade das instâncias presente, passado e futuro, como experiências ontológica e cosmológica que têm como princípio básico do corpo não o repouso, como em Aristóteles, mas, sim, o movimento. Nas temporalidades curvas, tempo e memória são imagens que se refletem.”

“O ponto de partida da dúvida é sempre uma fé. Uma fé (uma ‘certeza’) é o estado de espírito anterior à dúvida. Com efeito, a fé é o estado primordial do espírito. O espírito ‘ingênuo’ e ‘inocente’ crê. Ele tem ‘boa-fé’. A dúvida acaba com a ingenuidade e inocência do espírito e, embora possa produzir uma fé nova e melhor, esta não mais será ‘boa’. A ingenuidade e a inocência do espírito se dissolvem no ácido corrosivo da dúvida. O clima de autenticidade se perde irrevogavelmente. O processo é irreversível. As tentativas dos espíritos corroídos pela dúvida de reconquistar a autenticidade, a fé original, não passam de nostalgias frustradas. São tentativas de reconquistar o paraíso. As ‘certezas’ originais postas em dúvida nunca mais serão certezas autênticas. A dúvida metodicamente aplicada produzirá, possivelmente, novas certezas, mais refinadas e sofisticadas, mas estas novas certezas nunca serão autênticas. Conservarão sempre a marca da dúvida que lhes serviu de parteira.”

“No momento em que escolhemos amar, começamos a nos mover contra a dominação, contra a opressão. No momento em que escolhemos amar, começamos a nos mover em direção à liberdade, a agir de formas que libertam a nós e aos outros.”

"[...] um conceito surgido ou adotado na América Latina para resumir o ideal de uma vida em comum entre grupos cultural, social ou politicamente muito diferentes, uma vida em comum viável, um 'viver juntos' estável, possivelmente permanente, desejável por si mesmo e não somente por seus efeitos. [...] Conviver é chegar a viver juntos entre distintos sem os riscos da violência e com a expectativa de aproveitar de maneira fértil nossas diferenças. O desafio da convivência é basicamente o desafio da tolerância à diversidade e esta encontra sua manifestação mais clara na ausência de violência.

A tolerância à diversidade implica hoje:

- Uma transformação das identidades e de seus mecanismos de reprodução, de maneira que, para se ter uma identidade forte ou para conservá-la, já não seja necessário negar a identidade do outro, não seja necessário excluí-lo.
- A aceitação do fato de que as opções que distintos grupos ou distintas tradições oferecem diante das perguntas mais importantes (religiosas, filosóficas, políticas) poderiam considerar-se – sob algum ângulo – equivalentes e, mais recentemente, a aceitação da possibilidade e utilidade de que coexistam, em uma mesma sociedade, diversos projetos de sociedade.
- A ampliação do campo de celebração de acordos (muitos temas, como os relacionados à sexualidade ou às tarefas domésticas, deixam de ser regulados por costumes e passam a ser objetos de acordo, por exemplo, entre os casais).

Ausência de violência implica:

- A exclusão de ações violentas, mediante regras compartilhadas (legais ou culturais) ou mediante regras fixadas ou interiorizadas de maneira autônoma e unilateral (morais-pessoais).
- A universalização de rivalidades, para resolver pacificamente conflitos (solucionar problemas, chegar a acordos)."

"Eu acho que quando a tarefa do amor é autêntica, ela é muito difícil. A tarefa requer integridade, congruência entre o que pensamos, dizemos e fazemos. [...] então acho que as pessoas preferem aceitar uma falsificação do amor, em vez de realmente realizar a tarefa de amar.

Porque essa tarefa é primeiro e principalmente sobre conhecimento e conhecer alguém. Não é fácil conhecer alguém. [...] Eu acho que sociedades começam com nossas pequenas unidades comunitárias, que são as famílias – biológicas ou as que escolhemos. Frequentemente fico maravilhada quando conheço pessoas que foram criadas em famílias amorosas, porque elas são muito diferentes, vivem o mundo de forma diferente. Eu não concordo que toda família é disfuncional – eu penso que nós não queremos admitir que quando as pessoas são amorosas, o mundo é diferente. [...] Não digo que essas pessoas não sentem dor, mas elas sabem como lidar com a dor em uma forma que não seja negando a si mesmas."

“A recusa em sentir cobra um preço alto. Não só empobrece nossa vida emocional e sensorial – as flores são mais fracas e menos perfumadas, nossos amores menos extáticos –, mas o entorpecimento psíquico também impede nossa capacidade de processar e responder a informações. A energia gasta para resistir ao desespero é desviada de usos mais criativos, esgotando a resiliência e a imaginação necessárias para novas visões e estratégias. O medo do desespero ergue uma tela invisível, filtrando dados que provocam ansiedade. Em um mundo onde os organismos requerem feedback para se adaptar e sobreviver, isso é suicídio.”

“Amarração é o efeito de, através das mais diferentes formas de textualidade, enunciar múltiplos entenderes em um único dizer. Assim, a amarração jamais será normatizada porque é inapreensível. Mesmo que o enigma lançado seja desamarrado, esse feito só é possível através do lançamento de um novo enigma, uma nova amarração. Ou seja, o seu desate é sempre provisório e parcial, uma vez que a leitura que o desvenda pode vir a ser apenas parte da construção do enigma e só é possível a partir de um novo verso enigmático que se adicione ao elaborado anteriormente. Neste sentido, a noção de amarração, assim como a macumba, compreende-se como um fenômeno polifônico, ambivalente e inacabado.”

No que a sombra pode se transformar?

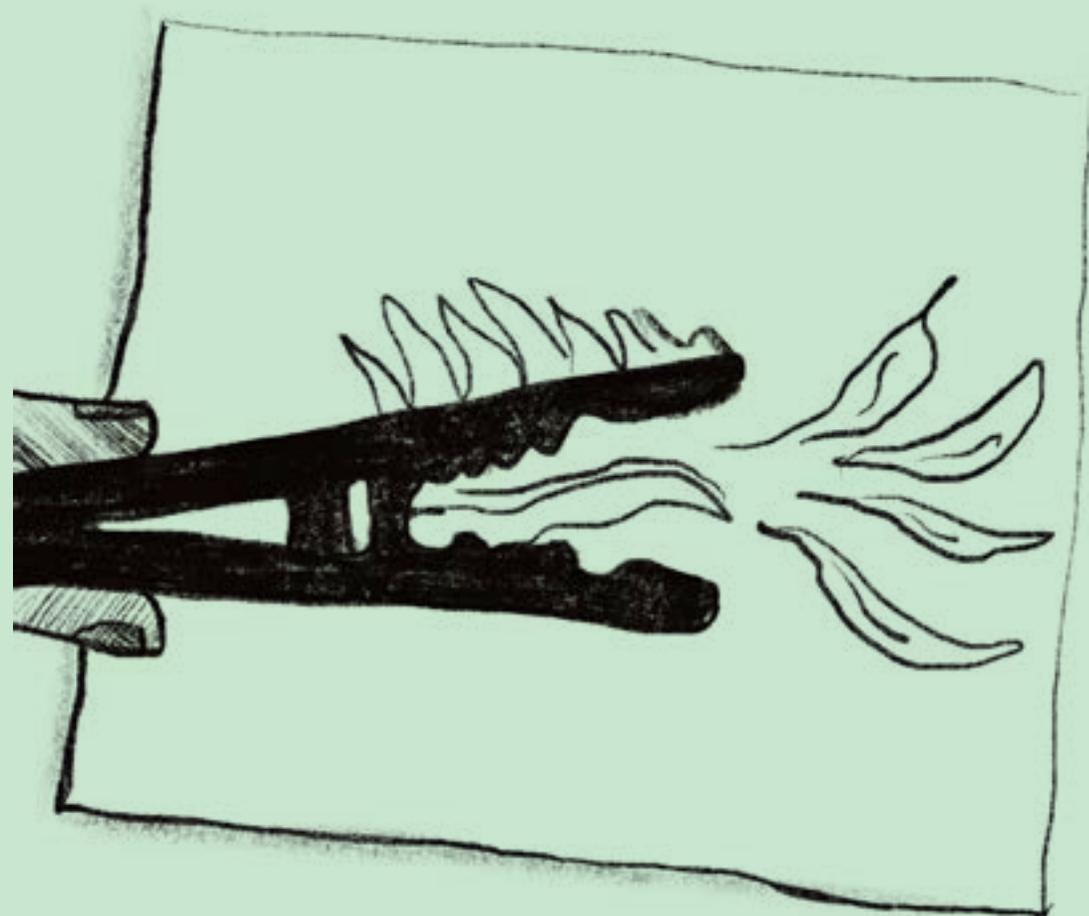
A artista Regina Silveira, em sua obra *Masterpieces (in Absentia: Calder)*, experimentou fixar a sombra de um objeto e deixar que o público imaginasse no que aquilo havia se transformado. Um monstro, um inseto, uma nave?

Onde houver luz, haverá a sombra. Ali está a sombra do nosso corpo no chão, dos postes nas ruas. Das árvores às formigas, tudo tem sua sombra. O convite aos participantes desta experiência poética foi brincarem com a imaginação, ao observarem, em um dia de sol ou debaixo de uma lâmpada em sua casa, como a sombra de nosso corpo ou dos objetos se transforma em imagens figurativas ou abstratas, nítidas ou distorcidas, modificando-se quando se alteram as posições dos objetos em relação à luz.

Em um segundo gesto de criação, para registrar as sombras foram utilizados: uma fonte de luz (luminária, lanterna, abajur), um papel em branco, caneta, lápis ou giz e fita adesiva.

A folha de papel foi fixada onde foi direcionada a fonte de luz, numa parede ou no chão.

Após escolher um objeto ou a própria mão, exercícios de aproximação e distanciamento foram feitos para observar as formas projetadas no papel. Algumas dessas formas foram contornadas com caneta e posteriormente coloridas ou texturizadas a partir da vontade de quem as criou.



Laysa Elias
(São Bernardo do Campo, SP, 1993)

No que a sombra pode se transformar?
2022

Experiência poética – vídeo, 41”
Roteiro, produção e edição: Laysa Elias

Coleta de experiências

Nem todos os elementos que compõem a natureza são visíveis ou palpáveis, e tais características nos mostram quão plural e diversa a natureza pode ser. Nesta experiência, a ideia foi coletar elementos que pareciam impossíveis de se guardar à primeira vista, mas que, ao expandirmos nossa percepção, poderíamos encontrar possibilidades poéticas e criativas.

A experiência começou separando um envelope qualquer e, em seguida, investigou-se quais elementos da natureza fazem parte de sua casa, sua escola, sua rua ou dos lugares por onde passamos. Há espaços iluminados pelo sol ou cobertos de sombras de plantas e árvores? Qual o tom do verde das suas plantas? É possível perceber uma brisa fresca em alguma janela?

Em seguida, foram pensadas formas de coletar e guardar tais fenômenos da natureza nos envelopes. Será que caberia?

Depois da coleta e do armazenamento, os envelopes foram fechados com cola ou fitas adesivas, e sua identificação inscrita do lado de fora.

Algumas pessoas entregaram seus envelopes a um amigo ou amiga e os convidaram a vivenciar a mesma experiência poética de criação.



Amanda Santos (Mogi das Cruzes, SP, 1993)
Laysa Elias (São Bernardo do Campo, SP, 1993)

Coleta de experiências
2020

Experiência poética – vídeo, 30"
Roteiro: Amanda Santos e Laysa Elias
Produção e edição: Laysa Elias



M. Farkas

Thomaz Farkas
(Budapeste, Hungria, 1924 –
São Paulo, SP, 2011)

Sem título
déc. 1940



Luiz Braga
(Belém, PA, 1956)

Pegadas
1985

Transmutação: trocas e mudança

evidência

reflexo

mundos

lazio

exu

espaço

história

conexão

rastros

sombra



Frans Krajcberg

(Kozienice, Polônia, 1921 –
Rio de Janeiro, RJ, 2017)

Sem título

1981

A noção de transmutação está ligada à conversão de um elemento em outro, uma espécie de modificação ou alteração da estrutura de algo. Várias mutações podem gerar uma transmutação. Na alquimia, buscou-se a transmutação de um metal comum e ordinário em outro nobre e raro. Se a mudança pressupõe o deslocamento, ir de um lugar para outro, ou um elemento mudar de estado, de líquido para gasoso, por exemplo, na transmutação acontece a formação de novos elementos. Já no ato de trocar, há uma substituição por algo equivalente. Nas trocas, oferecemos algo e, em contrapartida, recebemos outro de valor semelhante, ou seja, há reciprocidade. Mas em geral nós só trocamos alguma coisa por aquilo que nós não temos. Na respiração, trocamos oxigênio por gás carbônico com o ambiente. Na fotossíntese, água, gás carbônico e luz são convertidos em oxigênio. Trocas são fundamentais tanto para a manutenção do equilíbrio como para a vida no planeta.

"Uma das primeiras coisas que descobrimos nesses grupos é que problemas pessoais são problemas políticos. Não há soluções pessoais desta vez. Só há ação coletiva para uma solução coletiva. Eu fui, e continuo indo a essas reuniões porque adquiri uma compreensão política que toda a minha leitura, todas as minhas 'discussões políticas', toda a minha 'ação política', todos os meus quatro anos e pouco no movimento nunca me deram. Eu fui forçada a tirar os óculos cor-de-rosa e encarar a horrível verdade de quão deprimente minha vida é na condição de mulher. Eu estou adquirindo uma compreensão mais profunda de tudo, se comparado com a compreensão esotérica, à compreensão intelectual e sentimentos de *noblesse oblige* que eu tinha das lutas de 'outras pessoas'.

Isto não é negar que essas sessões tenham pelo menos dois aspectos que são terapêuticos. Eu prefiro chamar esse aspecto de 'terapia política' em oposição à terapia pessoal. O mais importante é livrar-se da autculpa. Você consegue imaginar o que aconteceria se mulheres, negros, trabalhadores (minha definição de trabalhador é a de qualquer um que tem de trabalhar para viver ao invés de aqueles que não precisam. Todas as mulheres são trabalhadoras) parássemos de nos culpar pelas nossas tristes situações? Parece-me que todo o país precisa desse tipo de terapia. É o que o movimento negro tem feito do seu próprio jeito. Nós devemos fazer do nosso. Estamos apenas começando a deixar de nos culpar. Também sentimos que estamos pensando por nós mesmas pela primeira vez em nossas vidas."

"As formações políticas e as instâncias executivas parecem totalmente incapazes de apreender essa problemática no conjunto de suas implicações. Apesar de estarem começando a tomar uma consciência parcial dos perigos mais evidentes que ameaçam o meio ambiente natural de nossas sociedades, elas geralmente se contentam em abordar o campo dos danos industriais e, ainda assim, unicamente numa perspectiva tecnocrática, ao passo que só uma articulação ético-política – a que chamo ecosofia – entre os três registros ecológicos (o do meio ambiente, o das relações sociais e o da subjetividade humana) é que poderia esclarecer convenientemente tais questões.

O que está em questão é a maneira de viver daqui em diante sobre esse planeta, no contexto da aceleração das mutações técnico-científicas e do considerável crescimento demográfico."

“Para além de onde cada um de nós nasce – sítio, uma aldeia, uma comunidade, uma cidade –, estamos todos instalados num organismo maior que é a Terra. Por isso dizemos que somos filhos da terra. Essa Mãe constitui a primeira camada, o útero da experiência da consciência, que não é aplicada nem utilitária. Não se trata de um manual de vida, mas de uma relação indissociável com a origem, com a memória da criação do mundo e com as histórias mais reconfortantes que cada cultura é capaz de produzir – que são chamadas, em certa literatura, de mitos. As mitologias estão vivas. Seguem existindo sempre que uma comunidade insiste em habitar esse lugar poético de viver uma experiência de afetação da vida, a despeito das outras narrativas duras do mundo. Isso pode não ter um significado muito prático para concorrer com os outros em um mundo em disputa, mas faz todo sentido na valorização da vida como um dom. Não há nada mais importante do que a vida. [...]”

“Pelo termo de constituição estética deve-se entender aqui a partilha do sensível que dá forma à comunidade. Partilha significa duas coisas: a participação em um conjunto comum e, inversamente, a separação, a distribuição dos quinhões. Uma partilha do sensível é, portanto, o modo como se determina no sensível, a relação entre um conjunto comum partilhado e a divisão de partes exclusivas.”

“[...] A Arte pode vir de um assunto, material, realidade, seja abstrata ou representativa ou conceitual. Pode ser sobre a vida real, sobre como vemos, tocamos, experimentamos, sentimos. Arte e política têm em comum a capacidade de mover pessoas. [...] Arte pode vir da arte, assim como pode vir da vida. Saber disso nos leva a querer saber mais sobre sua produção, distribuição e o impacto de trabalhos de arte com implicações sociais, no contexto de nossa cultura e história. Definimos implicação social, de modo geral, como sendo qualquer trabalho de arte que lide com sexismo, racismo, danos ecológicos, e outras formas de opressão humana. Historicamente, aos artistas politizados e aos artistas implicados em transformações sociais tem sido negada a atenção e cobertura pelo ‘mainstream’ e assim nossa interação com eles tem sido limitada. Temos que saber o que estamos fazendo.”

“A cidade foi invadida pela indústria e pela produção e transformou a lógica de vida coletiva em vida privada. É preciso observar que os registros sobre os maias e os astecas falam de uma cultura com muita urbanidade, mas em um sentido expandido. Não evocam propriamente a cidade, mas um modo de ser e pertencer a uma dinâmica coletiva. Nesse sentido, os xinguanos, em suas cidades-jardim, também têm muita urbanidade. Quando Davi Kopenawa narra as alianças entre os humanos e os *xapiri*, os espíritos da floresta, está falando da mesma coisa. Temos que reflorestar o nosso imaginário e, assim, quem sabe, a gente consiga se reaproximar de uma poética de urbanidade que devolva a potência da vida, em vez de ficarmos repetindo os gregos e os romanos. Vamos erguer um bosque, jardins suspensos de urbanidade, onde possa existir um pouco mais de desejo, alegria, vida e prazer, ao invés de lajotas tapando córregos e ribeirões. Afinal, a vida é selva-gem e também eclode nas cidades.”

A mulher esqueleto

Inspirada em contos passados de geração em geração, Ana Luísa Lacombe interpreta a história de um pai e sua filha, que se inicia do alto de um penhasco. Numa espécie de simbiose com a natureza, o desenrolar desta narrativa mostra a relação de uma menina e seu processo de transformação com os ciclos naturais da vida e o encontro com um aventureiro pescador.

“Se enrolou no seu casaco e dormiu e sonhou. Ninguém sabe o quê. Eu também não sei. Acho que nem ele sabe. Mas uma lágrima escorreu de seus olhos e brilhou com a luz da lua que furava o teto. A mulher esqueleto viu e levantou-se desengonçada e pegou aquela lágrima e bebeu. Embora ela fosse salgada, era como se ela tivesse bebido a água doce que esperara durante tantos anos. Depois, ela encostou suas mãos no coração do homem – tum tum, tum tum, tum tum – e enfiou suas mãos no peito dele e segurou o seu coração entre as mãos – tum tum, tum tum, tum tum – e cantou: O nanana, O nanana... Que veio, minha pele, minha carne, meu sangue, minha unha, meus olhos, meus seios... O nanana, O nanana... E seu corpo foi se revestindo de carne, músculos, veias, sangue – O nanana, O nanana. Agora ela também tinha um coração que batia dentro dela, então soltou o coração do pescador e aninhou o seu corpo junto ao dele e os dois dormiram juntos a noite inteira.”



Ana Luísa Lacombe
(Rio de Janeiro, RJ, 1963)

A mulher esqueleto
2022

Histórias no Jardim – vídeo, 10'23"
Reconto e interpretação: Ana Luísa Lacombe
Produção audiovisual: Opaco Filmes

Já experimentou reciclar papéis manualmente?

Os papéis, em sua maior parte, são fabricados a partir da celulose, material extraído das madeiras dos troncos de árvores. Apesar de o papel ser muito utilizado no cotidiano, pouco se fala sobre seu processo de fabricação, que exige a derrubada de diversas árvores, influenciando em nosso ecossistema. Quais são os caminhos possíveis para revertermos a lógica do consumo em nossa sociedade e propor novas finalidades para materiais que seriam descartados?

Com o objetivo de reutilizar e transformar a matéria dos papéis que descartamos, nesta experiência poética foi proposta uma técnica de reciclagem manual e artesanal, com a investigação de pigmentos naturais e texturas, a partir de materiais minerais ou orgânicos.

Para começar, separou-se uma bacia para adicionar a água e os papéis separados para reciclar já picotados, deixando de molho por 24 horas. Só depois de as fibras estarem amolecidas é que os participantes puderam pegar uma porção, completar com água e bater a massa no liquidificador, adicionando pigmentos naturais (temperos, café, folhas, flores, frutos, terra etc.), após bater bem a massa. Depois, em uma bacia com um pouco de água foi adicionada essa polpa para diluir e só então foi mergulhada uma tela de serigrafia para coletar e espalhar uniformemente as fibras. Algumas pessoas usaram um bastidor de bordado com o tecido de náilon ou outros, como algodão cru, para substituir a tela.

O material, sobre a tela, foi deixado em arejado para secar, e a folha de papel só foi retirada do bastidor quando estava completamente seca.



Amanda Falcão
(São Paulo, SP, 1994)

Já experimentou reciclar papéis manualmente?
2021

Experiência poética – vídeo, 2'14"
Roteiro, produção e edição: Amanda Falcão



Laura Vinci
(São Paulo, SP, 1962)

Folhas avulsas #3
(detalhe)
2019



Pedro Motta
(Belo Horizonte, MG, 1977)

Treme Terra
1998/2008

Jogos: regras: modos intencionais de tomar parte

tecnologia

linguagens

intersecção

cultura



Chelpa Ferro
(Rio de Janeiro, RJ, 1995)

Totó treme terra
2006

O jogo está ligado à diversão, à brincadeira, ao aprendizado de alguma habilidade ou, no mínimo, uma experiência vivida. Sejam jogos físicos ou mentais, eles sempre pressupõem regras que delimitam como nosso corpo pode agir e com qual objetivo. Em alguns jogos, a sorte é fundamental; em outros, a técnica é determinante. Tirando os jogos solitários em que o jogador disputa consigo mesmo, o adversário é aquele que possibilita a existência do jogo. Mas para vencê-lo é preciso escolher um lado, formar equipes, trabalhar em conjunto. Quem entra num jogo sabe que nem sempre alcança a vitória. E as perdas nos ensinam e indicam caminhos para a superação do fracasso. É comum os jogos suscitarem imaginações, fantasias e não raras vezes eles estão ligados a paixões. Certamente, o jogo revela muito das relações entre as pessoas e o mundo. O jogo nos fascina porque é imprevisível e pode nos fazer chegar ao êxtase. E mesmo que ele não seja alcançado, outro jogo sempre pode ser começado.

“A cooperação pode ser definida, sucintamente, como uma troca em que as partes se beneficiam. Esse comportamento é imediatamente identificável nos chimpanzés cuidando uns dos outros, em crianças construindo um castelo de areia ou em homens e mulheres juntando sacos de areia para impedir uma inundação. Imediatamente identificável porque o apoio recíproco está nos genes de todos os animais sociais; eles cooperam para conseguir o que não podem alcançar sozinhos.”

“Trabalhar em comunidade não é ser populista. Paulo Freire dizia que para se trabalhar com comunidades não era necessário vê-las como proprietárias da verdade e da virtude, mas significava, acima de tudo, respeitar os seus integrantes. Ele dizia que o erro dos sectários dos programas em comunidades não era a negação ou rejeição de intelectuais acadêmicos arrogantes, mas sim desconsiderar a teoria, a necessidade de rigor intelectual. Outra diferença do modernismo e do pós-modernismo em relação à criatividade na educação é que os professores modernistas pensavam que só o fazer artístico desenvolvia a criatividade. As teorias contemporâneas do ensino da arte demonstram que o ver arte, o analisar as obras de arte ou o campo de sentido da arte, o conviver reflexivo com a arte e sua extensão em diferentes mídias, imagens e objetos de distintas categorias também desenvolve em alto grau as funções mentais responsáveis pelo processo criador. Envolver o meio ambiente escolar com arte, criando galerias nas escolas ou povoando os seus jardins com arte resulta em ganhos reflexivos. A cultura visual que cerca a educação de crianças e jovens deve evocar valores atuais da cultura na qual estão se educando, e assuntos por eles escolhidos, proporcionando o desenvolvimento da capacidade crítica. Por outro lado, para fortalecer o ego cultural também é necessário levá-los a ver criticamente a cultura de seus antepassados. Repensada criticamente, a cultura anima o processo criador. Conscientizar para a cultura de uma comunidade ativa o processo criador emergente da coletividade.”

“A capacidade de gerar conexões livremente, um confronto com o conhecimento que exhibe imaginação ilimitada para questionar os sistemas de poder, buscar alternativas e, assim, entrar em negociação consigo mesmo para encontrar novas maneiras de fazer as coisas no nosso dia a dia. [...] a arte é um modo de fazer, não uma coisa que se faz.

Um título que faz referência explícita à nossa convicção de que pensar é performativo, que saber é indissociável de fazer e que aquilo que aprendemos e desaprendemos se reflete diretamente em nossa forma de agir no mundo.”

“Vida denota uma função, uma atividade compreensiva, em que organismo e ambiência acham-se incluídos. [...] ar respirado, alimento consumido, terreno percorrido [...] pulmões respirando, estômago digerindo, pernas caminhando. [...] as proezas realizadas, as tragédias sofridas; também o comentário humano, registro, a interpretação que inevitavelmente se seguem. Objetivamente, a história compreende rios, montanhas, campos e florestas, leis e instituições; subjetivamente, inclui propósitos e planos, os desejos e emoções, através dos quais aquelas coisas são administradas e transformadas.”

“[...] o problema central de uma educação baseada na experiência é selecionar o tipo de experiências presentes que continuem a viver frutífera e criativamente nas experiências subsequentes.”

“Da esfera do rito e, portanto, da performance, a encruzilhada é lugar radial de centramento e descentramento, interseções e desvios, texto e traduções, confluências e alterações, influências e divergências, fusões e rupturas, multiplicidade e convergência, unidade e pluralidade, origem e disseminação. Operadora de linguagens performáticas e também discursivas, a encruzilhada, como um lugar terceiro, é geratriz de produção signífica diversificada e, portanto, de sentidos plurais. Nessa concepção de encruzilhada destaca-se, ainda, a natureza cinética e deslizante dessa instância enunciativa e performativa dos saberes ali instituídos.”

“Em primeiro lugar, numa das suas mais correntes acepções, e também das mais próximas do seu verdadeiro significado, o termo ‘jogo’ designa não somente a atividade específica que nomeia, mas também a totalidade das imagens, símbolos ou instrumentos necessários a essa mesma atividade ou funcionamento de um conjunto complexo. [...] Por agora, as análises precedentes permitem já definir essencialmente o jogo como uma atividade: 1. *livre*: uma vez que, se o jogador fosse a ela obrigado, o jogo perderia de imediato a sua natureza de diversão atraente e alegre; 2. *delimitada*: circunscrita a limites de espaço e de tempo, rigorosa e previamente estabelecidos; 3. *incerta*: já que o seu desenrolar não pode ser determinado nem o resultado obtido previamente, e já que é obrigatoriamente deixada à iniciativa do jogador uma certa liberdade na necessidade de inventar; 4. *improdutiva*: porque não gera nem bens, nem riqueza, nem elementos novos de espécie alguma; e, salvo alteração de propriedade no interior do círculo dos jogadores, conduz a uma situação idêntica à do início da partida; 5. *regulamentada*: sujeita a convenções que suspendem as leis normais e que instauram momentaneamente uma legislação nova, a única que conta; 6. *fictícia*: acompanhada de uma consciência específica de uma realidade outra, ou de franca irrealidade em relação à vida normal.”

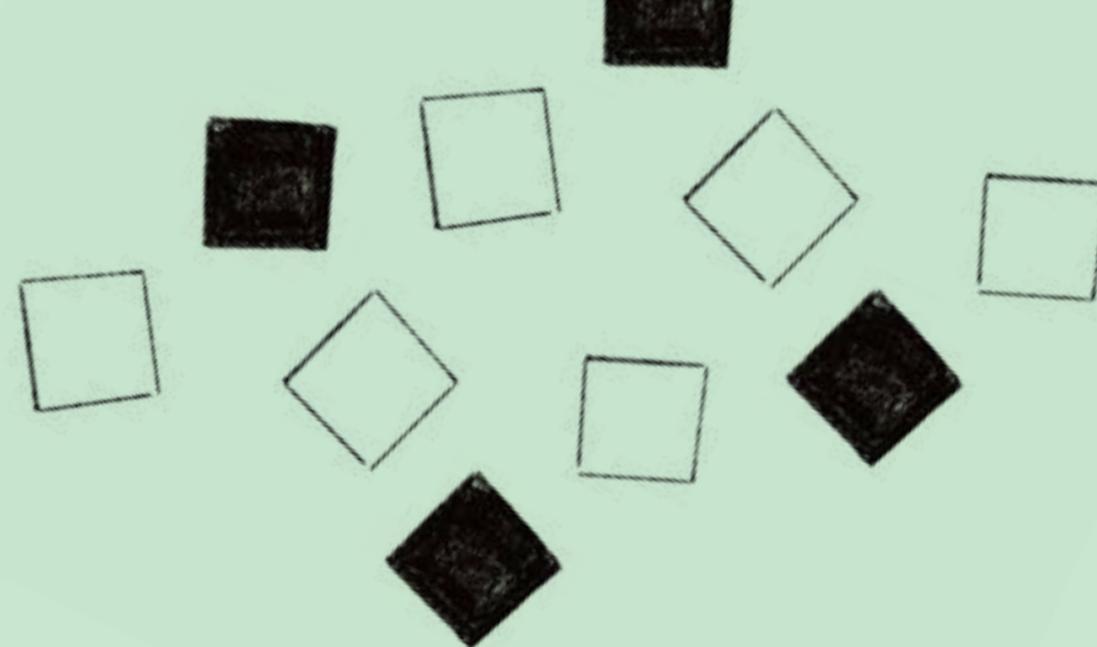
“A civilização implica a limitação e o domínio de si próprio, a capacidade de não tomar suas próprias tendências pelo fim último da humanidade, compreendendo que se está encerrado dentro de certos limites livremente aceites. De certo modo, a civilização sempre será um jogo governado por regras, e a verdadeira civilização sempre exigirá o espírito esportivo, a capacidade de fair-play. O fair-play é simplesmente a boa fé expressa em termos lúdicos. Para ser uma vigorosa força criadora de cultura, é necessário que este elemento lúdico seja puro, que ele não consista na confusão ou no esquecimento das normas prescritas pela razão, pela humanidade ou pela fé.”

Mundo do MAM no Minecraft

O Mundo do MAM, na plataforma educativa Minecraft: Education Edition, é um mundo virtual que nos permite experimentar outros tipos de contato com o museu e as obras que fazem parte do acervo.

O projeto oferece experiências únicas aos jogadores ao combinar arte, educação e games, com reproduções do espaço do museu e de obras do acervo, jogos pedagógicos, atividades lúdicas e propostas de aulas.

Feito em parceria com a Microsoft e a agência Africa, o projeto, direcionado a escolas, estudantes, artistas e interessados em arte e videogame, apresenta uma forma inovadora de diálogo com o público por meio de reproduções dos ambientes internos e externos do MAM, incluindo sua sede e o Jardim de Esculturas, e de obras do acervo do museu.



Equipe MAM Educativo
(São Paulo, SP, 2021)

MAM no Minecraft
2021

O jogo e os planos de aulas criados pela equipe do MAM Educativo estão disponíveis em:
<https://mam.org.br/mam-no-minecraft/>



Amanda Falcão (São Paulo, SP, 1994)
Luna Aurora Souto (São Paulo, SP, 1999)

Composição tridimensional: brincando com a perspectiva MAM no Minecraft
2021

Experiência poética – vídeo, 2'2''
Roteiro: Luna Aurora Souto
Produção e edição: Amanda Falcão



Amanda Falcão (São Paulo, SP, 1994)
Amanda Santos (Mogi das Cruzes, SP, 1993)

Estampas padronizadas no MAM no Minecraft
2021

Experiência poética – vídeo, 2'29''
Roteiro: Amanda Santos
Produção e edição: Amanda Falcão





Paulo Bruscky
(Recife, PE, 1949)

**Expediente: primeira proposta para
o XXXI Salão Oficial de Arte do
Museu do Estado de Pernambuco
1978/2023**



Artur Lescher
(São Paulo, SP, 1962)

O Rio
2006

para ler junto



Somos da terra

Texto originalmente publicado na revista *PISEAGRAMA* 12 / Posse, 2018, p. 44-51. Disponível em:

<https://piseagrama.org/artigos/somos-da-terra/>.

A versão em inglês "We Belong to the Land" foi traduzida por Brena O'Dwyer com a colaboração de Carmela Zigoni, e publicada em parceria entre a *PISEAGRAMA* e a Futuress em 2023 como parte do projeto *Travessias – Crossings*. Disponível em:

<https://piseagrama.org/in-english/we-belong-to-the-land/> ;

<https://futuress.org/stories/we-belong-to-the-land/>.

Antônio Bispo dos Santos

Escritor e liderança quilombola da comunidade Saco do Curtume, município de São João do Piauí, é autor de *Colonização, quilombos: modos e significações*, publicado em 2015 pelo INCT de Inclusão.



O texto "Somos da terra", de autoria de Antônio Bispo dos Santos, está licenciado sob a Licença Atribuição-NãoComercial-Compartilhável 3.0 Brasil Creative Commons. Esta licença permite que os reutilizadores distribuam, remixem, adaptem e desenvolvam o material em qualquer meio ou formato apenas para fins não comerciais e desde que a atribuição seja dada ao criador. Se você remixar, adaptar ou desenvolver o material, deverá licenciar o material modificado sob termos idênticos. Licença disponível em: creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0/br/

Quando provoço um debate sobre a colonização, os quilombos, os seus modos e as suas significações, não quero me posicionar como um pensador. Em vez disso, estou me posicionando como um tradutor. Minhas mais velhas e meus mais velhos me formaram pela oralidade, mas eles mesmos me colocaram na escola para aprender, pela linguagem escrita, a traduzir os contratos que fomos forçados a assumir.

Fui para a escola da linguagem escrita aos nove anos, mas, desde que comecei a falar, fui formado também por mestras e mestres de ofício nas atividades da nossa comunidade. Quando fui para a escola no final da década de 1960, os contratos orais estavam sendo quebrados na nossa comunidade para serem substituídos por contratos escritos impostos pela sociedade branca colonialista. Estudei até a oitava série, quando a comunidade avaliou que eu já poderia ser um tradutor.

Na década de 1940 houve uma grande campanha de regularização das terras pela escrita. Isso ocorreu no Piauí e também no resto do Brasil. A lei dizia que as pessoas que ocupavam a terra seriam chamadas de posseiros. Essa lei colocou um nome, coisificou essas pessoas. Não éramos posseiros, éramos pessoas... O que isso significou para nós?

A partir do momento em que a lei diz que somos posseiros, ela está cumprindo um papel importante para o colonialismo. O colonialismo nomina todas as pessoas que quer dominar. Às vezes fazemos a mesma coisa sem perceber: quando temos um cachorro, por exemplo, damos a ele um nome, mas não um sobrenome. Os colo-

nialistas dão um nome, mas não dão um sobrenome porque o sobrenome é o que expressa o poder. O nome coisifica, o sobrenome empodera. Então, ao nos chamar de posseiros, nos colocaram em uma situação de dominação, obrigando-nos a cumprir os contratos que a nomeação de posseiros nos impunha.

Os contratos do nosso povo eram feitos por meio da oralidade, pois a nossa relação com a terra era através do cultivo. A terra não nos pertencia, nós é que pertencíamos à terra. Não dizíamos “aquela terra é minha” e, sim, “nós somos daquela terra”. Havia entre nós a compreensão de que a terra é viva e, uma vez que ela pode produzir, ela também precisa descansar. Não começamos a titular nossas terras porque quisemos, mas porque foi uma imposição do Estado. Se pudéssemos, nossas terras ficariam como estão, em função da vida.

O poder quilombola sobre as terras é um poder baseado na palavra, na atitude, na relação – e não na escrita. Quando o Estado veio para demarcar as terras, meu avô se recusou, dizendo: “Como vamos demarcar uma coisa que já é nossa?”. Assim, os brancos chegaram, compraram as terras e nós perdemos o direito sobre elas. Mesmo os mais velhos que, naquela época, haviam demarcado as suas terras, ao morrerem as perderam porque os seus herdeiros não fizeram inventários.

A maioria das terras das comunidades tradicionais no Brasil são consideradas espólios, pois ninguém fez escritura. Mas se hoje em dia nós fazemos, porque nos é imposto, tem algo mais grave implicado. Para fazer o título é preciso ter um laudo antropológico – mesmo com a lei dizendo que ser quilombola é autodeclaratório – e um laudo agrônomo. É a mais sofisticada utilização da inteligência do Estado para identificar o perfil da resistência. Por que precisaríamos de um antropólogo para nos diagnosticar, ler os costumes, as tradições, a nossa cultura? Porque quem mais ameaça hoje o sistema são os povos e comunidades tradicionais, pois somos donos de um saber transmitido espontaneamente pela oralidade, sem cobrar nada por isso.

O nosso povo, por não saber ler, não sabia como funcionavam as escrituras, perdendo assim muitas possibilidades de viver nas suas terras. Então o nosso povo resolveu que alguém de nós deveria saber ler e escrever para enfrentar essa situação. Fui formado para

isso e faço isso até hoje. Por isso digo que não sou um pensador, mas um tradutor do pensamento do meu povo. E para o meu povo também sou um tradutor do pensamento do colonialista. Quando estamos discutindo colonização, quilombos, seus modos e significações, nós estamos tentando compreender o que faz o colonialista pensar como pensa e como devemos pensar para não nos comportarmos como ele.

Nosso povo foi trazido de África para cá. Diferentemente dos nossos amigos indígenas, que foram atacados em seu território podendo falar suas línguas, cultivar suas sementes, dialogar com seu ambiente. Nós fomos tirados dos nossos territórios para sermos atacados no território dos indígenas. E aí nós precisávamos e precisamos – e temos conseguido – ser muito generosos. Porque mesmo tendo sido trazidos para o território dos indígenas, nós não disputamos o território com eles. Nós disputamos com o colonialista o território que eles tiraram dos indígenas, e isso nos dói. Mas precisamos fazer isso. Senão, onde vamos viver?

A surpresa para os colonialistas e a felicidade para nós é que, quando nós chegamos ao território dos indígenas, encontramos modos parecidos com os nossos. Encontramos relações com a natureza parecidas com as nossas. Houve uma grande confluência nos modos e nos pensamentos. E isso nos fortaleceu. E aí fizemos uma grande aliança cosmológica, mesmo falando línguas diferentes. Pelos nossos modos, a gente se entendeu.

Fui orientado pelos nossos mais velhos a tentar compreender por que o povo colonialista faz isso com outro povo. Eu fui pela Bíblia, eu fui pelo que eles escreveram. E encontrei na Bíblia, no Gênesis, uma boa explicação. “O Deus Jeová disse ao homem: por que tu me desobedeceste? A terra será maldita por tua causa. Tu haverás de comer com a fadiga do suor do teu rosto. A terra te oferecerá espinhos e erva daninha. E todos os teus descendentes serão perpetuamente amaldiçoados.”

Nesse momento, esse deus da Bíblia do colonialista – melhor dizendo, eurocristão monoteísta – desterritorializou um povo. Se ele amaldiçoou a terra para aquele povo, este povo não poderia nem tocar naquela terra. Se ele disse que aquela terra estava oferecendo ervas daninhas e espinhos, ele disse que aquele povo não podia comer nem dos frutos, nem das folhas, nem de nada que aquela

terra oferecia. Se ele disse que aquele povo tinha que comer com a fadiga do suor do seu rosto, nesse momento ele criou o trabalho como ação de sintetização da natureza. Ao mesmo tempo ele criou também uma doença que eu chamo de cosmofobia. O medo do cosmo, o medo de deus. Esse povo eurocristão monoteísta se sente desesperado.

Mas nós tivemos que aprender também a conviver com esse deus. E até o aceitamos. Porque, se é deus, deve ser bom. Então, além de ter nossas deusas e nossos deuses, nós ainda temos esse deus. E aí foi onde eles começaram a perder. Porque eles só têm um deus e ainda dividiram com a gente. E nós temos vários. Como eles só têm um deus, eles só olham numa direção. Então o olhar deles é vertical, é linear, não faz curva. Assim é o pensar e o fazer deles. Como nós temos várias divindades, conseguimos olhar e ver a nossa divindade em todos os cantos. Vemos de forma circular, pensamos e agimos de forma circular e, para nós, não existe fim, sempre demos um jeito de recomeçar.

Nosso pensamento é um pensamento que nos permite dimensionar melhor as coisas, os movimentos e os espaços. Nos espaços circulares cabe muito mais do que nos espaços retangulares. E isso nos permite conviver bem com a diversidade e nos permite sempre achar que o outro é importante, que a outra é importante. A gente sempre compreende a necessidade de existirem as outras pessoas.

O povo afro inventou a capoeira. Os eurocristãos inventaram o futebol. Tem um jogo no Mineirão e digamos que tenha 40 mil pessoas nas arquibancadas e 22 pessoas no campo. Digamos que o Cruzeiro e o Atlético estão jogando hoje e o Neymar veio assistir ao jogo. Saiu lá da Europa para assistir ao jogo. Num determinado momento, o time para o qual o Neymar torce está perdendo, e ele pede para entrar no jogo. Pode? Como é que o Neymar, torcendo para um time, quer defender este time e não pode entrar em campo?

Vamos para o outro lado. Tem uma roda de capoeira, e agora vem um europeu, que nunca viu a capoeira. Tem 50 pessoas jogando capoeira, e esse que nunca viu a capoeira pede para entrar. Pode? A capoeira é rodando, o samba é rodando, o batuque, a gira nos terreiros de umbanda e de candomblé... Tudo para nós é rodando. Tudo para os colonizadores é linear. É um olhar limitado a uma única direção.

Os quilombos são perseguidos exatamente porque oferecem uma possibilidade de viver diferente. Não é por conta da cor da nossa pele. Nos documentos da Igreja que eu avaliei, as autorizações e as permissões para que povos fossem escravizados não dizem a cor da pele desses povos, dizem a religiosidade. A bula de 1455 do Papa Nicolau V diz que quem deve ser escravizado são os pagãos e os sarracenos. Ela não diz que é preto, nem branco, nem indígena. São os pagãos. São os povos que têm uma cosmologia. Que povos são esses? São povos que continuam comendo dos frutos das árvores. São povos que não obedeceram à orientação do deus eurocristão. São povos que não sentem obrigação de trabalhar. São povos que não precisam comer com a fadiga do suor, porque a natureza já oferta a comida.

Conceitos que achamos que se parecem muito com os de “bem viver” e de “viver bem” são o “viver de forma orgânica” e o “viver de forma sintética”. Bem viver é viver de forma orgânica e viver bem é viver de forma sintética. Compreendemos que há um saber orgânico e um saber sintético. Enquanto o saber orgânico é o saber que se desenvolve desenvolvendo o ser, o saber sintético é o que se desenvolve desenvolvendo o ter. Somos operadores do saber orgânico e os colonialistas são operadores do sintético.

Quando o deus dos brancos disse que a terra estava amaldiçoada por causa de Adão e Eva e que comeriam com a fadiga do suor, ele disse que não poderiam desfrutar da natureza como ela se apresenta. Logo, eles precisariam sintetizar tudo. E assim eles saíram mundo afora sintetizando – inclusive a si próprios. Grande parte do pensamento dos brancos é sintetizado. O pensamento produzido nas academias é um pensamento sintético. É um saber voltado para a produção de coisas. O pensamento operacionalizado pela escrita é um pensamento sintético, desconectado da vida. Já o nosso pensamento, movimentado pela oralidade, é um pensamento orgânico.

O ser tem pouco valor no saber sintético, apesar de ser o criador do ter. Já o ter é a criatura que devora o seu criador. As pessoas atuam sempre em função do ter. Até a biologia está se tornando sintética. Logo vocês vão comer bife sem precisar de boi...

A nossa avaliação é que, neste exato momento, estamos vivenciando uma das maiores possibilidades de um fim desse mundo eurocristão, monoteísta, colonialista e sintético. Esse mundo está

chegando ao fim. Não é à toa que estamos vivendo esse desespero, essa grande confusão. Mas, por incrível que pareça, estamos vivendo também uma nova confluência.

Trabalho com os conceitos de “confluência” e “transfluência”. Confluência foi um conceito muito fácil de elaborar porque foi só observar o movimento das águas pelos rios, pela terra. Transfluência demorou um pouco mais porque tive que observar o movimento das águas pelo céu. Para entender como um rio que está no Brasil conflui com um rio que está na África eu demorei muito tempo. E percebi que ele faz isso pela chuva, pelas nuvens. Pelos rios do céu. Então, se é possível que as águas doces que estão no Brasil cheguem à África pelo céu, também pelo céu a sabedoria do nosso povo pode chegar até nós no Brasil.

É por isso que, mesmo tentando tirar nossa língua, nossos modos, não tiraram a nossa relação com o cosmo. Não tiraram a nossa sabedoria. É por isso que nós conseguimos nos reeditar de forma sábia, sem agredir os verdadeiros donos desse território que são os irmãos indígenas. Nós tivemos essa capacidade porque os nossos mais velhos que estavam em África, apesar de sermos proibidos de voltar para lá, vieram pela cosmologia. Isso é o que nós chamamos de transfluência.

Tanto os quilombolas quanto os indígenas do Brasil só passaram a ser sujeitos de direito na Constituição de 1988. Até essa Constituição, ser quilombola era ser criminoso e ser indígena era ser selvagem. A Constituição de 1988 disse que nós temos direito a regularizar as nossas terras pela escrita – o que é uma agressão, porque pela escrita nós passaríamos a ser proprietários da terra. Mas os nossos mais velhos nos ensinaram a lidar com essa agressão.

Eu tive um tio chamado Antônio Máximo, que era o operador de uma grande arte de defesa chamada Jucá. Ele me ensinou que em alguns momentos precisamos transformar as armas dos inimigos em defesa, para não transformarmos a nossa defesa em arma. Porque se transformarmos a nossa defesa em arma, nós só vamos saber atacar. E quem só sabe atacar perde.

Se as cidades, com todas as suas armas, não vivem em paz, e nós da comunidade vivemos em paz sem as armas, logo vê-se que não são as armas que resolvem os problemas. Por isso meu tio Antônio

dizia para transformarmos as armas em defesa. Mãe Joana, também uma das minhas grandes mestras, dizia que a vasilha de dar é a mesma de receber. Logo, se eu te aponto um revólver é porque tenho medo de um revólver. E essa disputa não tem fim.

Assim, discutir a regularização das terras pela escrita não significa concordar com isto, mas significa que adotamos uma arma do inimigo para transformá-la em defesa. Porque quem vai dizer se somos quilombolas não é o documento da terra, é a forma como vamos nos relacionar com ela. E nesse quesito nós e os indígenas confluímos. Confluímos nos territórios, porque nosso território não é apenas a terra, são todos os elementos.

O Piauí é um estado que praticamente não existe para o resto do Brasil. Quando digo que sou do Piauí, as pessoas às vezes até me perguntam onde é o Piauí, como se ele não estivesse no mapa. Não está no mapa que cabe na cabeça das pessoas. Depois, diz-se que no Piauí não tem indígenas, como se diz também que em Roraima não tem quilombo. No Piauí, hoje, há três povos indígenas lutando por sua autoidentificação, por seu autorreconhecimento e pela demarcação de suas terras. E quem são os parceiros desses povos? Os quilombolas. Esses territórios são contínuos.

No Piauí há uma grande aliança entre quilombolas e indígenas, tanto do ponto de vista de regularizar os seus territórios como, também, de reeditar as nossas expressões culturais, a partir de um saber orgânico. O saber orgânico é o saber que reedita, enquanto o saber sintético é o saber que recicla.

Nós não somos perdedores. Não trabalho dentro dessa lógica da “vitimologia”. Eu não tenho o direito de ser vítima. Sou vencedor, meu povo venceu. Meu bisavô tinha três engenhos de rapadura, fui criado na fartura. Não tenho cicatrizes da escravidão na minha memória, mas não discordo de quem trabalha com a imagem da cicatriz da escravidão. Entretanto, não trabalho com essa imagem, trabalho com a imagem de quem venceu. Mesmo que queimem a escrita, não queimam a oralidade, mesmo que queimem os símbolos, não queimam os significados, mesmo que queimem os corpos, não queimam a ancestralidade. Porque as nossas imagens também são ancestrais.

Várias comunidades em todos os cantos do Brasil estão sendo atacadas da mesma forma que foram Palmares, Canudos, Caldeirões, Pau de Colher. As Forças Armadas estão na Rocinha, praticando etnocídio. O governo de Getúlio Vargas foi um dos governos mais etnocidas que já tivemos. Ele matou e queimou o povo de Caldeirões, no Ceará, em 1936 e o povo de Pau de Colher, na divisa com a Bahia, em 1942. Mas mesmo assim nós não paramos de lutar.

A nossa relação com as imagens de mundo dá-se na lógica da emancipação dos povos e das comunidades tradicionais através da contracolônização. Não é através da luta de classes, pois a luta de classes é europeia e cristã-monoteísta. Não trato povos e comunidades tradicionais como categorias marxistas: como trabalhadores, desempregados ou revolucionários. Essa linguagem não é nossa. Essa linguagem é euro-cristã-colonialista.

Alguns pensadores do Piauí escreveram muito bem sobre os quilombos, mas usaram a perspectiva do marxismo e isto me incomodou. Penso na nossa caminhada desde dentro do navio negreiro. Saiu o primeiro navio negreiro, eis o primeiro quilombo. O primeiro aquilombamento foi ali dentro, com as pessoas reagindo, jogando-se dentro do mar, batendo e morrendo. Aí começou o quilombo. E Marx nem existia naquele tempo! O que Marx tem a ver com isso? O que Marx disse, Palmares já tinha feito 200 anos antes. Acho que Marx tem o seu papel lá na Europa. Como dizemos lá no sertão, "cada quem no seu cada qual".

O MST, por exemplo, é maravilhoso, uma das maiores invenções que já se fez, mas é uma organização colonialista. Basta você percorrer a maioria dos estados brasileiros para verificar que o coordenador do MST no estado é geralmente um homem branco e do Sul. Como? Eu não acredito que os outros estados não tivessem condições para produzir o próprio líder. Você chega lá no Piauí e o coordenador do MST está tomando chimarrão! Ora, lá a gente toma é cajuína! É claro que é importante a contribuição do MST. Porém, do ponto de vista político, o MST é mono, linear, vertical. Queriam ser o único movimento capaz de representar o campo. Nós não queremos ser "o único".

Desde o início da colonização, de 1500 a 1888, o povo africano era tido e tratado como escravo, e o que ele pensava e falava não en-

trou no pensamento brasileiro. De 1888 a 1988, nossas expressões culturais, a capoeira, o samba, continuaram a ser tidas como crime. Isso é o colonialismo. Colonizar é subjugar, humilhar, destruir ou escravizar trajetórias de um povo que tem uma matriz cultural, uma matriz original diferente da sua.

E o que é contracolônizar? É reeditar as nossas trajetórias a partir das nossas matrizes. E quem é capaz de fazer isso? Nós mesmos! Só pode reeditar a trajetória do povo quilombola quem pensa na circularidade e através da cosmovisão politeísta. Não é o Boaventura de Sousa Santos, apesar de ele estar desempenhando um bom papel nesse processo. Na medida, pelo menos, em que ele diz que é preciso desmanchar o que o povo dele, o povo colonialista, fez. Isso já é de uma generosidade enorme. Pelo menos ele não está dizendo que é preciso sofisticar e fazer mais.

Mas nós também estamos discutindo a contracolônização. Para nós, quilombolas e indígenas, essa é a pauta. Contracolônizar. No dia em que as universidades aprenderem que elas não sabem, no dia em que as universidades toparem aprender as línguas indígenas – em vez de ensinar –, no dia em que as universidades toparem aprender a arquitetura indígena e toparem aprender para que servem as plantas da caatinga, no dia em que eles se dispuserem a aprender conosco como aprendemos um dia com eles, aí teremos uma confluência. Uma confluência entre os saberes. Um processo de equilíbrio entre as civilizações diversas desse lugar. Uma contracolônização.

Seres criativos da floresta

Texto originalmente publicado na coletânea *Cadernos SELVAGEM*, por Selvagem Ciclo de Estudos, em parceria com a Dantes Editora, em 2020. Disponível em: <https://selvagemciclo.com.br/cadernos/>. Todos os direitos reservados.

Cristine Takuá

Filósofa, educadora, aprendiz de parteira e artesã indígena, vive na aldeia do Rio Silveira, onde foi por doze anos professora na Escola Estadual Indígena Txeru Ba'e Kuai'. Atualmente é coordenadora da ação colaborativa Escolas Vivas em parceria com Selvagem, Ciclo de estudos sobre a vida. Também é representante do núcleo de educação indígena dentro da Secretaria de Educação de SP e membro fundadora do Fapisp (Fórum de articulação dos professores indígenas do Estado de SP). É diretora do Instituto Maracá, parceira na gestão compartilhada do Museu das Culturas Indígenas em São Paulo.

Fala apresentada na roda de conversas *Biosfera* durante o *Selvagem, ciclo de estudos sobre a vida*, no Teatro do Jardim Botânico do Rio de Janeiro em 13 de novembro de 2019. Transcrito por Camila Vaz.

Eu vou começar minha fala com um canto, porque acredito que esses encontros criativos alegram a alma, e o canto ajuda, a mim pelo menos, a organizar as ideias.

[Canto Guarani]

Bom, eu queria compartilhar um pouco de alguns pensamentos que venho pensando ao longo de alguns anos, e ouvindo vocês eu fiquei com uma energia forte dentro de mim. Eu sinto que o grande erro da ciência – e, como diz o Ailton, “dessa humanidade que a gente pensa ser” – foi ter virado as costas, ter ocultado, acredito que negado o conhecimento dos povos indígenas do mundo, a grande complexidade que existe nos saberes da floresta, que eu não vou chamar aqui de “ciência da floresta”, porque esses saberes e fazeres da floresta estão para além da ciência, como se fosse uma “metaciência”, não sei...

Essa grande complexidade que existe na floresta dialoga há muitos séculos com uma forte potência criativa de seres vegetais e animais que, assim como nós, há muitos séculos resistem e criam fórmulas de continuar caminhando neste planeta.

Ouvindo vocês, estudiosos e pesquisadores com suas questões e inquietações, sou levada a pensar sobre o ocultamento da sabedoria (indígena) e sua ausência nas universidades, por exemplo. Há treze anos eu usei querer estudar filosofia na universidade e percebi que o diálogo criativo com seres vegetais e animais não está presente nas “universidades” – que de universal quase pouco têm.

Quando fui estudar na universidade, fiquei um tanto quanto assustada, porque parecia que eles diziam que só os homens pensam.

Na história que me foi retratada do nascimento da filosofia na Grécia, homens produziram pensamento, sistematizaram seus saberes

e deixaram livros históricos, que pouco são praticados pelos seus. A gente observa isso, até hoje, lá nas terras onde os “seus” vivem.

Isso me assustou bastante e me fez, ao sair da tal universidade, continuar dialogando – tentando ao menos dialogar – com os seres criativos da floresta. E eu os estou chamando de “seres criativos da floresta” por conta de uma história que uma mulher muito especial para mim, uma curandeira, a avó dos meus netos, me contou um dia. Que há muito, muito tempo, *Nhanderu*, que é o nosso pai supremo, os Guarani assim o chamam, tinha duas filhas: a *Takuá* e a *Ka’á*. Eram duas lindas mulheres. Ele pegou e transformou essas duas mulheres em dois seres: a *Takuá* virou a taquara – que hoje é usada para muitas coisas, como fazer cestos, fazer remédio, fazer diversos tipos de produções artísticas; e a *Ka’á* virou uma planta conhecida por muitos como erva-mate, que os gaúchos chamam de chimarrão. A *Ka’á* virou uma planta muito poderosa. Para o povo Guarani a *Ka’á* é uma planta que traz muitas mensagens, traz força, iluminação, traz cura, nos mais diversos sentidos do que é a cura.

Quando ela me contou essa história, eu comecei a sentir isso de verdade, observando esse diálogo, na maioria das vezes feminino, com a *Ka’á* e com a *Takuá*, hoje. Foi assim que comecei a refletir ainda mais sobre esses diálogos criativos da floresta, sobre os conhecimentos e as filosofias complexas que habitam na vida dos povos tradicionais ancestrais da Terra há muitos séculos. Só que esses saberes não conseguem dialogar diretamente com essa universidade, que escreve tanto e parece que observa pouco a sutileza das diversas formas de transmissão de conhecimento.

A memória também é um ponto que eu venho pensando. O David Kopenawa sempre diz que os brancos escrevem muito e que têm uma mania incansável de ficar anotando as coisas para não esquecer. Só que os povos tradicionais não têm o hábito de escrever em papel para guardar suas lembranças.

Eu sou, por parte de pai, Maxakali. Os Maxakali são um povo incrível de resistência; eles guardam cantos das mais diversas formas de animais, de seres *yãmîy* que existem na floresta, têm mais de 35 cantos das abelhas.

Hoje, na Mata Atlântica e Cerrado que habitam em Minas, umas oito ou dez espécies de abelhas se encontram. Mas as crianças

sabem o canto das mais de trinta abelhas, sem nunca as terem visto. A memória ancestral, que sustenta essa sabedoria milenar, é muito complexa. Então, eu fico pensando sobre essa memória, sobre essa potência do diálogo criativo com os seres vegetais e animais, e penso também no sonho, porque eu sou educadora.

Eu fui estudar filosofia e, depois, quando abriu a instituição escolar na minha comunidade – onde hoje vivo, na aldeia Rio Silveira, que fica em meio à Mata Atlântica, na praia de Boraceia, no litoral norte de São Paulo –, eu comecei a falar na escola sobre sonho. A instituição escolar que criaram, que antes não existia dentro das comunidades, essa instituição está fazendo com que as crianças deixem de sonhar. O tempo imposto pelas instituições – hora de sair, hora para chegar, hora de merendar – faz com que as crianças percam seu fluxo natural de vida. Então é essa atenção e cuidado que nós todos devemos ter com as crianças: qual o objetivo da escola na nossa vida? Nas nossas sociedades não existia escola e não existe hospício, creche, asilo – nenhuma dessas formas de trancamento ou unificação de transmitir conhecimento ou modelar as pessoas. E eu tenho observado que, ao longo da história, parece que as pessoas querem trazer essas instituições para dentro dos saberes dos povos tradicionais.

As pessoas andam muito adoecidas, me parece. Adoecidas no sentido de um vazio: como uma árvore que é um pau oco por dentro. Que ele só por fora é pau, mas, por dentro, é oco. Parece-me que muitos estão ocos por dentro. Porque, ao longo da história também, a monocultura da fé, a monocultura alimentar, a monocultura mental estão fazendo com que as pessoas se unifiquem, que as pessoas percam o sentido de entender a própria fruição da vida, a própria complexidade desses diálogos criativos que nos colocam em outro lugar, que nos colocam na relação natural com outros seres.

Por que os seres humanos se distanciaram tanto dos outros seres? Por que os cientistas, hoje, têm que ficar pensando: será que a gente vai ter que ir embora desse planeta? Os povos indígenas existem há séculos: criando fórmulas, recriando fórmulas. Formas resilientes, sustentáveis, regenerativas, de continuar esse diálogo criativo. E eu acredito que não vamos desistir. Por isso eu falei da educação: porque acredito que a regeneração de Gaia, que foi falada muito pelo Fabio (Scarano), pode se dar através da educação. Não essa educação ocidental, quadrada, de instituição, mas sim uma educação sensível.

O guarani tem um termo, conceito, que chama *Tekó Porã*. Então eu penso em uma educação que tente dialogar com esse conceito do *Tekó Porã*, que seria como uma boa e bela forma de você ser e estar no território. Bom, mas como a gente vai ser e estar de boa e bela forma no território, se o rio está morto, se, como diz o Ailton, a montanha foi comida? Repensar – e recriar novas formas de existência – é uma coisa meio dolorida. Mudar de hábitos é como você trocar de pele, tem que ter coragem. Como a mãe quando nasce o primeiro filho e vai amamentar. A dor no seio é muito grande, parece que está enfiando uma agulha no bico do seio, porque dói para amamentar o filho. Muitas desistem: “ai, dói muito, não vou aguentar”. E aí se desiste de amamentar o filho. Mudar de hábito é como se fosse essa dor: uma dor de coragem. Você sabe que tem que amamentar seu filho, porque amamentando ele vai ter saúde.

Mudar de hábitos e ter coragem de refazer algumas caminhadas. Pode ser doloroso no início, mas representa uma mudança da ética que você vai ter com você mesmo na sua caminhada.

Eu ando vendo muita gente falando da Amazônia, que precisa preservar o ambiente. Na época de Belo Monte, muita gente levantando a bandeira “Belo Monte não”. Muitos ativismos, mas ativismos da boca para fora. De nada adianta levantar uma bandeira “viva Amazônia” se continua alimentando o que está esturpando a Amazônia.

Então, quando eu falo de mudança de hábito, e que isso dói como trocar de pele, eu digo que já passou da hora de a gente começar a ter coragem de realmente fazer um equilíbrio – eu chamo isso até de um certo pacto – que seria você conseguir equilibrar o sopro de amor que sai da nossa boca quando a gente fala – as nossas ideias, as nossas inquietações, os nossos sonhos –, equilibrar esse sopro de palavra com o compasso dos nossos pés, da nossa caminhada na Terra. Porque não adianta minha boca ir para lá e meu pé vir para cá. Esse equilíbrio entre o que a gente fala e para onde a gente anda é o que precisa nortear essa nossa coragem e compromisso ético com nós mesmos, com os nossos filhos e com todos os outros seres.

A arrogância universal do homem e as diversas leis que hoje nós temos: direitos humanos, direitos da criança, direitos, direitos... humanos! E a paca? A cutia? A formiga? A abelha? A samaúma? E todos os seres que vivem na floresta? A gente não vai convidar

eles aqui para conversar com a gente – mesmo porque eu acho que eles não viriam. Quando nós vamos conseguir refazer a caminhada e dialogar com esses seres que estão lá? A lontra está lá na beira do rio, pensando como que seus filhos vão conseguir brincar na beira do rio que está podre pelas nossas fezes, pela ganância de todos, de consumo, consumo e consumo. São essas coisas que eu venho refletindo ao longo de alguns anos e tentando dialogar com os meus alunos, com as pessoas com quem eu vivo, no sentido dessa ética e do compromisso com o que realmente a gente quer.

A grande teia que envolve a vida, essa grande interação de relação entre os seres animais e vegetais, ela foi totalmente destruída. Os seres humanos romperam todas as formas de interações dessa teia. Como agora tecer e pegar o fio dessa meada que se perdeu é um compromisso urgente de nós todos. Não adianta mais escrever, não adianta mais formular. Tem que praticar agora, todos juntos, por mais difícil que seja.

Conversando com as parteiras e com os rezadores, eles vêm falando que os espíritos da floresta estão muito bravos e eles estão vendo tudo, o tempo todo. Mas será que a ciência está dialogando com os espíritos da floresta? Será que a ciência está entendendo que não adianta só escrever? Que tem que sentir, que tem que perceber, que tem que interagir com todas as formas outras não humanas?

No início desse entendimento, desse agrupamento multicultural que se deu na América, há uns séculos atrás, chegou essa tal monocultura. Com a cruz e a espada, chegou a monocultura. No entanto, muitos criativos – e o Ailton é um deles que eu admiro muito, assim como outros, o Carlos Papá, o Txai Ibã, o Davi Kopenawa e o *xeramoí* aqui Dua Busã – resistem, transmitindo seus saberes, praticando na floresta os diálogos criativos. Um encontro como esse me alegra muito. Ver cada um de vocês realmente se preocupando em transmitir saberes no sentido de um amplo diálogo, porque também não adianta a gente ficar falando só isso entre um ou outro.

Penso que a regeneração de Gaia é possível, no sentido de que a gente começa a repensar os princípios que norteariam a vida das nossas crianças. A tecnologia que vai se desenvolvendo, que vai engolindo todo mundo, por que as pessoas permitem? Por que as pessoas querem tanto se comunicar com o outro que está lá

longe e não conseguem parar para sentir “o que eu sonhei hoje”? Vocês sonharam hoje? Se a gente começar a ouvir os nossos sonhos, eu acredito que é possível a gente começar a se potencializar e tomar coragem de mudar de hábitos.

A terra é muito mais forte que nós, é uma grande mãe sagrada. A floresta é um grande pai, com todos os seus seres vegetais, animais – seres visíveis e invisíveis. Nós é que somos pequeninos, somos só um grãozinho no meio dessa grande imensidão de saberes que existe na floresta.

Então, eu queria compartilhar um pouco dessas minhas inquietações com vocês e dizer que nós estamos todos no mesmo barco. Precisamos aprender a remar. Se nós todos conseguirmos remar na mesma direção, talvez a gente avance. Avance no sentido do respeito, e de que um dia, por exemplo, a tal universidade consiga respeitar, e equilibrar, as diversas formas de saberes, por mais que não as entenda.

O guarani também tem um conceito bem complexo chamado *arandu*. Muita gente traduz *arandu* como sabedoria, mas *arandu* é muito mais que sabedoria. Seria, mais ou menos, eu tentando ousar a traduzir, *arandu* como “a pessoa que tenha sensibilidade de sentir a sua própria sombra”. Alcançar esse *arandu* é o que os grandes *xeramoí*, os grandes sabedores, buscam quando se concentram com o seu *petynguá*, que é um cachimbo sagrado, e o tabaco.

O tabaco é uma planta muito sagrada, assim como ontem na abertura foi falado da ayahuasca, que vários povos chamam de outros nomes, como os Huni-Kuin de *nixi pae*, e vários outros... o *penty* com o *corró* como falam os Maxakali.

O tabaco é uma planta muito sagrada, uma planta que te comunica e te leva para o encontro com *arandu*. Só que a sociedade, nessa mania de dominação, controle, acúmulo, transformou o tabaco num produto cancerígeno. Quando eu vejo um rótulo de caixinha de cigarro escrito “cuidado, isso mata”... Os grandes pajés ensinam a gente que o tabaco cura. E aí, no bar, nos mercados, diz que o tabaco mata. Essa inversão de valores, e o desrespeito com o ser sagrado que é o tabaco, me coloca para pensar nessa ética, nesse compromisso com os diversos seres. Por que o tabaco foi marginalizado? Por que o tabaco causa câncer, como dizem alguns? Eu conheço alguns Guarani de 110

anos hoje, ativamente cantores, rezadores, que usam o tabaco com muita sabedoria.

Isso nos coloca para parar e pensar: qual a nossa relação com seres sagrados? Com a água? Com o tabaco? Com todos os seres? Eu deixo essa pergunta pra vocês.

Aguyjevete.

Instrumentos metodológicos para a construção do grupo

Texto originalmente publicado no livro *Quem educa marca o corpo do outro* (Cortez Editora, 2008), de Fátima Freire. Todos os direitos reservados.

Fátima Freire

Nasceu em Recife, formada em pedagogia pela PUC de São Paulo e também possui graduação em filosofia pela Universidade de Coimbra, em línguas romanas, pela Universidade de Varsóvia, e em psicopedagogia, pelo Instituto Jean-Jacques Rousseau. Já atuou como educadora em diversos países e atualmente presta assessoria pedagógica a diversas instituições, além de integrar o conselho do Instituto Paulo Freire.

Quando leio o título que escolhi para este texto, o primeiro movimento de meu corpo é o de sentir-me desafiada a fazer algumas perguntas que possam nortear meu processo de reflexão. Como, por exemplo:

“Que é grupo? Como o construo?”

A palavra “grupo” é uma das mais recentes nas línguas ocidentais. É um termo técnico italiano do léxico das belas-artes; aparece em francês, em inglês e em alemão no final do século XVII e designa um conjunto de pessoas pintado ou esculpido.

É só na metade do século XVII que a palavra “grupo” adquire significado de reunião de pessoas vivas. A partir do século XIX, seu uso se expande e passa, então, a designar várias outras realidades, tais como: grupo escolar, teoria matemática dos grupos, estudo psicológico dos grupos restritos.¹

1. Didier Anzieu. *O grupo e o inconsciente*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1993.

Como educadora, minha “curiosidade cognitiva” sobre como se trabalha em grupo e ainda como o grupo se constrói sempre esteve vinculada ao processo de ensinar e de aprender.

Foi guiada por essa curiosidade que fui percebendo que grande parte das situações de aprendizagem vividas sobretudo no espaço escolar se dá em situações grupais e não duais. Ou seja, quando estamos em sala de aula, estamos ensinando para um coletivo e não para um único aluno.

À medida que intensifiquei minha escuta sobre o relato da prática do educador, e a enriqueci com observações de sala de aula, ficaram mais evidentes as dificuldades que o educador “experencia” quando está em grupo.

As mais evidentes dizem respeito a:

Organização do tempo e do espaço.

O processo de comunicação.

A existência de subgrupos.

E, sobretudo, a falta, ou o pouco envolvimento, de seus membros com os conteúdos e propostas a serem trabalhados.

Quando iniciamos a construção de um grupo, o fato de não conhecermos ainda as pessoas nos faz sentir ameaçados diante da curiosidade que o outro tenha em relação a nós e da imagem que possa fazer sobre nossa pessoa.

A situação de estar em grupo, na verdade, gera em nosso corpo angústia e medo que agarra a todos nós, medo que está relacionado à perda de nossa individualidade; é como se temêssemos ser devorados, engolidos por todos e por cada um do grupo. O medo representa ainda a resistência de as pessoas constituírem-se como grupo.

Daí a importância de explicitá-lo para poder superá-lo e criar um “espaço de continência” onde todos possam falar de seus medos e de suas fantasias; onde possam realizar descobertas comuns, construir conhecimento, vivenciar emoções, desafios e atividades como gargalhar, comer e brincar juntos.

À medida que a existência do “espaço de continência” ganha forma e força, o medo de ser engolido pelo outro vai sendo superado, e a resistência a se constituir como grupo diminui. São esses os primeiros momentos em que presenciamos o uso da palavra “nós” como referência ao grupo.

Quando peço aos professores uma definição de grupo, geralmente a que vem é: “Conjunto de pessoas reunidas em prol de objetivos comuns”. Contudo, ter objetivos comuns não garante às pessoas constituir-se como grupo; são necessárias outras condições para que o grupo se construa.

A primeira delas é ter uma tarefa específica que dê sentido a sua existência e, ainda, exista uma pessoa que o coordene. Grupo sem tarefa específica e sem coordenador não se forma como tal. Grupo acéfalo corre risco de permanecer imerso num movimento espontâneo das pessoas que o constituem sem, portanto, conquistar um tipo de organização ativa de todos e de cada um de seus membros.

A presença de um coordenador é fundamental para a construção do grupo já que, no início do processo de construção, ele ocupa o lugar de “porta-voz” do desejo do grupo de se constituir. Ele anuncia a possibilidade da existência do coletivo, mesmo quando o coletivo ainda não se encontra construído.

No processo de construção grupal, o coordenador atua como se fosse um “locutor de rádio” quando irradia jogo de futebol. Ou seja, ele expressa tudo o que está ocorrendo no grupo — as contribuições, as dificuldades e facilidades dos diferentes membros — para que a representação do coletivo (a relação entre o todo/parte) possa, pouco a pouco, ir se configurando nos corpos das pessoas do grupo.

O coordenador irradia não só as ações individuais dos membros como também seus pensamentos, desejos, fantasias, medos. Contudo, sua relação com o grupo é assimétrica, para que viva seu papel de copensador do grupo. Seu “que fazer” específico consiste justamente em refletir com o grupo, e nunca por ele, sobre a relação que os membros estabelecem entre si e sobre a tarefa específica do grupo.

No início do processo de construção do grupo, o que temos normalmente é um aglomerado de pessoas. Figuralmente, sua forma é amorfa, porque no início do processo os espaços individuais de cada um ainda não se encontram “situados”.

A “cara do grupo” surge da forma como cada um se sente “situado” no grupo ao ocupar seu lugar e ao exercer seu papel específico. Ou seja, o grupo deixa de ser o amontoado amorfo e disforme e passa a ter cara e identidade.

O movimento de construção grupal é processo lento e requer o corpo solto de todos que querem constituir-se como grupo. Ter corpo solto nesse processo de construção é importante porque implica poder configurá-lo, localizá-lo, percebê-lo, e descobrir quais os diferentes lugares que o corpo pode ocupar na configuração do grupo. Corpo não localizado, não percebido, é corpo sem forma, é corpo que não se sentiu solto o suficiente para deixar-se marcar pelo outro.

Os corpos normalmente falam. E por falarem expressam anseios, medos, alegrias, raivas, desejos contidos e também segredos. Às vezes, a “doença” se instaura no grupo quando não se fala do velado, do segredo do grupo. É preciso denunciar para poder anunciar. Denuncio o segredo para poder anunciar o saber sobre ele, para poder saber-me sendo parte do segredo, do segredo mítico da mi-

na origem como ser desejante, ser do desejo do outro. É só quando descubro que minha origem foi concebida no desejo do outro que posso fazer meu o seu desejo e assumir-me como ser diferenciado. A situação de aprendizagem e de fala nos remete, portanto, ao momento de origem de cada um de nós; momento de origem que é de cisão, de separação, de perda.

As marcas da nossa origem que trazemos em nossos corpos alimentam e dão mobilidade ou não a nossos processos de simbolização e de criação. Daí a importância da linguagem no processo de criação e transformação, já que ela coloca nosso corpo distante do ato, possibilitando, assim, o acesso ao desejo. Desejar é a forma que utilizamos para recuperar o que perdemos, o que nos foi interdito.

Como educadora ocupada com a formação de educadores, fui marcada pelo pensamento de Pichon Riviere,² sobretudo por seu conceito de grupo operativo. Grupo operativo é o que possui boa rede de comunicação, que se desenvolve eficazmente em sua tarefa. Cada membro tem papel específico atribuído, porém com grau de plasticidade tal que lhe permite assumir outros papéis funcionais.

2. Pichon E. Riviere.
O processo grupal.
São Paulo: Martins
Fontes, 1983.

Ao longo de meu percurso de trabalho, e levada pela necessidade de buscar respostas para as dificuldades encontradas na prática do dia a dia das vivências grupais, fui utilizando instrumentos metodológicos de trabalho que pudessem nortear e alimentar minha prática.

Um desses instrumentos é o “esquema referencial comum do grupo”.

Todos nós temos um esquema referencial que representa o conjunto de conhecimentos, atitudes e valores que fomos construindo ao longo de nossa história de vida. É nele que sempre nos apoiamos quando tomamos decisões, criamos significados, e quando trabalhamos nossa relação com o mundo e com nós mesmos. O referencial funciona como se fosse nossa bagagem, nossa equipagem, que sempre transportamos conosco. Por onde quer que vamos.

A construção do esquema referencial comum do grupo é um dos primeiros movimentos do corpo do coordenador quando se inicia a construção do grupo. Esse processo de construção tem como pano de fundo o conteúdo do esquema referencial de cada membro do grupo. A construção do esquema referencial do grupo é

fundamental; é condição básica para que exista um processo de comunicação entre os membros.

É com base no denominador comum dos diferentes esquemas referenciais individuais dos membros que o esquema referencial grupal é construído, e este representa o suporte comum no qual seus integrantes se apoiam para construir os significados, o vocabulário comum, e para tomar as decisões grupais.

Na verdade, quando o coordenador cria espaço de continência e possibilita que cada um fale de si, se posicione e dê suas contribuições, está estruturando, construindo o esquema referencial do grupo.

O esquema referencial comum representa os pensamentos, as ideias, a forma como o grupo percebe a realidade e lida com ela, como também representa suas ações, seus desejos, suas fantasias, projeções e medos. Portanto, a construção do esquema referencial grupal perpassa todos os momentos da história desse esquema, pois é enriquecido a cada encontro com as diferentes contribuições das individualidades de seus membros.

É no processo de construção do esquema referencial grupal que os membros encontram seus “lugares” e se localizam dentro do grupo. Os lugares que ocupamos estão, então, vinculados aos papéis que assumimos no grupo.

Esse momento de construção é muito rico em possibilidades de leituras e devoluções para quem coordena o grupo. A construção do esquema referencial possibilita ainda a cada membro reconhecer, durante a trajetória percorrida no grupo e com o grupo, que sua individualidade está sendo assegurada, permitindo-lhe sentir-se fazendo parte de um todo que ao mesmo tempo é ele, mas maior que ele.

É na vivência de cada encontro mediado pela tarefa específica de construção do esquema referencial grupal que aprendemos a conhecer o outro, sua forma de pensar, de sentir, a facilidade ou dificuldade de se expressar; seus medos e fantasias.

O aprender a conhecer o outro implica, por sua vez, um querer e uma curiosidade sobre o outro. É movido por essa curiosidade que, quando educada, conseguimos criar espaço interno de escuta do outro.

Outro instrumento que faz parte da construção do grupo é o que denomino “Fio Vermelho do Grupo”.

Sempre me perguntei o porquê da escolha pela cor vermelha e não por outra qualquer. Hoje sei que está vinculada à noção de vida, de libido, de sangue que corre nas veias; enfim, de paixão. O fio vermelho é, na verdade, a trajetória da história de vida do grupo. Ele é tecido nos momentos de construção de conhecimento, permeado de conflitos/confrontos, de tristezas, de discórdias, dor e raivas, de mal-entendidos, como também nos momentos de alegria, de gargalhadas, de generosidade e de amor. Sua textura vai ganhando cada vez mais consistência e força a cada encontro, de forma que cada membro do grupo percebe que está ligado ao outro e que todos, juntos, formam um todo.

A construção do fio vermelho possibilita o aprender a estar em sintonia com o outro. Como todos estão unidos pelo mesmo fio, basta que um o movimente, ao “puxá-lo”, para que repercuta no corpo de todos. Assim, cada membro vai aos poucos percebendo a necessidade de estar atento a seus movimentos, suas intervenções, suas falas; enfim, vai percebendo a importância do estar “ocupado” com o outro e “atento” a ele.

No início da construção do grupo, o fio vermelho encontra-se visível. No entanto, à medida que o trabalho de construção vai sendo fortalecido, o fio vermelho começa a perder visibilidade, para terminar invisível. Sua “invisibilidade” tem a ver com o processo de internalização do outro.

Quando pertencemos a um grupo cujo fio vermelho se encontra invisível, somos ajudados sem pedir ajuda, sentimo-nos escutados, entendidos e vistos; sentimo-nos realmente pertencendo ao grupo.

O movimento pendular do grupo é outro instrumento metodológico que auxilia o coordenador no processo de construção. É o movimento constante que o educador realiza entre o ir e vir do individual para o coletivo. Quando trabalhamos o aspecto individual, nossa ação está voltada para a verticalidade do sujeito; estamos lidando com a história de vida, com a forma de estar de cada um no mundo. Quando trabalhamos o coletivo, nossa ação está voltada para a horizontalidade dos sujeitos; estamos lidando, sobretudo, com o

“lugar” que estes ocupam no mundo, como também com o aqui e agora que ocupam no espaço grupal.

Somos, como bem diz Merleau-Ponty, seres situados no mundo por ter uma história, construída num tempo que é, por sua vez, histórico. Portanto, somos “seres de situação”, ocupamos espaços. É do exercício da vivência e do cruzamento desses dois movimentos, o individual e o coletivo, vivenciados nos diferentes momentos de vida do grupo, que a história do grupo é construída. É como se ela fosse tecida com os fios individuais da história de vida de cada um, tanto na sua dimensão de ser individual como na de ser social.

Costumo chamar de “mandalas grupais” os momentos de encontro dos movimentos pendulares tanto na sua verticalidade como na sua horizontalidade.

Quando a linha da verticalidade de cada membro não consegue atingir a linha da horizontalidade do grupo, os integrantes sentem-se deslocados, não integrados, não pertencentes ao grupo. O coordenador deve estar atento aos momentos de “descida da verticalidade” de cada membro para que, quando essa descida se der, cada qual consiga encontrar o “chão” representado pela linha da horizontalidade do grupo e, assim, possa sentir-se pertencente ao grupo, mesmo que pense e se sinta diferente sobre um determinado assunto em relação aos demais.

Outro instrumento metodológico utilizado na construção do grupo são os rituais.

Todo ato educativo se banha nas águas dos rituais. Educamos o outro por meio de rituais que mediam nossa ação.

Durante o processo de construção do grupo, coordenador e membros criam rituais que representam o trajeto percorrido na construção da história do grupo. Os rituais dão, desse modo, a “cara” do grupo; estão, portanto, banhados de sua cultura e de seus significados. É por essa razão que cada grupo é um grupo, já que possui rituais e histórias de vida diferentes.

Por outro lado, os rituais são fundamentais na organização do grupo quando instauram os tempos, os espaços e os compromissos

de todos e de cada um. Nesse sentido, é como se a vida de cada grupo estivesse presa a uma trama simbólica. Trama simbólica construída pela troca de inconscientes e de intencionalidades dos membros ao longo de sua história; e dela fazem parte os rituais, os combinados, os regulamentos implícitos e explícitos, os costumes estabelecidos, como também as atribuições dos diferentes “lugares” de cada integrante.

A rotatividade de papéis é outro instrumento metodológico utilizado na construção do grupo.

Quando fazemos “nossa entrada no mundo”, nosso corpo vem marcado pelo desejo inconsciente de nossos pais, desejo que situa o lugar que vamos ocupar no grupo familiar a que pertencemos. Portanto, nossa primeira experiência social, nós a vivemos dentro do grupo primário que é a família.

Quando estamos em grupo, ao mesmo tempo em que assumimos diferentes papéis, de acordo com a história de vida própria, também atribuímos papéis aos integrantes. É dessa forma que a estrutura do grupo se constrói, tendo como base o interjogo dos papéis assumidos entre seus diferentes membros e dos papéis que lhes foram delegados.

O papel que assumimos quando nos encontramos em grupos secundários (trabalho, equipe, escola) está, por sua vez, marcado pela forma como fomos introduzidos na vida de nosso grupo familiar. Isso faz com que, quando estamos em grupo, a tendência de reassumirmos o mesmo papel seja grande. Corremos risco de viver, no grupo, os papéis de maneira cristalizada, estereotipada, caso não exista um trabalho por parte da coordenação que introduza a possibilidade do “rodízio” desses papéis.

O rodízio de papéis é importante porque possibilita trabalhar as estereotipias e os rótulos que marcam o corpo da pessoa e dificultam seu processo de mudança e transformação.

A escolha da palavra “rodízio” para assinalar a mudança de papéis não é aleatória, já que nos remete ao funcionamento de uma equipe de voleibol, cuja regra é o rodízio de lugares de seus jogadores. Ou seja, todos e cada um têm possibilidade de se “experianciar”

nos diferentes lugares do espaço da quadra e, para tal, faz-se necessário assumir posturas diferentes, de acordo com o lugar que estão a ocupar num determinado momento do jogo.

Existem três papéis que são importantes na estruturação do grupo: o porta-voz, o líder e o bode expiatório.

O porta-voz

O porta-voz é aquele que tem como característica a capacidade para captar o que ocorre no grupo num determinado momento, capacidade que lhe permite anunciar/denunciar suas fantasias, ansiedades, necessidades. Por sua sensibilidade, verbaliza o não dito, para que o conteúdo latente no grupo ganhe forma, ganhe “fala”; emerge. O porta-voz, quando fala, não está a falar sozinho; traz na sua fala o dizer grupal.

O líder

Existem dois tipos de líderes no grupo: o líder de mudança e o líder de resistência.

O líder de mudança é o que sempre está aberto e disposto a aceitar a tarefa a ser realizada pelo grupo; é o que motiva e ao mesmo tempo mobiliza os outros a assumirem o desafio da realização da tarefa. Sua forma de atuar é a de buscar soluções para os conflitos e estar aberto para o novo, o desconhecido.

Já o líder de resistência é o que sempre está contra a realização da tarefa, representando o contraponto do líder de mudança; é o que tenta retardar o crescimento do grupo ao retroceder nas discussões, encaminhamentos e conquistas já realizados; está sempre querendo retomar o que já foi acertado e definido. Sua proposta é a de provocar todos os questionamentos possíveis, para “congelar” o envolvimento do grupo na realização da tarefa.

O bode expiatório

O bode expiatório, por sua vez, é receptáculo de tudo o que os membros não querem ou não conseguem conter dentro de si; ele passa, desse modo, a ser o “depósito” das fantasias, angústias e medos do grupo.

Sou grupo quando:

Tenho o outro internalizado em mim.

Existe alguém que me orienta e assinala o caminho de partida, os diferentes atalhos, e me permite descobrir o ponto de chegada.

Percebo que estou sendo visto e acompanhado na minha individualidade.

Percebo que posso contribuir com minha prática para enriquecer o grupo.

Percebo o todo tão importante quanto a parte na sua relação de interdependência e continência.

Percebo-me representado no grupo.

Sinto-me pertencido e pertencente a algo maior que a minha própria pessoa.

Suporto viver como desafio o próprio fato de não ser ainda um grupo.

Estou aberto para dialogar.

Estou aberto para entrar em contato com o meu não saber e o do grupo.

Ouso assumir meu saber.

Consigo compartilhar, dividir com o outro.

Convivo realmente com o outro.

Percebo que posso aprender com o outro.

Ouso interferir no processo do outro.

Vivo alegre e amorosamente com o outro.

Consigo realizar uma escuta vazia sobre a fala do outro.

Consigo posicionar-me em relação ao que penso e sinto.

Cumpro com os compromissos assumidos no grupo.

Preparo-me para receber o outro.

Sinto a falta do outro.

Brinquedos da extroversão

Texto originalmente publicado no livro *Brinquedos do chão: A natureza, o imaginário e o brincar* (Editora Peirópolis, 2016), de Gandhi Piorski. Todos os direitos reservados.

Gandhy Piorski

Artista plástico, pesquisador das práticas da criança. Teólogo e mestre em ciências da religião. Realiza pesquisas nas áreas de culturas, produções simbólicas, antropologia do imaginário e filosofias da imaginação. No campo das visualidades, discute as narrativas da infância, seus artefatos, brinquedos e linguagens, criando, com isso, exposições, realizando curadorias, propondo intervenções.

A busca da criança pelo íntimo da matéria está expressa, em quase todo seu brincar, pelos quatro elementos da natureza. Entretanto, nos brinquedos de imaginação telúrica, ou seja, da terra, encontramos com maior anseio o ímpeto da criança em colonizar o mundo. O derramar-se da criança na matéria é o desejo daquilo que está por ser revelado ou descoberto. Sobre a curiosidade da criança, Bachelard afirma:

1. Gaston Bachelard. *A terra e os devaneios do repouso: ensaio sobre as imagens da intimidade*. Coleção Tópicos. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 8.

É esta a curiosidade da criança que destrói seu brinquedo para ver o que há dentro. Se essa curiosidade de arrombamento é realmente natural ao homem, não é de admirar, digamos de passagem, que não saibamos dar à criança um brinquedo de profundidade, um brinquedo que satisfaça realmente sua curiosidade profunda? [...] Não retemos senão a necessidade de destruir e de quebrar, esquecendo que as forças psíquicas em ação pretendem deixar os aspectos exteriores para ver outra coisa, ver além, ver por dentro, em suma, escapar à passividade da visão. [...] O brinquedo dotado de estrutura interna proporcionaria uma solução normal ao olho do inquisidor, a essa necessidade do olhar que necessita das profundezas do objeto. Mas o que a educação não sabe fazer, a imaginação realiza seja como for.¹

Entre os brinquedos de natureza construídos pela própria criança, há soluções ainda mais elaboradas, no que se refere à avidéz da descoberta, ao olhar de profundidade. Essa busca pela materialidade íntima descortina-se primeiramente nas formas rudes dos materiais, nos brinquedos de modelar e construir. Inicialmente, inexistente interesse maior da criança pela aparência do brinquedo, mesmo aqueles de matéria mole que permitem facilidade na construção. O bruto da forma e da aparência é a síntese de uma formulação quase só imaginária, que se contenta com a narrativa própria da imaginação. A matéria é apenas um suporte que recebe modulações mutáveis. Já a imaginação transmite aos corpos, aos materiais, uma impressão, um halo estético, um poder mágico. Ela habita os objetos dando-lhes ser. Vive uma concretude demiúrgica, uma mística que entifica as coisas, que as origina e as mantém na metafísica do *fascinium*. O *mundus* da criança não decai na espacialidade profana – é sempre mistério renovado.

A criança não se impressiona com a superficialidade formal. Há sempre, de sua parte, um interesse maior pela substância e menor

pelo resultado. Nos primeiros sete anos de vida, em poucos gestos, sem a especialidade do corpo e da técnica, numa economia de expressão, ela submete-se à volúpia imaginária e contenta-se com ela. É mister e insuspeitável, consensual à sua imaginação, entregar-se à predominância das imagens sobre a matéria, ao seu domínio sobre o mundo material. A imaginação enrama-se na plasticidade das aparências. Quer despojá-la, desmanchá-la, ir em direção ao seu núcleo. Faz das formas veios, canais, que levam à intimidade.

Buscar na natureza materiais pesados ou leves, flexíveis ou longilíneos, modeláveis ou duros, já requer um olhar apurado. Essa busca material imprime noções de particularidade, revelando a natureza do material, pois a pedra, com seu peso e sua textura, é parte íntima da montanha, do rochedo, das pedrarias e dos seixos do riacho. O sabugo de milho – usado como corpo de boneca – é a espiga de que se retiraram os grãos; o cilindro áspero e leve, matéria-prima rude de inúmeros brinquedos. A cera de abelha é o cerne da colmeia que será macerada no pilão.

Modelar boizinhos em argila segue o mesmo princípio da penetração e da maceração em toda a intimidade da matéria mole. Depois, os meninos ainda queimam o barro em pequenas fogueiras improvisadas ou sobre brasas do fogão de lenha. Fixam a forma material como querem por saberem de seu íntimo e conhecerem sua manipulação.

Desejo anatômico

Da curiosidade mais radical pelo íntimo surgem brinquedos que causam estranhamento à mentalidade da pedagogia asséptica. Trata-se de um brincar das entranhas, com brinquedos recolhidos da matéria dos cadáveres de animais, também capturados para experiências do desmanche anatômico.

Em laboratórios clandestinos, fora da visão de mães, pais e professores, em esconderijos de livre investigação, são esgaçadas as entranhas de sapos e calangos, ou mesmo – nos sonhos de quintais – enterrados os ossos dos preás numa sepulturazinha bem demarcada. Há bolas feitas de papos de perus e borrachas naturais, bexigas de porco e carneiro e ainda fazendinhas feitas de ossos de boi, de peixes e de galinhas. Essas práticas eram muito comuns nos ser-

tões, mas também remontam à Antiguidade, pois relatos remotos já mostram filhos de esquimós entretendo-se com ossos de focas.

2. Id., *ibid.*, p. 17.

Esse comportamento investigativo das formas, que lê nas entranhas dos animais uma profusão de imagens corpóreas, de fazendinhas, vaqueiros, cavalos e bonecas, é um olhar invasivo da intimidade geométrica, a necessidade primeira de arrombamento e de anatomia explicitada já por Bachelard, que afirma: “A alquimia também entrega-se frequentemente a essa simples perspectiva dialética do interior e do exterior. Ela propõe muitas vezes a ‘revirar’ as substâncias como se revira uma luva. Se sabes pôr para fora o que está dentro e para dentro o que está fora, diz um alquimista, és um mestre da obra”.²

Evidentemente, o discernimento do alquimista ou do poeta diferencia-se daquele da criança em seu impulso natural na descoberta do brincar, mas a substância imaginária que move o olhar de avesso e âmago é a mesma. São crianças em seu alquímico pronunciamento imaginário.

Como um estilingue, o impulso imaginador lança a criança diante dos espelhos de sua anatomofisiologia. A estrutura da natureza refrata-se, espelha seus alicerces (ossos, seivas, pedras, troncos), como impressão sensorial na estrutura da criança que agora se forma. A imagem alicerçante do mundo lhe é alimento de construção corpórea. Imaginação vitalizante.

Nutrir o aparelho sensorial da criança das formas fundamentais, dos materiais primitivos, das substâncias que sustentam as coisas, é almejar uma pedagogia de repercussões internas. É trabalhar com o eco muito mais do que com o som. É dispor-se a acompanhar até onde alcança, no ser da criança, o efeito impresso pela vida formal da natureza. As formas têm seus efeitos nos corpos. Os corpos também são resultado de sua interação com outros corpos e formas. A corporeidade de um esquimó, que caminha sobre o gelo e vive num entorno toldado de branco, tem refinamentos perceptivos e percursos de subjetividade muito diferentes da corporeidade do jangadeiro. Se criarmos porosidade sensorial, habilidade perceptiva (tátil, auditiva, visual, olfativa, gustativa), as formas tocam do corpo à alma. As formas naturais, ainda mais, pois são dadas ao corpo, de seu mesmo lastro bioquímico.

Imaginação do imenso mínimo

Nesse trajeto de exteriorização para a matéria, a criança é provocada pela morfologia, pela aparência externa do material. Materiais figurativos de sua alma. Formatos que engendram a criação de pequenos universos, como as fazendinhas, pequenas bonecas e casinhas, que demonstram a capacidade de miniaturizar do brincar telúrico. Um brincar que redimensiona amplamente os espaços e repercute em ecos de espacialidade no ser da criança. O que é pequenino torna-se infinitamente maior nas paisagens internas. Os lugares perdem a fixidez do tamanho, crescem largamente, aumentam suas proporções e gravam na memória da criança o superespaço, o espaço fantástico, o lugar do sonho – na expressão de Durand, o caráter topológico profundo da imagem. A grande capacidade que tínhamos, quando crianças, de absorver e amplificar a topologia familiar, a espacialidade cotidiana, não ocorria apenas porque éramos pequenos e os tamanhos nos saltavam em proporções maiores, mas porque a potência imaginal da criança, sua imaginação geométrica, molda, redimensiona o mundo, aprofunda os espaços.

Assim, devido ao poder plástico da criança de modelar o mundo, retornar a um local de nossa infância nos traz quase sempre a sensação de que aquele lugar era maior – dimensão que a lembrança futura transforma em saudade do ser. “As coisas sonhadas jamais conservam suas dimensões, não se estabilizam em nenhuma dimensão.”³

3. Id., *ibid.*, p. 11.

Permanentemente, a criança transforma, alterna, cambia, adéqua, para que a interioridade seja plasmada em intimidade com a intimidade do exterior experimentado. No interior do mundo, a criança reencontra seu mundo interior. Dentro das pequenas coisas vive um mundo do imenso que a imaginação conserva sem reservas para quem chega a ela. No brincar telúrico, isso é condição primordial do incansável ato de se consubstanciar com as dimensões. Desse modo, as proporções dos menores espaços são sedutoramente transformadas num cosmos, numa ambiência muito particular de solitude íntima.

Um esconderijo, um laboratório secreto, a cabine de um caminhãozinho de lata, a cama da boneca num quatinho de penumbra da

casinha: são todos lugares amplamente redimensionados que apenas a natureza dinâmica da imaginação sustenta. A matéria, em si, não comporta essas dimensões; ela é apenas suporte para o trabalho de plasticidade, de alargamentos e encolhimentos geométricos, para a intraengenharia psíquica que prepara o ser para a vida material.

A flora e o brincar

A botânica do brincar desperta um imaginar da beleza. São muitos os adornos de guirlandas com flores e folhas, capas para unhas feitas de pétalas e cálices de pequenos lírios e brincos de botões de papoula por desabrochar, entre outros brinquedos que denotam um olhar de intimidade para o delicado e o mínimo das formas e cores.

A flor, por entre os tantos espinhos, agora é mundo, é enredo, é narrativa de tão elástica substancialidade. Os estames rosados, delicados e retílineos, pousados em concha de pluma branca, de um alvo tão estranho e puro, ganham de imediato uma espacialidade exuberante, sideral ou submarina. Aquelas escovinhas de tantas cores pousadas em pequenas covas das diversas pétalas, como que flutuantes, usando chapéus exóticos de generais celestes, recebem um halo ontológico (personalidade de ser), produzem impressões sobre a vida. Impressões no mínimo estranhas e misteriosas, de uma imaginação desmedida. Emerge, então, uma imaginação das experiências do belo na natureza. Diz Bachelard:

4. Id., *ibid.*, p. 9.

Com que desdém pelos sonhos de criança, por esses sonhos que a educação não sabe amadurecer, o filósofo condena o homem a permanecer, como ele diz, “no plano dos fenômenos” [...] o filósofo acrescenta geralmente o aforismo: “Tudo não passa de aparência”. [...] Como pode esse ceticismo dos olhos ter tantos profetas quando o mundo é tão belo, tão profundamente belo, tão belo em suas profundezas e matérias? Como não ver que a natureza tem um sentido de profundidade?⁴

Meninas de gerações sucessivas reconheceram essa profundidade da natureza. Não é raro encontrar narrativas de meninas da natureza que extraem das mais variadas flores, especialmente o mimo do céu, urucum e anis, tinturas para pintar as unhas e colorir o corpo, pois, segundo Bachelard, a tintura é uma “verdade das profundezas”.

A imaginação do brincar é a imaginação do brincar de todos os tempos, remonta a uma antiguidade anterior à ibérica, como faz alusão João Amado ao falar dos adornos com flores e pétalas:

A variedade deste tipo de brinquedos é infinita, como infinitos são os materiais utilizáveis na sua produção. De entre esses materiais saliento as flores (de que se faziam grinaldas, unhas de sardinheira, brincos de princesa), as folhas (donde provinham os sapatinhos de folha de figueira, bolsos e aventais de folha de feijoeiro etc. etc.), caules, hastes e ramos (de que recorde o chapéu de junco), os frutos (de que saliento os brincos de cereja, máscaras de abóbora, óculos de nozes, colares de bugalhas... de camarinhas... de gilbardeira...), as barbas de milho... Imaginemos uma criança que se adorna com toda panóplia de materiais, da cabeça aos pés, retomando tradições e rituais que vêm, em alguns casos, do fundo dos tempos, dos remotíssimos cultos agrários.⁵

5. João Amado.
Universo dos brinquedos populares.
Coimbra: Quarteto,
2002, p. 19.

A obra fotográfica do alemão Hans Silvester denota a imemorial experiência de povos que adornam suas peles com as peles da natureza. Ele retratou os povos do vale do Omo, na Etiópia, onde jovens e crianças vivem boa parte dos dias a experimentar, unir, juntar seus corpos ao corpo, às texturas, tinturas e cores da natureza. Os brinquedos feitos de flora refletem a vida delicada de frutos e pétalas. Já a flora, feita brinquedo e transmutada no imaginar, refrata na alma o vasto campo da beleza. Tantos animais são recriados dos frutos, das sementes e das flores! Boizinhos de palito do fruto da oitica do melão-de-são-caetano, das mangas verdes, dos maxixes, dos mangarás da bananeira, das cascas do melão e da melancia. Pequeninas galinhas-d'angola provêm das vagens abertas do peireiro. Patinhos surgem de tantas flores silvestres que flutuam nos charcos da baixada ocidental maranhense. Hélices são feitas das mais diversas sementes e flores dos brinquedos do ar. Há, ainda, bonecas de margaridas, papoulas, figuras ibéricas de grão-de-bico e folha de cana,⁶ do sabugo de milho das Américas.

6. Id., *ibid.*, p. 57

Generosamente, a imaginação mostra à criança que as formas da flora contêm as formas da vida e de todos os seres. Das galinhas, dos patinhos, dos boizinhos, dos porcos, dos galos, dos cavalos, dos peixes, do humano, das estrelas e do sol, entre outros. A morfologia do brincar telúrico cria senso de parentesco, similitude e unidade à existência.

Da flora sonora e musical, surgem apitos das mais variadas canas, caniços e tabocas, estaladores de talos de bananeira, coquinhos sonoros da macaúba atirados por baladeiras dos meninos do Cariri. Assim também os piões que cantam, feitos dos pequenos cocos das palmeiras. Das curiosidades sonoras da flora, João Amado narra o *nu...nu* europeu:

7. Id., *ibid.*, p. 38

O *nu...nu* parece-me a coisa mais ingênuo que se pode imaginar e que fui encontrar na memória das gentes da aldeia do Manigoto, concelho de Pinhel. É constituído por uma bugalha com dois furos, um de cada lado, e à qual se tira o miolo. Sobre um desses furos cola-se com saliva um alvéolo de seda, muito ténuo, que se encontra debaixo das pedras soltas dos muros e que é produzida por uma espécie de aranha que habita no seu interior (pele de caga-bichinho). Ao colarem-se os lábios, levemente, sobre a seda cantarolando "nu...nu..." produzem-se vibrações que ampliam o som e lhe dão um tom flautado.⁷

Os brinquedos da criança permitem a inquirição livre do olhar, a sondagem e a investigação da natureza, o encontro com a integridade de suas formas, com a individualidade oculta em seus contornos e texturas, com a intimidade de inúmeros modos de ser. Para a imaginação das coisas materiais, no brincar, todo corpo é espaço de ser, é território ôntico, de vida interior, moldando as primícias íntimas da criança.

Quando os subalternos entram no museu: desobediência epistêmica e crítica institucional

© Paul B. Preciado, 2018. Texto originalmente publicado com o título “Cuando los subalternos entran en el museo: desobediencia epistémica y crítica institucional”, no livro *Exponer o exponerse: La educación en museos como producción cultural crítica* (Los Libros de la Catarata / MUSAC, 2019), editado por Belén Sola Pizarro. Todos os direitos reservados.

Paul B. Preciado

Filósofo, curador e um dos principais pensadores contemporâneos das novas políticas do corpo, gênero e sexualidade. É bolsista Fulbright, mestre em filosofia e teoria de gênero pela New School de Nova York e doutor em filosofia e teoria da arquitetura pela Universidade de Princeton. Atualmente é filósofo associado ao Centre Georges Pompidou, em Paris.

Se no raiar da Revolução Francesa o museu (de arte) era uma instituição nascente, inventando a si própria entre salões aristocráticos e ateliês de pintores, podemos dizer que, para o século XXI, o museu já tem história. Seria possível imaginar um museu de museus, dedicado a historiar o porvir dessa estranha instituição. Poderíamos fantasiar a existência de um museu de públicos passados, um museu de técnicas expositivas vetustas ou um museu de coleções obsoletas. Seria um museu em que caberiam todos os museus da história, semelhante, quem sabe, àquele “Musée à croissance illimitée” que Le Corbusier imaginou em 1939. A partir da Segunda Guerra Mundial, e principalmente depois dos anos 1970, o museu entrou em um vertiginoso processo de mudança: submetido às derivas do capitalismo neoliberal e às críticas dos diversos movimentos de luta pela representação das minorias políticas, o museu está mudando. Quais são as linhas de força que estão marcando esse processo de mudança? Como se situa isso que resolveram chamar de “público” em relação aos dois espaços que até agora dominaram a instituição museu: por um lado, e em termos patrimoniais, a coleção e, por outro, como dispositivo de representação, a exposição?

Ao longo deste seminário questionarei a relação da instituição museu com a noção de público (ou públicos), e isso que tradicionalmente tem sido chamado de programas públicos, vinculados aos departamentos de educação ou de atividades, e que nos últimos anos parecem ter conquistado cada vez mais espaço no âmbito da produção cultural. Qual é a relação complexa de hierarquia e até de rivalidade política entre o espaço expositivo e isso que comumente é chamado de “atividades”, o programa público ou aquilo que Belén Sola chamava de “mediação”? Refiro-me a esse conjunto de programas que foram situados em uma posição subalterna ou marginal dentro da instituição museu, que aparecem como uma nota de rodapé da exposição ou da coleção, ou como um elemento suplementar que supostamente deveria servir para captar novas audiências e melhorar a relação com o contexto local da cidade em que está inserida a instituição...

Proponho analisar aqui a relação entre coleção, exposição e programas públicos e educacionais, não pela perspectiva de sua função, mas a partir do que poderíamos denominar de arquitetura semiótico-política da instituição museu. Este seria um dos pontos para o qual poderia apontar este seminário: uma revisão crítica das arquiteturas institucionais ou da arquitetura do conhecimento e do poder da instituição museu, que se insere na separação de uma série

de departamentos e se materializa através da dotação de um orçamento e da concessão de um espaço (físico, social, virtual e simbólico). Por trás da divisão administrativa, departamental, econômica e arquitetônica, oculta-se uma partilha ainda mais estrita em termos de produção de sentido, de significado e, do meu ponto de vista, daquilo que é mais importante ainda: em termos de produção de subjetividade, de produção de sujeitos políticos.

Vou partir de algumas hipóteses.

O museu como máquina social performativa

A primeira dessas hipóteses, ao contrário do que se possa imaginar, é que o museu não é um espaço de representação neutro, ao qual um curador, um diretor ou uma equipe de trabalho possa dar conteúdo. O museu é um aparelho performativo que produz tanto o objeto quanto o sujeito que diz representar. Um museu de arte “nacional” não representa a história nacional. Ao contrário: tem como objetivo produzir a nação através da criação de uma ficção coletiva que chamamos de história, produzindo-a performativamente, mediante um conjunto de dispositivos, dois dos quais, dominantes e hegemônicos a partir do século XIX, são os dispositivos da coleção e a exposição. Uma exposição, por exemplo, é uma linguagem que se apresenta como enunciativa, que pretende dar a ver, descrever, mas que constrói aquilo que representa. Assim sendo, trata-se de prestar atenção a esse conjunto de práticas de produção que se ocultam por trás do dispositivo enunciativo da exposição.

O museu é uma máquina performativa que funciona, ao mesmo tempo, como um aparelho de verificação e de legitimação de um enunciado. O museu enquanto espaço institucional tem o poder de legitimar como sendo verdadeiro o enunciado exposto dentro do espaço institucional, do mesmo modo que, por exemplo, o hospital psiquiátrico constrói a diferença entre a normalidade e o desvio mental, a escola inventa a diferença entre capacidade e incapacidade e a prisão assegura a diferença entre o cidadão normal e o criminoso. Esse é o potencial e o risco do museu.

O museu produz o público que pretende representar

A segunda hipótese, intimamente relacionada com a primeira, é que o público não é algo que está fora da instituição, que existe ou que até preexiste ao museu e que o museu possa simplesmente capturar com um conjunto de “técnicas de gestão de audiências”, para utilizar a linguagem da instituição museu neoliberal contemporânea. Dizem que há uma série de públicos que estão na cidade, que o que a equipe de programas públicos ou o curador tem que fazer é tentar atrair esses públicos e aproximá-los do museu. O que eu vou tentar mostrar a vocês hoje é que o público não existe, não preexiste à instituição museu, mas é a própria instituição museu que constrói o público. O que pode preexistir é a audiência, as audiências, essas sim, podem ser medidas em termos quantitativos e assim refletir o sucesso de um evento, de uma exposição ou do museu, não como instituição, mas como indústria cultural. A audiência é uma variável numérica do marketing cultural. No entanto, o que interessa aqui não é a audiência, mas o público. Na medida em que este e a instituição são coconstitutivos, não existe a instituição antes do público, nem o público antes da instituição. Esta é justamente a tarefa central de uma instituição: construir um público como sujeito político. Mas que público construiu o museu da modernidade?

O museu como dispositivo de alterização

É necessário realocar a genealogia do museu em uma história geral da modernidade e, para isso, é preciso atender à dimensão política dessa instituição. O museu faz parte da rede de instituições disciplinares inventadas nos inícios da modernidade e que funcionaram como operadores na construção do sujeito dominante ocidental da modernidade: o sujeito burguês, patriarcal e colonial. Esse processo

começa com a expansão colonial da Europa no século XV e se cristaliza por volta do século XIX, com a construção disso que Michel Foucault vai chamar de arquipélago de instituições totais. Foucault chama essas instituições de totais ou totalizantes porque, diz ele, funcionam através da lógica da exclusão inclusiva. Não se trata de que o outro esteja excluído, mas de que o outro está incluído como “outro”. O museu é um dispositivo de alterização que constrói identidade e diferença. Acho que essa é uma das chaves que permitem entender a complexidade política da estratégia multiculturalista de inclusão da assim chamada “diversidade” de públicos no museu. Frequentemente, a confusão das nossas lutas tem a ver com o desconhecimento de nossa própria história. Não me refiro apenas às histórias minoritárias (e quando digo minoritárias não estou falando, como ensinam Deleuze e Guattari, de uma questão estatística, mas de um índice de opressão) que foram apagadas das narrativas dominantes: alguém pode terminar um mestrado ou um doutorado de História da Arte sem nunca ter estudado a história feminista, a história das práticas e as teorias da descolonização. É urgente realocar o museu dentro de sua própria genealogia política como uma das instituições de normalização, uma das instituições totais, não tão diferente de outras instituições modernas de reclusão: a prisão, o hospital psiquiátrico, o colégio, a fábrica, o âmbito doméstico. Entender essa relação permite uma primeira aproximação ao problema dos públicos e de sua captação ou inclusão: contrariando sua imagem aberta, o museu é uma instituição clausurada, que administra constantemente seus limites, que fecha, segmenta, separa, distingue, classifica, hierarquiza; uma instituição que alteriza. Como parte de um arquipélago de dominação social, o museu constrói uma retícula visual e sensorial de poder que ordena os corpos, disciplina o gosto e modela a imaginação.

Do aristocrata e seu *studiolo* ao público burguês colonial

No entanto, diferentemente de outras instituições disciplinares, no caso do museu, à função de clausura, de corte e taxonomia, acrescenta-se a de desfrute estético, a de educação do gosto e a invenção dos aparelhos coletivos vinculados à imaginação e à sensibilidade. Eis aqui o paradoxo: o museu não é um dispositivo que normaliza vigiando e castigando, mas educando e divertindo. E qual é o prazer que o museu fabrica? Que sujeito constrói essa aprendizagem estética? Lembremos que o museu foi inventado como extensão republicana e burguesa de um espaço aristocrático. O museu surgiu do *studiolo*, um espaço de construção da subjetividade masculina, cristã, ocidental, aristocrática e, portanto, um espaço em que o corpo viril solitário se encontrava intimamente com a obra. O *studiolo* era ainda um espaço de autoconhecimento e de deleite estético, de aprendizagem moral, um espaço tremendamente ligado, em sua origem, aos estamentos e às formas de produzir significado tanto da Igreja quanto das hierarquias monárquicas, aristocráticas e coloniais. O *studiolo* era um sistema de representação baseado na propriedade privada, no olhar e no gozo masculinos.

O museu moderno é inventado no momento da ascensão das classes burguesas, da fundação dos estados-nação modernos, no final de todo um processo de emancipação republicana que culmina com a decapitação de Luís XVI. Isso supõe acabar também com uma prática de produção de subjetividade que estava ligada ao encontro solitário do representante eclesiástico ou aristocrático com a obra, o significado, a verdade ou a beleza. A Revolução Francesa supôs a irrupção nos palácios, nos espaços da domesticidade aristocrática da monarquia francesa e a abertura desse território estético ao olhar de um novo sujeito: o sujeito burguês. É importante lembrar aqui que, diante da imagem habitual da Ilustração, o processo que conduz à invenção do museu não é apenas o resultado da secularização dos saberes religiosos ou a democratização dos bens aristocráticos, mas também da acumulação e do espólio

colonial. Esta é, sem dúvida, como salienta Walter Mignolo, a parte mais obscura do Século das Luzes. Ao ser franqueada a coleção real aos cidadãos com a invenção do Louvre, transformou-se esse espaço aristocrático de acesso restrito em um espaço que foi redefinido como público. Mas, atenção, aqui “público” quer dizer gerido de acordo com os princípios do Estado republicano.

Esse novo espaço supostamente público e democrático era, na verdade, um domínio burguês, masculino e colonial. As mulheres, as crianças, os corpos não brancos, os operários, os não cristãos, os indígenas estavam excluídos desse espaço, ou melhor dizendo, estavam incluídos na medida em que eram objetos do saber e da representação. Estavam alterizados. Eram “o outro”. O museu construiu o que era nosso e o dos outros, nossa história e a deles, o normal e o patológico, o belo e o grotesco. Longe de estar excluído, o outro está incluído como objeto de consumo e desfrute visual e discursivo. Cúmplice dos processos de racialização, sexualização e exclusão das classes trabalhadoras, o museu moderno foi a instituição através da qual a burguesia branca colonial inventou, pela primeira vez, uma estética global.

O que caracteriza o museu como instituição disciplinar colonial é que não tem lado de fora. O público não está fora da instituição, encontra-se dentro da instituição e a constitui. Por exemplo, a subalternidade racial ou colonizada está totalmente presente dentro da instituição museu, mas como objeto etnográfico. O museu moderno é esse âmbito de representação alterizante que poderíamos chamar, junto com Walter Mignolo e Silvia Rivera, de espaço de opressão epistêmica e estética.

Um museu é uma arquitetura coletiva da memória, um espaço de pedagogia do olhar e de politização do gosto. Longe de ser um espaço neutro, ocupa um lugar estratégico na construção da hegemonia e da subalternidade. Lucy Lippard, Tony Bennett, Douglas Crimp e Michael Warner nos ensinaram que o museu é uma instituição colonial e capitalista cuja missão é escrever a história e construir o imaginário da classe hegemônica. A História da Arte é o seu discurso estético legitimador. A exposição, seu dispositivo central de representação, e a parede vertical, o espaço diante do qual é construído o olhar do sujeito masculino, branco, válido e dominante. O museu moderno tem como objetivo distribuir prazer e disciplina social, ensinar a olhar e a produzir identidade e diferença. É crucial,

por exemplo, embora essa seja uma história que não poderei desenvolver aqui, a distribuição das diversas classes sociais no museu ou no circo, no museu e na prisão, no museu e no hospital psiquiátrico e, mais ainda, entre o museu de arte e o museu antropológico, que gera hierarquias entre os objetos produzidos pelo sujeito burguês masculino como “arte” e aqueles produzidos pelas chamadas classes populares ou os corpos racializados como simples amostras de práticas folclóricas ou “fetiches”. Acrescente-se a isso a complexidade de que com a invenção das exposições universais a partir do final do século XIX, o museu moderno entra em cheio em um novo espaço mercantil de circulação e de atribuição de valor à mercadoria. O museu situa-se nessa economia colonial como uma fábrica de valor e de significado.

A modernidade herdeira da revolução de Gutenberg inventa um público de museu silencioso e escópico (por oposição à oralidade e ao tato), um sujeito individual masculino que conhece a si mesmo e sua própria história através da confrontação visual com a obra. A parede branca e vertical onde é pendurada a obra de arte é o espelho em que se reflete o sujeito patriarcal e colonial moderno. Isso não é banal, porque um dos problemas do museu atual é como trabalhar a oralidade, com um público que não é silencioso, que tem algo a dizer, que não mantém uma relação dual e frontal com a obra e que é um público coletivo. Uma das revoluções dos públicos que está acontecendo tem a ver também com a transformação da imprensa nessa máquina digital e coletiva de produção de sentido que é a internet, que abriu pontos de fuga extraordinários dentro do museu. Embora seja verdade que o processo de “democratização” (antes poderíamos dizer de racialização e sexualização) do museu do século XIX teve a ver com a transformação de um sujeito aristocrático em sujeito burguês, parece claro que o sujeito do museu contemporâneo não pode mais ser um sujeito masculino, silencioso, visual, bípede, branco e burguês, não pertencente às classes trabalhadoras, que constrói e conforta seu olhar na produção de um certo prazer sexual e de uma retribuição libidinal que é heterossexual e heterocentrada.

O que estou tentando fazer até aqui é dessacralizar, quiçá construir uma imagem menos utópica da que habitualmente temos do museu como um espaço includente, um espaço democrático de emancipação sensorial e estética. Primeiramente, colocá-lo em conexão com outros espaços da modernidade; depois, relacioná-

-lo com os processos de democratização burguesa, colonial e de expansão mercantil e, portanto, entender o museu em relação com a espoliação colonial. Sabemos que, nas primeiras exposições, se apresentava ao público burguês europeu todo tipo de objeto, mas também de corpos, que haviam sido usurpados na colonização não só das Américas, mas também da Índia, da África etc. Sem essa enorme coleção de capitais, não se entende o museu moderno. Portanto, é essa coleção que vai produzir um conjunto de taxonomias. Por exemplo, a diferença entre o museu de arte e o museu antropológico ou o museu etnográfico. Essas mesmas taxonomias são as que vão produzir também os sujeitos dominantes e hegemônicos, bem como os sujeitos periféricos da modernidade; assim sendo, ao mesmo tempo em que a modernidade produz o sujeito branco heterossexual burguês como o sujeito fundamental tanto da experiência estética quanto como produtor do saber e da verdade, surgem também os sujeitos subalternos que não são considerados como agentes dessa experiência estética, mas que são objetos da experiência estética. Por trás da suposta inclusão do museu humanista universalista dos séculos XVIII e XIX, esconde-se essa máquina de produzir hegemonia e subalternidade.

Desobediência epistêmica e crítica institucional

A transformação do museu a partir dos anos 1970 tem a ver com o devir político daqueles que haviam sido objetos de processos de institucionalização hegemônica e de “inclusão excludente” dentro do museu. Trata-se de um processo de empoderamento desses sujeitos subalternos que haviam sido alterizados pelas instituições disciplinares: a prisão, a escola, a instituição doméstica, psiquiátrica e a fábrica, mas também pelo museu.

Nancy Frasier e Michael Warner analisaram os processos através dos quais os subalternos da modernidade, os movimentos feministas, sexo-libertários e anticoloniais foram se constituindo como “contra-públicos” e questionaram a instituição museu, sua narrativa universal e seu funcionamento. A “crítica institucional” dos anos 1960 caracteriza-se pelo questionamento da enunciação hegemônica do museu.

Aqueles que haviam sido objeto de alterização no museu e nas instituições da modernidade começam progressivamente a converter-se em agentes de enunciação. O perigo é olhar esses processos apenas em termos de políticas de identidade e de sujeitos que buscam ser representados dentro da instituição.

É necessário conscientizar-se do potencial do museu como máquina social, como instituição de produção de subjetividade e de produção de verdade. É preciso encarar o museu não como criador de “audiências”, mas como um espaço de instituição de públicos capazes de criticar as modalidades epistêmicas com que o próprio museu as constrói. O que o museu contemporâneo precisa é de dissidência epistêmica e não de inclusão de diferenças. Não se trata de incluir “mais” mulheres, mais artistas não brancos ou mais homossexuais, mas de questionar a epistemologia patriarcal, colonial e heterocentrada com que o museu nos constrói como sujeitos. Portanto, trabalhar hoje em um museu contemporâneo é resistir. O cansaço e o desgaste daqueles que, como nós, trabalham em instituições culturais provêm da tentativa de usar o museu contra sua própria genealogia política, e esse é um exercício constante de resistência e dissidência que muitas vezes acaba nos custando o cargo.

Essa genealogia política da instituição museu que estivemos fazendo nos permite analisar a relação entre a coleção, a exibição e o programa público em termos raciais e de gênero: taxonomicamente, a coleção e a exposição encarnariam a soberania patriarcal e colonial, diante do programa público como espaço submetido ao qual seriam delegadas as tarefas de cuidado, de reprodução social e de saber. Dito de outra maneira: a coleção autoriza, a exposição produz, o programa público reproduz. A coleção é herança e valor. A exposição, mercado. Ao passo que o programa público parece estar a cargo do cuidado. A coleção é o pater familias. A exposição é o filho primogênito. O programa público é a mãe ou, dizendo como diz Rita Segato, a ama de leite negra. O que envolveria a emancipação do programa público diante da exposição ou da coleção? Que efeitos teria a despatriarcalização e a descolonização da instituição museu?

“O parlamento dos corpos”, documenta 14

Por último, gostaria de mencionar brevemente como na documenta 14, em Kassel e em Atenas, entre 2016 e 2017, tentamos questionar tanto a relação do programa público com a exposição, quanto o funcionamento hegemônico do dispositivo exposição em suas formas de produzir subjetividade. Daí surgiu o programa público da documenta 14, “O parlamento dos corpos”. Não se tratava do tradicional programa que comenta ou expande a exposição, nem de um dispositivo pedagógico ou educacional. “O parlamento dos corpos”, formado por uma série de sociedades que emergiam diretamente das cidades de Atenas e Kassel, eram um dispositivo que visava criticar a epistemologia patriarcal e colonial da exposição, utilizando os espaços de ação e de visibilidade como espaços de ativismo cultural.

É preciso estabelecer uma diferença entre o discurso multicultural e neoliberal do museu dos anos 1980 e 90 e a prática da desobediência epistêmica na qual apostamos em “O parlamento dos corpos”. A ética neoliberal supostamente convida a reconciliar a instituição museu com uma diversidade de públicos, fazendo com que essa diversidade seja representada dentro da instituição. Assistimos então à entrada das políticas de identidade e suas lógicas dentro da instituição museu. De repente, passa-se a defender a realização de exposições feministas ou supostamente feministas, o aumento de exposições de mulheres, mas não nos esqueçamos de que nos encontramos, então, com as políticas que eu não chamaria de cotas, mas de “um pouco de cota” do tipo “por favor, façamos a exposição de uma mulher de vez em quando. Mas sem exagerar. Façamos alguma exposição com alguma pessoa homossexual, alguma exposição com questões raciais, de colonialidade, sobre o Saara... Mas só uma, de vez em quando”. Estou ironizando, mas é preciso entender que não se trata de uma questão banal: esse é o dispositivo epistemológico através do qual o museu está se transformando atualmente, a passagem de uma instituição da modernidade burguesa na qual o museu aparece como um museu universal, mas no qual o sujeito da enunciação é apenas o sujeito burguês heterossexual oci-

dental, a um museu que administra as diferenças incluindo-as como identidades, sem modificar sua epistemologia patriarcal e colonial. Não se trata, portanto, de aplicar uma tímida política de cotas, nem de submeter o museu a uma contagem de audiência seguindo um critério identitário, mas de submeter a instituição a um processo profundo de despatriarcalização e descolonização. Não se trata de representar as diferenças, mas de questionar os dispositivos culturais e políticos que produzem e mantêm as hierarquias de poder, conhecimento e ação.

lista de obras





Anna Bella Geiger
(Rio de Janeiro, RJ, 1933)

Nº 26
1995

serigrafia e lápis de cor sobre fotocópia
colada sobre papel

50,2 x 69,9 cm

Doação da artista por intermédio do
Clube de Colecionadores de Gravura
MAM São Paulo, 1996



Artur Lescher
(São Paulo, SP, 1962)

O Rio
2006

monotipia de offset sobre papel e madeira

235 x 470 x 12,5 cm

Doação de Alfredo Setubal, 2006



Caio Reisewitz
(São Paulo, SP, 1967)

Jaraguá, 22
2007

fotografia em cores

64,5 x 51 cm

Doação do artista por intermédio do
Clube de Colecionadores de Fotografia
MAM São Paulo, 2008



Chelpa Ferro
(Rio de Janeiro, RJ, 1995)

Totó treme terra
2006

mesa de pebolim, microfones,
amplificadores, caixas de som, mesa de
som, sampler, circuito eletrônico, caixa
de luz, madeira fórmica

220 x 297 x 160 cm

Doação de Ursula Erika Marianna
Baumgart, 2006



Claudia Andujar
(Neuchâtel, Suíça, 1931)

Maloca rodeada de folhas de batata-doce (da série "A casa")
1974-76/2019

impressão com pigmento mineral
sobre papel

102 x 68 cm

Doação de Renata Di Paula por
intermédio do Núcleo Contemporâneo
MAM São Paulo, 2019



Claudia Andujar
(Neuchâtel, Suíça, 1931)

A jovem Susi Korihana thëri em um igarapé - Catrimani, Roraima (da série "A floresta")
1972-74/2019

impressão com pigmento mineral
sobre papel

68 x 102 cm

Doação de Renata Di Paula por
intermédio do Núcleo Contemporâneo
MAM São Paulo, 2019



Dora Longo Bahia
(São Paulo, SP, 1961)

Clássico (Corinthians x Palmeiras)
2003

vídeo, colorido, sonoro, 52'24", loop e
fone de ouvido

Doação de Idel Arcuschin, 2006



Edouard Fraipont & Cildo Meireles
(São Paulo, SP, 1972 & Rio de Janeiro, RJ, 1948)

Arte física — Mutações geográficas: fronteira vertical (Yaripo)
1969-2015

9 impressões fotográficas sobre papel

dimensões variadas

Aquisição Núcleo Contemporâneo
MAM São Paulo, 2016



Edouard Fraipont & Cildo Meireles
(São Paulo, SP, 1972 & Rio de Janeiro, RJ, 1948)

YARIPO / Fronteira Vertical
2015

videoprojeção com som, 10'52"

Concepção (direção e fotografia):
Edouard Fraipont
Assistente: Miguel Escobar
Edição: Oswaldo Santana
Assistente de edição: Daniel Polacow

Aquisição Núcleo Contemporâneo
MAM São Paulo, 2016



Fausto Chermont
(São Paulo, SP, 1961)

Lugar nenhum
(da série "Projeto Preservar
São Paulo, Serra da Cantareira, SP")
1990

fotografia p&b sobre papel

49,7 x 40 cm

Doação do artista, 2003



Frans Krajcberg
(Kozienice, Polônia, 1921
– Rio de Janeiro, RJ, 2017)

Sem título
1981

relevo de papel

72,8 x 59,6 x 5 cm

Doação de Companhia Souza Cruz
Indústria e Comércio, 1981



Franz Weissmann
(Knittelfeld, Áustria, 1911
– Rio de Janeiro, RJ, 2005)

Sem título
1967

relevo sobre madeira

80 x 80 x 3 cm

Aquisição MAM São Paulo, 1989



German Lorca
(São Paulo, SP, 1922 – 2021)

Ibirapuera
1998

fotografia p&b sobre papel

40,5 x 50,5 cm

Doação do artista, 2000



German Lorca
(São Paulo, SP, 1922 – 2021)

Rio Pinheiros — Ponte Morumbi
1976

fotografia p&b sobre papel

40,3 x 50,7 cm

Doação do artista, 2000



Jac Leirner
(São Paulo, SP, 1961)

Pulmão
1987

papel celofane (capa de caixa de cigarro)
montado em caixa de acrílico

21,7 x 8,6 x 6 cm

Doação de Ricardo Resende em memória
de João Rezende, 1999



Jarbas Lopes
(Nova Iguaçu, RJ, 1964)

Sem título
2011

monoprint a partir de uma matriz de
madeira sobre papel-arroz

47 x 62,5 cm

47,5 x 63 cm

Doação do artista por intermédio do
Clube de Colecionadores de Gravura
MAM São Paulo, 2012



José Leonilson
(Fortaleza, CE, 1957
– São Paulo, SP, 1993)

Ninguém tinha visto
c. 1988

acrílica e pastel oleoso sobre madeira

144,5 x 85,3 x 0,5 cm

Doação de Eduardo Brandão
e Jan Fjeld, 2006



José Leonilson
(Fortaleza, CE, 1957
– São Paulo, SP, 1993)

Os cuspidores de fogo
c. 1989

acrílica, bordado e metal sobre tela

41 x 27,4 cm

Comodato Eduardo Brandão
e Jan Fjeld, 2006



Julia Amaral
(São Paulo, SP, 1978)

Pedras-grito
2002

fotografia em cores

100 x 149,5 x 0,2 cm
30 x 45 x 0,2 cm

Doação da artista — Panorama 2005,
2007



Laura Vinci
(São Paulo, SP, 1962)

Folhas avulsas #3
2019

latão e ouro

dimensões variadas

Doação de Ana Eliza Setubal em home-
nagem aos 70 anos de Paulo Setubal,
2019



Leda Catunda
(São Paulo, SP, 1961)

A montanha
1985

acrílica, pelúcia e renda sobre lona

198 x 149 cm

Comodato Eduardo Brandão e Jan Fjeld,
2006



Leda Catunda
(São Paulo, SP, 1961)

Paisagem sobreposta
2001

tinta spray sobre lona fixada em madeira

43 x 33 x 7 cm

Comodato Eduardo Brandão e Jan Fjeld,
2006



Lia Menna Barreto
(Rio de Janeiro, RJ, 1959)

Manhã de sol
1994

brinquedos em pelúcia, madeira, vime,
metal e náilon unidos por fio de lã

140 x 190 x 53 cm

Aquisição MAM São Paulo, 1997



Luiz Braga
(Belém, PA, 1956)

Pegadas
1985

fotografia colorida sobre papel

41,9 x 61,9 cm

Doação de Itaú, 2006



Luiz Braga
(Belém, PA, 1956)

Benevides
2007

fotografia colorida sobre papel

100 x 150 cm

Doação do artista — Panorama
2007, 2007



Luiz Braga
(Belém, PA, 1956)

Árvore em mosqueiro
1991

fotografia colorida sobre papel

42 x 62 cm

Doação Itaú, 2006



Mabe Bethônico
(Belo Horizonte, MG, 1966)

Paisagem
2002

flexografia sobre superfície variável

43,2 x 6,2 x 6,2 cm

Doação da artista por intermédio do
Clube de Colecionadores de Gravura
MAM São Paulo, 2002



Marcello Nitsche
(São Paulo, SP, 1942 – 2017)

Bolha vermelha
1968

náilon resinado, chapa galvanizada,
eletroduto de polietileno e motor exaus-
tor industrial

272 x 533 cm

Aquisição Fundo para aquisição de obras
para o acervo MAM São Paulo — Pirelli,
2000



Marcelo Cidade
(São Paulo, SP, 1979)

Transtatal
2006

entulhos diversos, plástico, madeira, tijolos, cimento, bebida alcoólica, mangueira e bomba de água

dimensões variáveis

Aquisição Núcleo Contemporâneo
MAM São Paulo, 2006



Marcelo Moscheta
(São José do Rio Preto, SP, 1976)

Sem título
2011

rocha (matriz)

24 x 45 x 26 cm

Doação do artista por intermédio do
Clube de Colecionadores de Gravura
MAM São Paulo, 2012



Marcelo Moscheta
(São José do Rio Preto, SP, 1976)

A line in the art #8
2012

impressão lambda sobre papel em
metacrilato e isopor

59,5 x 79,7 x 8 cm (cada)

Doação de Paulo Proushan por intermédio
do Núcleo Contemporâneo
MAM São Paulo, 2016



Marcelo Moscheta
(São José do Rio Preto, SP, 1976)

Análogos
2011

água-forte e serigrafia sobre fenolite

25 x 62 cm

Doação do artista por intermédio do
Clube de Colecionadores de Gravura
MAM São Paulo, 2012



Marcelo Zocchio
(São Paulo, SP, 1963)

Céu
1998

fotografias em cores coladas sobre
madeira laqueada

208 x 219,2 cm

Doação de Galeria Vermelho e do artista,
2005



Marcia Xavier
(Belo Horizonte, MG, 1967)

Luneta
2000

acrílico, alumínio, impressão fotográfica
sobre duratrans e luz fria

100 x 80 x 80 cm

Doação de Milú Villela, 2005



Marcus Galan
(Indianápolis, Estados Unidos, 1972)

Sino
1998

aço e vidro

34,5 x 28 x 28 cm

Comodato Eduardo Brandão e Jan Fjeld,
2006



Marcos Piffer
(Santos, SP, 1962)

Praia de Toque Toque Grande
— São Sebastião, SP
1998

fotografia p&b

29,5 x 39,6 cm

Doação de DEICMAR S.A. Despachos
Aduaneiros Assessoria e Transportes,
2000



Marcos Piffer
(Santos, SP, 1962)

Mangue — Rio Itapanhaú — Bertioga, SP
39,7 x 29,5 cm

Rio Jaguareguava — Bertioga, SP
39,5 x 29,5 cm

Rio das Pedras — Cambury
— São Sebastião, SP
29,5 x 39,5 cm

1999

fotografia p&b

Doação de DEICMAR S.A. Despachos
Aduaneiros Assessoria e Transportes, 1999



Maureen Bisilliat
(Englefield Green, Inglaterra, 1931)

Sem título
(da série "As caranguejeiras")
1968/2002

fotografia p&b sobre papel

97 x 69,5 cm
97,2 x 65,5 cm
68,5 x 97 cm
65,5 x 97 cm

Aquisição Núcleo Contemporâneo
MAM São Paulo, 2002



Motta & Lima

(São Paulo, SP, 1976 ambos)

Sem título

2019

impressão digital sobre papel

55 x 35 cm

Doação dos artistas por intermédio do Clube de Colecionadores de Fotografia MAM São Paulo, 2019



Nelson Leirner

(São Paulo, SP, 1932 – Rio de Janeiro, RJ, 2020)

Paramutt

2001

papel, plástico, aço inoxidável e madeira

40 x 198 x 10 cm

Doação de Milú Villela, 2005



OPAVIVARÁ!

(Rio de Janeiro, RJ, 2005)

Espreguiçadeira multi
(cadeira de três lugares; sofá de praia; cadeira conversadeira)

2010

alumínio aeronáutico, náilon e plástico

90 x 140 x 110 cm (cada)

Aquisição Núcleo Contemporâneo MAM São Paulo, 2010



Paulo Bruscky

(Recife, PE, 1949)

Expediente: primeira proposta para o XXXI Salão Oficial de Arte do Museu do Estado de Pernambuco 1978/2023

folha de ponto e escritório com funcionário do museu

dimensões variáveis

Prêmio Aquisição Energias do Brasil – Panorama 2005, 2006



Pedro David
(Santos Dumont, MG, 1977)

Brasa (da série "O jardim")
2011

fotografia sobre papel

154 x 193 x 8 cm

Doação do artista, 2015



Pedro Motta
(Belo Horizonte, MG, 1977)

Treme Terra
1998/2008

impressão com saída digital
(lambda)

47,1 x 71 x 0,3 cm

Doação do artista por intermédio do
Clube de Colecionadores de Fotografia
MAM São Paulo, 2008



Regina Silveira
(Porto Alegre, RS, 1939)

Masterpieces (in Absentia: Calder)
1998

vinil adesivo e pitão

325 x 1110 cm

Doação de Galeria Brito Cimino Arte
Contemporânea e Moderna, 1998



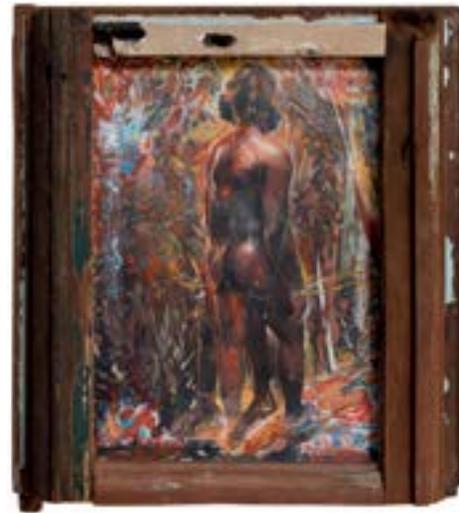
Rodrigo Andrade
(São Paulo, SP, 1962)

**Paisagem brasileira – fim de tarde
com baobá**
2012

óleo sobre tela

180,5 x 271 x 6 cm

Doação de Rose e Alfredo Setubal, 2014



Rodrigo Bueno
(Campinas, SP, 1967)

Curupira pequeno
2018

acrílico sobre impressão digital colada
sobre estrutura de madeira recuperada
e corda

47 x 42 x 10 cm

Doação de Rose e Alfredo Setubal, 2022

Rodrigo Braga
(Manaus, AM, 1976)

Comunhão I
Comunhão II
Comunhão III
2006

fotografia em cores

50 x 73,5 cm

I
Doação do artista por intermédio do
Clube de Colecionadores de Fotografia
MAM São Paulo, 2007

II e III
Doação do artista, 2007



Rodrigo Matheus
(São Paulo, SP, 1974)

Cortina de Vento
(da série "O mundo em
que vivemos")
2008

fotografias, cavaletes e ventilador

dimensões variadas

Doação de Credit Suisse, com recursos
da Lei Federal de Incentivo à Cultura, 2011



Sandra Cinto
(Santo André, SP, 1968)

Estrelas azuis (para sol)
2008

acrílico e caneta permanente sobre
aglomerado

183,5 x 275,5 x 6 cm

Doação de Rose e Alfredo Setubal, 2014



Sara Ramo
(Madri, Espanha, 1975)

Oceano possível
2002

DVD (digital video), 3'56", sonoro,
colorido

Doação de Credit Suisse, com recursos da
Lei Federal de Incentivo à Cultura, 2012

Sandra Cinto
(Santo André, SP, 1968)

Cavalo branco
1998

madeira e metal pintado

431 x 109 x 32,5 cm

Comodato Eduardo Brandão e Jan Fjeld,
2006



Shirley Paes Leme
(Cachoeira Dourada, GO, 1955)

Sem título
1978

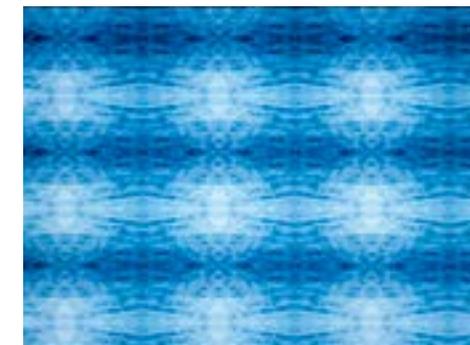
vestígios de fumaça sobre papel

73 x 130 x 3,2 cm

73,2 x 103,2 x 4 cm

103 x 133 x 3 cm

Doação da artista, 1998



Tadeu Jungle
(São Paulo, SP, 1956)

Iemanjá
2005

DVD, colorido, sonoro, 2'13"

Doação do artista, 2006



Tarsila do Amaral
(Capivari, SP, 1886
– São Paulo, SP, 1973)

Paisagem
1948

óleo sobre papel colado sobre papelão

29,5 x 38,5 cm

Doação de Carlo Tamagni, 1967



Tatiana Blass
(São Paulo, SP, 1979)

Delta Del Tigre – Naufrágio
2012

fotografia e serigrafia sobre papel

30,8 x 40,8 x 3 cm (cada)

Doação da artista por intermédio do
Clube de Colecionadores de Gravura
MAM São Paulo, 2012



Thomaz Farkas
(Budapeste, Hungria, 1924
– São Paulo, SP, 2011)

Sem título
déc. 1940

fotografia p&b sobre papel

29,5 x 39,6 cm

Doação do artista por intermédio do
Clube de Colecionadores de Fotografia
MAM São Paulo, 2005



Vulcânica Pokaropa
(Presidente Bernardes, SP, 1993)

Vita Pereira, Dodi Leal, Rosa Luz
2016-19

vídeo, 7'19" | 9'7" | 8'52"

Aquisição por intermédio do Núcleo
Contemporâneo MAM São Paulo e da
artista, Panorama 2019, 2019

Referências bibliográficas

BARBOSA, Ana Mae. **Criatividade coletiva (estudos)**. São Paulo: Perspectiva, 2023.

BARTHES, Roland. **Como viver junto**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

CALLOIS, Roger. **Os jogos e os homens – a máscara e a vertigem**. Lisboa: Cotovia, 1990.

CAMNITZER, Luis, em conversa com Maria Acaso, Andrea De Pascual e David Lanau. **"A arte é um modo de fazer (não uma coisa que se faz)"**, trad. Valquíria Prates, 2018.

CHAUÍ, Marilena. **O que é ideologia**. São Paulo: Brasiliense, 1980.

CORAZZA, Sandra. "Labirinto da pesquisa, diante dos ferrolhos". In: COSTA, Marisa (org.) **Caminhos investigativos: novos olhares na pesquisa em educação**. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

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

_____. "Experiência e natureza". In: CIVITA, Vitor (ed.). **Coleção Os Pensadores**, cap. 1. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

FLUSSER, Vilém. **A dúvida**. São Paulo: Annablume, 2012.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da indignação: cartas pedagógicas e outros escritos**. São Paulo: Paz e Terra, 2015.

GUATTARI, Félix. **As três ecologias**. Campinas: Papyrus, 1990.

HANISCH, Carol. "The Personal Is Political", 1969, trad. Valquíria Prates. Disponível em: <https://www.carolhanisch.org/CHwritings/PIP.html>

HOOBS, bell. "O Amor como ato de liberdade", trad. Thiago Pinho. In: **Anansi Revista de Filosofia** (Salvador), v. 2, n. 2, 2021. Disponível em: <https://revistas.uneb.br/index.php/anansi/article/view/13356>.

_____. "Tough love with bell hooks". **Entrevista concedida a Abigail Bereola** (13/12/2017), trad. Valquíria Prates. Disponível em: <https://www.shondaland.com/inspire/books/a14418770/tough-love-with-bell-hooks/>.

HUIZINGA Johan. **Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

JOSSO, Marie-Christine. **Experiências de vida e formação**. São Paulo: Cortez, 2004.

KRENAK, Ailton. **Futuro ancestral**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

LATOUR, Bruno. **Diante de Gaia: oito conferências sobre a natureza no Antropoceno**. São Paulo: Ubu, 2020.

LIND, Maria. "Why Mediate Art, Today?". In: HOFFMAN, Jens. **Ten Fundamental Questions on Curating**, trad. Valquíria Prates. Milão: Mousse, 2013.

LIPPARD, Lucy R. "Trojan Horses: Activist Art and Power" [1984], trad. Valquíria Prates. In: WALLIS, B. (org.) **Art After Modernism: Rethinking Representation**. Nova York: New Museum of Contemporary Art, 2001.

MACY, Joana. **World as Lover, World as Self: 30th Anniversary Edition**, trad. Valquíria Prates. Berkeley: Parallax Press, 2021, edição Kindle.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela**. São Paulo: Cobogó, 2021, edição Kindle.

MARTINS, Miriam Celeste. In IBRAM. **Caderno da Política Nacional de Educação Museal**. Brasília: IBRAM, 2018.

MATURANA, Humberto. **Cognição, ciência e vida cotidiana**. Organização e tradução de Cristina Magro e Victor Paredes. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

MOCKUS, Antanas. "Convivência como harmonização de lei, moral e cultura". In UNESCO. **"Aprender a viver juntos: será que fracassamos?"** Síntese das reflexões e das contribuições extraídas da 46ª Conferência Internacional da Educação da Unesco, Genebra, Suíça, 5-8 de setembro de 2001. Disponível em: https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000131359_por.

PEREIRA, Maria Amélia Pinho. **Casa Redonda: uma experiência em educação**. São Paulo: Casa Redonda, 2013.

RANCIÈRE, Jacques. **O mestre ignorante: cinco lições sobre a emancipação intelectual**. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

_____. **Políticas da escrita**. São Paulo: Editora 34, 1995.

SENNETT, Richard. **Juntos: os rituais, os prazeres e a política da cooperação**. Rio de Janeiro: Record, 2012.

SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. **Fogo no mato: a ciência encantada das macumbas**. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.

TAKUÁ, Cristine. "Sementes de transformação". In: **Moquém_Surari: arte indígena contemporânea**. São Paulo: MAM São Paulo, 2021.

EXPOSIÇÃO

realização
Museu de Arte Moderna de São Paulo

curadoria
Cauê Alves
Mirela Estelles
Valquíria Prates

projeto expográfico
Arquitetura de Exposição:
Tiago Guimarães

projeto gráfico
Vânia Medeiros

coordenação editorial
Renato Schreiner Salem

execução do projeto expográfico
Cenotech Cenografia

conservação
Acervo MAM São Paulo
Fabiana Oda

montagem
Manuseio Montagem e Produção Cultural

transporte
ATM Janus Logística

tradução para o inglês
Roberta Mahfuz
Dominique Makins-Bennett

revisão e preparação de texto
Regina Stocklen

assessoria de imprensa
a4&holofote comunicação

CATÁLOGO

realização
Museu de Arte Moderna de São Paulo

curadoria
Cauê Alves
Mirela Estelles
Valquíria Prates

textos
Antônio Bispo dos Santos
Cauê Alves, Mirela Estelles e
Valquíria Prates

Cristine Takuá
Elizabeth Machado
Fátima Freire
Gandhy Piorski
Paul B. Preciado

projeto gráfico
Vânia Medeiros

finalização de material gráfico
João Simões

coordenação editorial
Renato Schreiner Salem

assistente de produção editorial
Gabriela Gotoda

tradução para o inglês
Roberta Mahfuz
Dominique Makins-Bennett

revisão e preparação de texto
Regina Stocklen

fotos
Caio Reisewitz (p. 171 [esq.])
Ding Musa (p. 31, 178, 180, 187 [esq.],
196 [esq.])
Edouard Fraipont (p. 114, 183 [esq.],
191 [dir.])
Estúdio em Obra (p. 4)
Everton Ballardin (p. 68, 182 [esq.],
193 [esq.])
Jorge Bastos (p. 174 [dir.], 189 [inf.])
Julia Amaral (p. 179 [esq.])
Karina Bacci (p. 98, 179 [dir.])
Luiz Braga (p. 182 [dir.])
Marcelo Arruda (p. 44, 45, 115, 170
[dir.], 173 [esq.], 184 [esq.], 195 [esq.])
Marcelo Moscheta (p. 185 [dir.])

Marcelo Zocchio (p. 186 [esq.])
Pedro David (p. 18, 192 [esq.])
Pedro Motta (p. 99, 192 [dir.])
Rafael Roncato (p. 195 [dir.])
Renato Parada (p. 6, 34, 83, 86, 102,
170 [esq.], 171 [dir.], 173 [dir.],
175 [esq.], 176, 177, 181 [dir.],
184 [dir.], 185 [dir.], 186 [dir.],
187 [dir.], 188, 189 [sup.],
190 [dir.], 191 [esq.], 193 [dir.],
194 [dir.], 197 [esq.], 198 [esq.])
Rodrigo Braga (p. 194 [esq. cent. e inf.])
Romulo Fialdini (p. 30, 65, 175 [dir.],
181 [esq.], 183 [dir.], 197 [dir.],
198 [dir.])
Terraverde (p. 48, 64, 82, 172, 190 [esq.],
194 [esq. sup.], 199 [esq.])

ilustrações
Vânia Medeiros

tratamento de imagem e impressão
Ipsis

AGRADECIMENTOS

Ana Mae Barbosa
Antônio Bispo dos Santos
Cortez Editora
Cristine Takuá
Editora Peirópolis
Fátima Freire
Gandhy Piorski
Larissa Stocco
Los Libros de la Catarata
MUSAC — Museo de Arte
Contemporáneo
de Castilla y León
Paul B. Preciado
Rejane Galvão Coutinho
Selvagem Ciclo de Estudos
Villas-Boas & Moss Agência Literária

O MAM São Paulo e os curadores da exposição agradecem aos artistas, autores e detentores de direitos autorais que generosamente autorizaram a reprodução das obras neste catálogo.

presidente de honra
Milú Villela

diretoria
presidente
Elizabeth Machado
vice-presidente
Daniela Montingelli Villela
diretora jurídica
Tatiana Amorim de Brito Machado
diretor financeiro
José Luiz Sá de Castro Lima
diretores
Camila Granado Pedroso Horta
Marina Terepins
Raphael Vandystadt

conselho deliberativo
presidente
Geraldo José Carbone
vice-presidente
Henrique Luz
conselheiros
Adolpho Leirner
Alfredo Egydio Setubal
Andrea da Motta Chamma
Andrea Paula Barros Carvalho Israel
da Veiga Pereira
Antonio Hermann Dias de Azevedo
Caio Luiz de Cibella de Carvalho
Danilo Santos de Miranda
Eduardo Brandão
Eduardo Saron Nunes
Fábio de Albuquerque
Fábio Luiz Pereira de Magalhães
Fernando Moreira Salles
Francisco Pedroso Horta
Gabriela Baumgart
Georgiana Rothier Pessoa
Cavalcanti Faria

Helio Seibel
Israel Vainboim
Jean-Marc Etlin
Jorge Frederico M. Landmann
Karla Meneghel
Luís Terepins
Maria Regina Pinho de Almeida
Mariana Guarini Berenguer
Mário Henrique Costa Mazzilli
Martin Grossmann
Neide Helena de Moraes
Paulo Setubal Neto
Peter Cohn
Roberto B. Pereira de Almeida
Rodolfo Henrique Fischer
Rolf Gustavo R. Baumgart
Salo Davi Seibel

Sérgio Ribeiro da Costa Werlang
Sergio Silva Gordilho
Simone Schapira Wajman
Susana Leirner Steinbruch
Telmo Giolito Porto
Vera Sarnes Negrão

comitê cultural e de comunicação
coordenação
Fábio Luiz Pereira de Magalhães
membros
Andrea Paula Barros Carvalho Israel
da Veiga Pereira
Caio Luiz Cibella de Carvalho
Camila Granado Pedroso Horta
Eduardo Saron Nunes
Elizabeth Machado
Jorge Frederico M. Landmann
Maria Regina Pinho de Almeida
Martin Grossmann
Neide Helena de Moraes
Raphael Vandystadt

comitê de governança
coordenação
Mário Henrique Costa Mazzilli
membros
Alfredo Egydio Setubal
Andrea da Motta Chamma
Antonio Hermann Dias de Azevedo
Elizabeth Machado
Geraldo José Carbone
Henrique Luz
Mariana Guarini Berenguer
Tatiana Amorim de Brito Machado
Sérgio Ribeiro da Costa Werlang

comitê financeiro e de captação
coordenação
Francisco Pedroso Horta
membros
Daniela Montingelli Villela
Elizabeth Machado
Gabriela Baumgart
Geraldo José Carbone
Helio Seibel
Jean-Marc Etlin
José Luiz Sá de Castro Lima
Luís Terepins

comitê de nomeação
Alfredo Egydio Setubal
Elizabeth Machado
Geraldo José Carbone
Henrique Luz

conselho fiscal
titulares
Demétrio de Souza
Reginaldo Ferreira Alexandre
presidente
Susana Hanna Stiphan Jabra
suplentes
Magali Rogéria de Moura Leite
Rogério Costa Rokembach
Walter Luís Bernardes Albertoni

comissão de arte
Alexia Tala
Claudinei Roberto da Silva
Cristiana Tejo
Daniela Labra
Rosana Paulino

comissão de ética e conduta
Daniela Montingelli Villela
Elizabeth Machado
Mário Henrique Costa Mazzilli
Sérgio Miyazaki
Tatiana Amorim de Brito Machado

associados patronos
Adolpho Leirner
Alfredo Egydio Setubal
Antonio Hermann Dias de Azevedo
Daniela Montingelli Villela
Danilo Santos de Miranda
Eduardo Brandão
Eduardo Saron Nunes
Fernando Moreira Salles
Francisco Pedroso Horta
Georgiana Rothier Pessoa
Cavalcanti Faria

Geraldo José Carbone
Helio Seibel
Henrique Luz
Israel Vainboim
Jean-Marc Etlin
Mariana Guarini Berenguer
Mário Henrique Costa Mazzilli
Neide Helena de Moraes
Paulo Setubal Neto
Peter Cohn
Roberto B. Pereira de Almeida
Rodolfo Henrique Fischer
Rolf Gustavo R. Baumgart
Salo Davi Seibel
Sérgio Ribeiro da Costa Werlang
Simone Schapira Wajman

incentivadores da arte

embaixadora

Georgiana Rothier Pessoa Cavalcanti Faria

membros

Anita Kuczynski
Arthur Jafet
Cássio Cordeiro
Cinara Ruiz e Catarina Santiago
Daniel Augusto Motta
David Ades e [and] Andrea Ades
Ian Duarte
Karla Meneghel
Lucila Hoberman
Marília Chede Razuk
Sofia Ralston
Teodoro Bava e Eduardo Baptistella Jr

núcleo contemporâneo

coordenação

Camila Granado Pedroso Horta

membros

Ana Carmen Longobardi
Ana Eliza Setubal
Ana Lopes
Ana Lucia Siciliano
Ana Paula Cestari
Ana Paula Vilela Vianna
Ana Serra
Ana Teresa Sampaio
Andrea Gonzaga
Andrea Johannpeter
Anna Carolina Sucar
Antonio de Figueiredo Murta Filho
Antonio Marcos Moraes Barros
Beatriz Freitas Fernandes
Távora Filgueiras
Beatriz Yunes Guarita
Bianca Cutait
Camila Barroso de Siqueira
Camila Mendez
Camila Yunes Guarita
Carolina Alessandra Guerra Filgueiras
Carolina Costa e Silva Martins
Cintia Rocha
Claudia Maria de Oliveira Sarpi
Cleusa de Campos Garfinkel
Cristiana Rebelo Wiener
Cristiane Quercia Tinoco Cabral
Cristina Baumgart
Cristina Canepa
Cristina Tolovi
Daniela Bartoli Tonetti
Daniela M. Villela
Daniela Steinberg Berger
Eduardo Mazilli de Vassimon
Felipe Akagawa | Angela Akagawa
Fernanda Mil-Homens Costa
Fernando Augusto Paixão Machado

Flávia Regina de Souza Oliveira

Florence Curimbaba

Franco Pinto Bueno Leme

Gustavo Clauss

Heloisa Désirée Samaia

Hena Lee

Ida Regina Guimarães

Ambroso Marques

Isabel Ralston Fonseca de Faria

Janice Mascarenhas Marques

José Eduardo Nascimento

Judith Kovesi

Juliana Neufeld Lowenthal

Karla Meneghel

Luciana Lehfeld Daher

Luisa Malzoni Strina

Marcio Alaor Barros

Maria Cláudia Curimbaba

Maria das Graças Santana Bueno

Maria do Socorro Farias de Andrade Lima

Maria Julia Freitas Forbes

Maria Júlia Pardo Almendra

Maria Teresa Igel

Mariana de Souza Sales

Marina Lisboa

Marta Tamiko Takahashi Matushita

Mônica Mangini

Monica Vassimon

Nadja Cecilia Silva Mello Isnard

Natalia Jereissati

Neiva da Matta Trindade

Nicolas Wiener

Otavio Macedo

Patrícia Barros Amorim de Souza

Patricia Magano

Paula Almeida Schmeil Jabra

Paula Regina Depieri

Paulo Setubal Neto

Raquel Steinberg

Regina de Magalhaes Bariani

Renata Castro e Silva

Renata Nogueira Studart do Vale

Ricardo Trevisan

Rosa Amélia de Oliveira Penna

Marques Moreira

Rosana Aparecida Soares

de Queiróz Visconde

Sabina Lowenthal

Sérgio Ribeiro da Costa Werlang

Silvio Steinberg

Sonia Regina Grosso

Sonia Regina Opice

Tais Dias Cabral

Titiza Nogueira

Vanessa Monteze Amaral

Vitoria Coutinho

Wilson Pinheiro Jabur

Yara Rossi

colaboradores

curador-chefe

Cauê Alves

superintendente executivo

Sérgio Miyazaki

acervo

coordenação

Patricia Lima Pinto

analista

Marina do Amaral Mesquita

assistentes

Bárbara Blanco Bernardes de Alencar

Camila Gordillo de Souza

técnico em manuseio

Igor Ferreira Pires

assistência à presidência, curadoria

e superintendência

Daniela Reis

biblioteca

assistente

Felipe de Brito Silva

comunicação

coordenação

Ane Tavares

analistas

Jamyle Hassan Rkain

Rachel de Brito Barbosa

designer

Paulo Vinícius Gonçalves Macedo (PJ)

Rafael Soares Kamada

produção e edição de vídeo

Marina Paixão (PJ)

fotógrafo

Bruno Leão/EstúdioemObra (PJ)

curadoria

museólogo

Pedro Nery

assistente

Gabriela Gotoda

educativo

coordenação

Mirela Agostinho Estelles

analista

Maria Iracy Ferreira Costa

educadores

Amanda Harumi Falcão

Amanda Silva dos Santos

Caroline Machado

Gregório Ferreira Contreras Sanches

Leonardo Sasaki Pires

Luna Souto Ferreira

Maria da Conceição Ferreira

da Silva Meskelis

Sansorai de Oliveira

Rodrigues Coutinho

estagiário

Ana Flávia dos Reis

Bárbara Barbosa de Araújo Góes

Daniel Oliveira Ribeiro Mascarenhas

da Cruz Pereira

administrativo financeiro

coordenação

Maria Eugênia Melo de Carvalho

auxiliar

Roberto Honda Takao Stancati

comprador

Fernando Ribeiro Morosini

estagiária

Eduarda Rodrigues Baccega

analistas

Anderson Ferraz Viana

Janaina Chaves da Silva Ferreira

Renata Noé Peçanha da Silva

estagiário

Lucas Corcini e Silva

jurídico

advogada

Renata Cristiane Rodrigues Ferreira

(BS&A Borges Sales &

Alem Advogados)

estagiário

Ruan Neto (BS&A Borges Sales &

Alem Advogados)

negócios

supervisor de negócios

Fernando Araujo Pinto dos Santos

cursos

analista

Giselle Moreira Porto

eventos

analista

Julienne Campos Braga Botelho Lanfranchi

loja

analista

Tainã Aparecida Costa Borges

assistentes

Camila Barbosa Bandeira Oliveira

Guilherme Passos

parcerias e projetos incentivados

coordenação

Kenia Maciel Tomac

parcerias

analistas

Beatriz Buendia Gomes

Isabela Marinara Dias

projetos incentivados

analistas

Deborah Balthazar Leite

Valbia Juliane dos Santos Lima

Sirlene Ciampi e Marisa Tinelli

(Odara Assessoria

Empresarial em Projetos

Culturais LTDA)

patrimônio

coordenação

Estevan Garcia Neto

assistentes

Alekiçom Lacerda

Carlos José Santos

estagiário

Vitor Gomes Carolino

manutenção predial

Venicio Souza (Formata Engenharia)

bombeiro civil

André Luiz e Ajuilton Gonçalo Soares

(Tejofran)

limpeza

Tejofran

segurança patrimonial

Power Segurança

bilheteria

Paola da Silveira Araújo

(Power System)

Dayane Carolina (Power Segurança)

produção de exposições

coordenação

Luciana Nemes

produtoras

Ana Paula Pedroso Santana

Elenice dos Santos Lourenço

Erika Hoffgen (PJ)

Rebeca Hindrikson

recursos humanos

coordenação

Karine Lucien Decloedt

analista

Débora Cristina da Silva Bastos

relacionamentos institucionais

supervisora de relacionamentos

Yasmim Franceschi

sócios/núcleo contemporâneo/

incentivadores da arte

assistente

Mariana Saraceni Brazolin

clube de colecionadores

assistente

Thais Angélica de Brito Pupato

tecnologia da

informação

coordenação

Nilvan Garcia de Almeida

suporte técnico

Felipe Ferezin e Gabriella Shibata

(INIT NET)

patrocínio



Unipar

mantenedores



Unipar

platina

3M do Brasil
EMS

ouro

Bain & Company
Banco Votorantim
BMA Advogados
Carrefour
Lojas Renner S.A.
Pinheiro Neto Advogados
PwC
TozziniFreire Advogados
Vivo

prata

Aços Sacchelli
Bloomberg Philanthropies
Concremat
Consigaz
Credit Suisse
Guelit Investimentos
ICTS
Instituto SYN
Pirelli
Turim 21 InvestimentosMFO
Verde Asset Management

parcerias institucionais

África
Aliança Francesa
BMA
BMI
Canson
Centro Universitário Belas Artes de São Paulo
Cinema Belas Artes
Cultura e Mercado
DoubleTree by Hilton
Editora Cobogó
Editora Ubu
FIAP
Gusmão & Labrunie Propriedade Intelectual
ICIB – Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro
James Lisboa Leiloeiro Oficial
Lefosse Advogados
Neovia
Saint Paul Escola de Negócios
Senac
Seven Idiomas
Vixsystem
Wiabiliza

parcerias de mídia

Arte que Acontece
Buzzmonitor
Canal Arte 1
Eletromídia – Elemídia
Folha de S.Paulo
JCDecaux
Piauí
Quatro Cinco Um

player oficial

Spotify

programas educativos

contatos com a arte
MAM São Paulo

domingo mam
TozziniFreire Advogados

igual diferente

3M do Brasil
Banco Votorantim
Carrefour

programa de visitação

Pinheiro Neto Advogados

arte e ecologia

Unipar

família mam

MAM São Paulo



Scan the QR code to access the full content of the catalog in English



Escaneie o QR code para acessar outros conteúdos produzidos na exposição *Elementar: fazer junto*

O Museu de Arte Moderna de São Paulo está à disposição das pessoas que eventualmente queiram se manifestar a respeito de licença de uso de imagens e/ou de textos reproduzidos neste material, tendo em vista que determinados artistas e/ou representantes legais não responderam às solicitações ou não foram identificados, ou localizados.

Este livro foi composto na fonte TT Chocolates T11 e impresso em papéis Masterblank 270 g/m² (capa) e Eurobulk 135 g/m² (miolo), em maio de 2023, pela gráfica Ipsis.

Elementar: fazer junto. Elizabeth Machado (apresentação); Cauê Alves, et all. (textos); Cauê Alves, Mirela Estelles, Valquíria Prates (curadoria); Vânia Medeiros (design gráfico); Renato Schreiner Salem (coordenação editorial); Gabriela Gotoda (produção editorial); Roberta Mahfuz, Dominique Makins Bennett, Eugenia Flavian (tradução); Regina Stocklen (revisão)
São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2023
208 p. il.:

Textos em Espanhol, Inglês e Português.
Exposição realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo de
15 de junho a 13 de agosto de 2023.
ISBN 978-65-84721-08-1

Museu de Arte Moderna de São Paulo - Coleção. 2. Título.
I. Alves, Cauê. II. Estelles, Mirela. III. Freire, Fátima. IV. Piorsky, Gandhi. V. Prates, Valquíria. VI. Preciado, Paul Beatriz. VII. Santos, Antônio Bispo dos Santos. VIII. Takuá, Cristine.

CDU: 7.037(81)
CDD: 709

ISBN: 978-65-84721-08-1



