

REVISTA DO
CENTRO DE
PESQUISA E
FORMAÇÃO

n.16

agosto/2023

Sesc

SESC - SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO
Administração Regional no Estado de São Paulo

PRESIDENTE DO CONSELHO REGIONAL

Abram Szajman

DIRETOR DO DEPARTAMENTO REGIONAL

Danilo Santos de Miranda

SUPERINTENDENTES

TÉCNICO-SOCIAL Rosana Paulo da Cunha

COMUNICAÇÃO SOCIAL Aurea Leszczynski Vieira Gonçalves

ADMINISTRAÇÃO Jackson Andrade de Matos

ASSESSORIA TÉCNICA E DE PLANEJAMENTO Marta Raquel Colabone

CONSULTORIA TÉCNICA Luiz Deoclécio Massaro Galina

GERENTES

ESTUDOS E DESENVOLVIMENTO João Paulo Leite Guadanucci

ARTES GRÁFICAS Rogério Ianelli

CENTRO DE PESQUISA E FORMAÇÃO Andréa de Araújo Nogueira

REVISTA DO CENTRO DE PESQUISA E FORMAÇÃO

EDITOR Marcos Toyansk

ORGANIZADOR DO DOSSIÊ Edson Martins Moraes

PREPARAÇÃO DE TEXTO E REVISÃO DE PROVAS Sérgio Molina

ILUSTRAÇÃO DE CAPA Veridiana Scarpelli

PROJETO GRÁFICO Denis Tchepeleutyky

DIAGRAMAÇÃO Leila Schöntag

EQUIPE SESC

Rafael Peixoto e Rosana Elisa Catelli

sescsp.org.br/revistacpf



SUMÁRIO

5 APRESENTAÇÃO

6 Danilo Santos de Miranda

10 DOSSIÊ

11 Revisitar a casa bachelardiana: um devaneio-manifesto sobre o imaginário estético e político em um habitar latino-americano

Gabriel Kafure da Rocha

27 Instituto Juca de Cultura: uma casinha e seu voo

Alisson Antonio Amador

64 A Casa Amarela: tensões e contradições na disputa pelo território urbano

Janice de Piero, Maria Fernanda Andrade Saiani Vegro

83 A Casa Tombada: um lugar para cultivar a vida junto

Ângela Castelo Branco, Giuliano Tierno

98 Casa da Ponte: cuidando da travessia

Marleth Reis Alves, Reinaldo Reis Alves

111 Formas de pensar as casas ou espaços culturais em relação à gastronomia: a importância das comidas e bebidas nos espaços de arte e cultura

Maria Cláudia Gavioli

126 Teatro de grupo e cidade: territórios de criação como espaços de arte/vida

Caio Franzolin

147 Ateliê do artista: uma topologia da intimidade

Helena Bagnoli

168 A emergência de um novo circuito das artes visuais

Maíra Endo

187 ARTIGOS

188 Cidades e ruínas

Silvio Luiz Cordeiro

216 Panorama dos parques paulistanos a partir de visitas em grupo promovidas pelo CPF Sesc

Francine Sakata

243 Memórias de ruas do Bixiga ao longo do tempo

Heitor Frúgoli Jr.

260 Pedagogia do Movimento no ambiente virtual

Alan Queiroz da Costa

292 GESTÃO CULTURAL

293 Perfurar água, nascer palavra

Arami Argüello

311 O Pro-Mac: um estudo sobre a lei de incentivo e a descentralização do investimento cultural paulistano

Tatiana Solimeo

338 Potencialidades e desafios na área cultural da microrregião de Lins: um olhar pós-Lei Aldir Blanc

Aparecida de Fátima Martins de Paula

363 ENTREVISTA

364 Entrevista com Maria Vilani

371 RESENHA

372 Modernidade projetada: debates sobre a educação *com* o cinema e *do* cinema no Brasil

Glauca Dias da Costa

381 POESIA

382 Uma praça

Paulo Nunes

384 NARRATIVAS VISUAIS

385 Entre laços: no interior do meu Bixiga

Thais Taverna



APRESENTAÇÃO

APRESENTAÇÃO

A estrutura de uma casa e os itens contidos em seu interior portam dimensões simbólicas e imaginativas ligadas a experiências e lembranças do espaço vivido: objetos, odores, relações, afetos, trajetórias de vida. Essas memórias impregnam o ambiente doméstico, do mesmo modo que parecem guardar o tempo, além de aguçar a percepção e de atestar a importância da moradia e dos encontros que esse lugar proporciona.

A casa é testemunha de histórias íntimas, mas não só por servir de locus de interação entre as pessoas; é também um espaço de fruição, de sonhos, fotografias, cores, flores, vasos, garatujas marcadas nas paredes, com recantos arranjados de formas particulares que distinguem cada um, em sua individualidade. De privados, esses espaços podem, em determinadas situações, se tornar públicos, com a ampliação de suas possibilidades funcionais, bem como do alcance das subjetividades e das experimentações.

A edição de número 16 da *Revista do Centro de Pesquisa e Formação* destaca a importância das pequenas células culturais chamadas de independentes, alternativas, auto-organizadas, autônomas – ou simplesmente *casas*. São locais que fomentam experiências estéticas, iniciativas culturais e projetos educativos voltados à transformação social, assim como a prática das portas abertas para o encontro e momentos coletivos. A convivência das pessoas nesses espaços representa fonte de interesse para estudos de temas relacionados ao campo da educação não formal.

A pergunta “O que é habitar a casa?” orienta o primeiro artigo do dossiê, preparado pelo professor de filosofia Gabriel Kafure da Rocha. Intitulado “Revisitar a casa bachelardiana: um devaneio-manifesto sobre o imaginário estético e político em um habitar latino-americano”, seu texto revisita o conceito de casa em Bachelard, buscando compreender o “eterno retorno” que todo ser vivencia.

Em “Instituto Juca de Cultura: uma casinha e seu voo”, o olhar etnográfico do músico Alisson Antônio Amador descreve a história, os projetos e as principais atividades do Instituto Juca de Cultura – um pequeno centro cultural em São Paulo que busca reunir pessoas para apresentações, criações artísticas, além de cafés, almoços e jantares.

Janice de Piero e Maria Fernanda Andrade Saiani Vegro apresentam a Casa Amarela – um espaço cultural que reúne artistas, educadores e a vizinhança, e se coloca como oposição ao avanço da financeirização nos processos de composição do solo urbano, marcados pela especulação

imobiliária, pela intensa verticalização e pela descaracterização de bairros tradicionais da cidade de São Paulo.

Escrito por Ângela Castelo Branco e Giuliano Tierno, o artigo “A Casa Tombada: um lugar para cultivar a vida junto” conta a história da instituição de mesmo nome, suas mudanças durante a pandemia de Covid-19 e a expansão *on-line* denominada “A Casa Nuvem”. No texto, são apresentadas as chamadas *cenar fulgor*, conceito desenvolvido pela escritora Maria Gabriela Llansol para nomear “uma morada de imagens”, com acontecimentos que subsidiam os principais pontos explorados pelos autores.

A contribuição seguinte, de autoria de Marleth Reis Alves e Reinaldo Reis Alves, apresenta um espaço cultural dedicado ao autoconhecimento chamado “Casa da Ponte”. Reunindo a história de vida dos seus gestores, as coexistências e o desenvolvimento de projetos, o artigo concebe a casa para além da moradia, enquanto lugar de encontro público, com identidade própria e acolhedora de vivências que sustentam a vida.

Maria Cláudia Gavioli apresenta um texto embasado em experiências e referenciais teóricos que destacam a hospitalidade e a gastronomia como vetores dos núcleos culturais chamados de casas. Intitulado “Formas de pensar as casas ou espaços culturais em relação à gastronomia: a importância das comidas e bebidas nos espaços de arte e cultura”, o artigo resalta a comida e a bebida como elementos sociais identitários capazes de estabelecer vínculos entre as pessoas, tanto quanto a arte em suas manifestações diversas.

Em “Teatro de grupo e cidade: territórios de criação como espaços de arte/vida”, Caio Franzolin desenvolve uma discussão a partir do olhar para sedes de coletivos do *teatro de grupo* de São Paulo, pensadas como territórios de criação em constante diálogo com a cidade, destacando os sentidos que o lugar pode propiciar para os coletivos espalhados pelo tecido urbano.

“Ateliê do artista: uma topologia da intimidade” é o título do artigo de autoria da jornalista Helena Bagnoli, que procura identificar o lugar excepcional, quase mítico, que os ateliês ocupam no imaginário. Contribuem para a reflexão da autora os repertórios por ela acumulados ao dirigir a seção “Ateliê do Artista”, na revista *Bravo!*, e, posteriormente, a série audiovisual *Artérias*, composta de 26 minidocumentários com artistas indígenas, negros e trans de diferentes partes do Brasil.

Maíra Endo arremata o dossiê com um texto sobre o circuito auto-organizado das artes visuais a partir de sua experiência como gestora e pesquisadora do Ateliê Aberto, em Campinas (SP), destacando a pesquisa de

arte independente denominada “Hipocampo”, vertida em um acervo público digital e multidisciplinar, e o projeto “Córtex”, que direciona suas ações para o circuito independente das artes visuais.

Quatro professores que participaram recentemente das ações promovidas pelo Centro de Pesquisa e Formação contribuem com esta edição mediante textos sobre seus temas de pesquisa. O arquiteto urbanista Silvio Cordeiro apresenta um relato do curso “Cidades e ruínas”, que introduziu o estudo específico do patrimônio histórico, contribuindo para o conhecimento dos diversos processos constituintes da paisagem no tempo, no qual as ruínas são vistas como resultantes dos impactos provocados por ações humanas.

Estudiosa da história e da criação dos parques urbanos no país, a arquiteta paisagista Francine Sakata traz em “Panorama dos parques paulistanos a partir de visitas em grupo promovidas pelo CPF Sesc” o registro de dois cursos realizados em 2022 com o objetivo de apresentar parques urbanos em São Paulo e discutir seus papéis. Com foco em tais equipamentos, a autora analisa questões ambientais, a ecologia da paisagem, os serviços ecossistêmicos, as demandas sociais e os usos públicos que são feitos deles, além de observar seus projetos arquitetônico-paisagísticos e os desafios de sua gestão e manutenção.

Professor titular do Departamento de Antropologia da USP, Heitor Frúgoli volta a figurar entre os autores da revista com um texto sobre as memórias de ruas do Bixiga ao longo do tempo, baseado em sua palestra proferida no ciclo de debates acerca do território do Bixiga, realizado no Centro de Pesquisa e Formação, em março de 2023.

A influência das plataformas digitais nas atividades e práticas corporais é o tema abordado por Alan Queiroz da Costa, professor da Escola Superior de Educação Física da Universidade de Pernambuco, no texto intitulado “Pedagogia do movimento no ambiente virtual”, em que alguns conceitos, definições e novas perspectivas são analisados à luz de conhecimentos da área da comunicação.

Como resultado do Curso Sesc de Gestão Cultural, a edição incorpora os artigos “Perfurar água, nascer palavra”, “O Pro-Mac – um estudo sobre a lei de incentivo e a descentralização do investimento cultural paulistano” e “Potencialidades e desafios na área cultural da microrregião de Lins: um olhar pós-Lei Aldir Blanc”, escritos pelas ex-alunas Arami Argüello, Tatiana Solimeo e Aparecida de Fátima Martins de Paula, respectivamente.

Dialogando com o tema do dossiê, a entrevistada da atual edição é a filósofa e escritora Maria Vilani, que conta como transformou sua casa em um centro de cultura, além de discorrer sobre seu trabalho como escritora. A ativista cultural destaca a importância do afeto, da confiança e, sobretudo, da aposta de que é possível transformar porções urbanas em territórios favoráveis ao exercício da arte, da educação e da cidadania.

Gláucia Dias da Costa, pesquisadora da área de Cinema, Educação e Infância e professora de História na Universidade Federal de Santa Catarina, resenha o livro *Cinema e Educação: a emergência do moderno* (anos 1920 e 1930), escrito pela coordenadora de programação do Centro de Pesquisa e Formação, Rosana Catelli, e recém-publicado pelas Edições Sesc.

A revista traz ainda o texto poético “Uma praça”, do letrista musical, poeta, livreiro e produtor cultural Paulo Nunes, e o ensaio fotográfico “Entre laços: no interior do meu Bixiga”, da diretora de fotografia Thais Taverna, que reúne imagens do bairro na seção “Narrativas Visuais”.

Ampliando o acesso a produções culturais e favorecendo a sociabilização, a reflexão e o debate, as casas de cultura formam uma rede de territórios expandidos entrelaçados uns aos outros, com características e abordagens singulares. Os textos desta edição buscam trazer contribuições para o conhecimento e a conexão desses espaços, sugerindo novas possibilidades de se perceber e promover ações culturais.

Boa leitura!

Danilo Santos de Miranda, Diretor do Sesc São Paulo



**DOSSIÊ
CASAS: ESPAÇOS
DE PRODUÇÃO
CULTURAL**

REVISITAR A CASA BACHELARDIANA: UM DEVANEIO-MANIFESTO SOBRE O IMAGINÁRIO ESTÉTICO E POLÍTICO EM UM HABITAR LATINO-AMERICANO

Gabriel Kafure da Rocha¹

RESUMO

O presente artigo se constitui em uma reflexão que tenta responder à seguinte questão: o que é habitar “a casa”? A partir dessa provocação, buscamos refletir singularmente e criticamente com a “filosofia do não” bachelardiana, bem como complementar com traços heideggerianos da relação entre Ser e Habitar, aplicada a uma contextualização latino-americana de alguns movimentos artísticos e intelectuais. Para isso, fazemos uma revisitação ao conceito de casa em Bachelard para compreender o eterno-retorno que todo ser empreende (o ir-e-vir entre trabalho e casa, o público e o privado, *animus* e *anima*) e encontrar as diferenças possíveis de pensar além da técnica em novas topofilias e heterotopias enquanto paisagens possíveis do abrir as janelas do imaginário da nossa visão atual sobre casas culturais. Como resultado, entregamos um apêndice de uma carta imaginária a Bachelard na tentativa de imaginar qual seria a resposta para essas provocações da parte do próprio filósofo.

Palavras-Chave: Topofilia. Heterotopia. Bachelard. Heidegger.

ABSTRACT

This article constitutes a reflection that tries to answer the following question: What is it like to live in “the house”? From these provocations, we aim to try to reflect singularly and critically with Bachelardian “philosophy of no”, as well as complementing with Heideggerian traits of the relationship between Being and Dwelling, applied to a Latin American contextualization of some artistic and intellectual movements. For this, we revisit Bachelard’s concept of home to understand the eternal return that every being undertakes (the coming and going between work and home, the public and the private, *animus* and *anima*), and to find the

1 Docente permanente do Mestrado Profissional em Filosofia PROF-FILO Núcleo Instituto Federal do Sertão Pernambucano, do Mestrado Profissional em Educação Profissional e Tecnológica ProfEPT também do IFSertãoPE, assim como do Programa de Pós Graduação em Filosofia da Universidade Estadual do Ceará (UECE). E-mail: Gabriel.rocha@ifsertao-pe.edu.br.

possible differences to think beyond the technique in new topophilies and heterotopias as possible landscapes to open the imaginary windows of our current vision about cultural houses. As a result, we deliver an imaginary letter to Bachelard in an attempt to imagine what would be the answer to these provocations on the part of the philosopher himself.

Keywords: Topophilia. Heterotopia. Bachelard. Heidegger.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Somos o diagrama das funções de habitar aquela casa (*Maison-là*); e todas as outras não passam de variações de um tema fundamental. A palavra hábito está demasiado desgastada para exprimir essa ligação apaixonada entre o nosso corpo que não esquece e a casa inolvidável. (BACHELARD, 1993, p. 34)

Neste pequeno texto tentaremos demonstrar por meio do conceito de devaneio-manifesto² como o imaginário da casa vem sendo reconstruído por uma nova noção da casa como *Óikos* e *Ethos*, ou seja, economia e ética, para habitar os nossos espaços de maneira mais inteligente e, quem sabe, biomimética. A biomimese foi apontada por um filósofo francês, Philippe Pierron (2017), justamente como uma das instâncias que a “arquitetura” bachelardiana encontra uma maneira mais ecológica de habitar.

Essa afirmação se deve, portanto, ao fato de que Bachelard falava sobre o valor imaginário que os caramujos e os pássaros têm para nós, um valor de semelhança com o ser humano, pelo fato de habitarem. Podemos então refletir o que é a casa na filosofia bachelardiana e ao que ela pode nos convidar nessa visita? Tentaremos dividir este texto em alguns espaços, a começar pelo sótão, o âmbito ontológico e linguístico, e chegando ao porão, o âmbito mais subjetivo da casa natal e imaginária. Não podemos deixar de comentar alguns espaços que foram pouco frequentados por Bachelard, como o jardim, âmbito paisagístico e quiçá ecofenomenológico³.

2 Esse conceito foi criado por nós como uma contraposição a outras formas de pensar que acabam sendo recalcadas e estruturadas pela técnica ou ideologias políticas, o *devaneio-manifesto* é na verdade a manifestação do sonhar acordado e da importância que esse tipo de linguagem tem para o autoconhecimento da relação entre consciente e inconsciente como uma forma original de pensar.

3 Por ecofenomenologia entendemos uma nova corrente metodológica de pensamento, desenvolvida por comentadores de Gadamer (2016), como Drenth (2015) e Van Buren (1995), mas que, ao mesmo tempo, têm ressonância com o tipo de pensamento ameríndio compreendido por filósofos brasileiros, como Ailton Krenak (2019).

Ao tocar a campainha ou bater à porta, o o primeiro pensamento que nos toma é: quem estará do lado de dentro? Mas, para quem está do lado de dentro, a pergunta “quem é?” iguala o paradoxo, e talvez o fora e o dentro troquem, de certa forma, o seu lugar quando pensamos numa ontologia da casa. Estar dentro de casa seria um espaço muito mais propício para projetar o Ser do que o estar do lado de fora, onde o Ser acaba se guardando e protegendo da violência do mundo. Parece-nos que a fenomenologia da imaginação é como um olhar pelas frestas, espiar o buraco da fechadura antes de encontrar a chave conceitual para abrir a casa do Ser de alguma filosofia. Ao olhar pela fechadura de casas heterotópicas, de espaços de passagem que se põem como perspectivas culturais diversas, podemos traçar cartografias entre as casas que povoam o nosso imaginário e concretizá-las por meio de caminhos que podem não ser mais simples trilhas do pensamento, mas ruas asfaltadas pela História da Filosofia.

A rua que nos leva às heterotopias, espaços outros, é inspirada nesse conceito criado por Foucault (2010), esse caminho nos mostra que, quando entramos na casa, entendemos que ela é o nosso espaço da intimidade e da liberdade, ainda que, muitas vezes, possamos trazer da rua alguns dispositivos que sequer entendemos ou admitimos que nos dominam: ideologias, práticas de controle familiar, biopolíticas que nos põem perante um panóptico de redes sociais que nos vigiam, mesmo quando pensamos viver a intimidade.

FENOMENOTÉCNICAS DO HABITAR

Assim, uma imensa casa cósmica existe potencialmente em todo sonho de casa. De seu centro irradiam-se os ventos e as gaivotas saem pelas janelas. Uma casa tão dinâmica permite ao poeta habitar o universo. Ou, noutras palavras, o universo vem habitar sua casa (BACHELARD, 1993, p. 67)

Voltando ao pensamento de Bachelard (1993), nosso guia filosófico da ontologia da casa que teve, inclusive, grande influência sobre o pensamento de Foucault. Em sua famosa obra *A poética do espaço* (escrita em 1957), junto com a *Poética do devaneio* (publicada originalmente em 1960), Bachelard fundou a base de sua construção intelectual, que vinha sendo construída por diversas descontinuidades entre a epistemologia e a poética. É importante ressaltar que um dos conceitos de sua epistemologia, a fenomenotécnica, pode ser justamente interpretado como a capacidade de

criar fenômenos, e por isso será aplicado aqui também à criação de fenômenos do imaginário⁴.

Ora, o objetivo de Bachelard era nos trazer as imagens da nossa intimidade, demonstrando por meio de uma topoanálise (análise dos espaços) da casa que ela é, nada mais nada menos, que um espaço feliz, ou “Topofilia do ser, é a topografia da existência íntima do homem. Na imagem da porta, que constitui o núcleo da poética da casa. Bachelard repensa a analítica heideggeriana da existência. Com efeito, o *Dasein* (*Être-là*, 1993, p. 160) corresponde à expressão *Maison-là* (SOUZA, 1987, p. 70).

Pensar em revisitar essa casa ontológica, que foi um dos temas principais da minha tese de doutorado, *Metaontologia dos espaços: uma aproximação geopoética por Bachelard ao encontro de Heidegger*⁵, é sempre repensar o nosso habitar. Assim, essa proximidade entre Bachelard e Heidegger (apesar de o filósofo francês não gostar dessa comparação com o filósofo alemão), nos dá o que pensar originariamente acerca de aproximar filosofias francesas e alemãs num sentido de complementaridade e ruptura do âmbito da linguagem, ligado principalmente ao jeito francês-brasileirado de pensar.

De fato, tanto Heidegger quanto Bachelard reservaram um lugar especial ao *topos* da poética. Heidegger (2007) tinha um estilo camponês de falar a partir da sua cabana na Floresta Negra, que nos mostrava os caminhos do bosque como caminhos do pensamento. Heidegger entendia que os caminhos do pensamento são como as trilhas que a água da chuva traçava na floresta, esses eram os caminhos que os caçadores (ou pensadores, elevando a um sentido análogo do conceito fenomenológico da intencionalidade, como o pensamento estar sempre caçando algo) seguiam para encontrar seus destinos.

Segundo Heidegger (2007), a filosofia, em outras palavras, havia abandonado, esquecido seu destino na confusão que empreendeu entre o Ser e o Ente⁶. “Ser, habitar e pensar” é um título de um texto heideggeriano que diz que Ser (em alemão *bin*) e construir (em alemão *bauen*) são verbos que têm uma mesma raiz etimológica, e que a falta da prática dessa relação

4 Esse estilo de escrita bachelardiana tem como inspiração o poeta-pensador Zander Gueiros (2022) em seu livro *Devaneios entrópicos*.

5 Podemos dizer que o presente texto se constitui como uma espécie de prólogo ou posfácio a tese, colocando a concretude crítica das questões levantadas até então de uma maneira mais abstrata.

6 O Ente, ou em latim, *ens*, é o que está sendo, ou seja, a manifestação do Ser, já o Ser, é, o próprio conjunto total de possibilidades que o Ente tem. Ainda assim, o próprio Ser não pode ser conceituado, pois na mesma medida que ele se desvela, ele também se vela constantemente.

de alguma forma nos levou a uma grande crise da habitação. Assim, deduzimos que habitar é ser, e que esse Ser que se mostra e se esconde todo o tempo tem um véu (que talvez possa ser entendido na mesma noção do véu da deusa hindu Maya, que esconde a verdade).

Retomando essa ideia da *Maison-là* (ente habitacional) bachelardiano em contraposição ao *Être-là* (Ser-aí ou *Dasein* heideggeriano, o ente humano), podemos dizer que, de acordo com Bachelard, esse véu do ser seria muito mais concreto, assim como, no mundo animal, o véu é como uma espécie de concha. É a simbolização de que, mesmo os seres vivos mais primários têm sempre uma casca/ninho/casa. Relembrando que o caramujo se abriga em sua concha e cresce com ela numa grande espiral natural, podemos representar que, na natureza humana, o resultado dessa relação entre a natureza e a linguagem, casas, indivíduos e sociedade é a cultura.

Podemos aqui esclarecer um desvelamento linguístico que encontramos ao estudar a filosofia bachelardiana na língua francesa: na própria linguagem, é como se a casa do ser (*Maison d'être*, que para Heidegger seria a própria linguagem, a morada do ser) pudesse ser entendida com uma espécie de macete para dizer as coisas no passado perfeito; nisso, o ser (verbo auxiliar *être* em francês) é o topos onde estão os movimentos do nascer, morrer, crescer, descer, subir, chegar, voltar, descansar e morrer. A maioria das outras situações estão ligadas ao verbo haver/ter (verbo auxiliar *avoir* em francês). O que isso quer dizer em termos filosóficos? O que há na casa ontológica é o que nos levará à relação entre o ser e ter.

Ora, sabemos que vivemos num tempo altamente ligado ao “ter”, e que isso preconiza nossa ansiedade em muitos aspectos, pois muitas vezes não sabemos lidar com a nossa liberdade do ser e queremos ter e consumir para tentar preencher o vazio do ser. As pessoas muitas vezes acabam substituindo a *Presença* (mais uma das significações do *Être-là*) por manifestações virtuais das redes sociais ou mesmo por objetos e *souvenirs* que representem seus sentimentos. O fato é que o “ter” uma casa, é um sonho de todos, jovens e idosos, que, quando o realizam, acabam se dando conta invariavelmente de uma factualidade: assim como nós, nossas casas envelhecem, se tornam mais apertadas com o crescimento da família e da quantidade de cacarecos que costumamos acumular escatologicamente.

Ainda que esses conceitos ontológicos possam parecer demasiadamente técnicos para iniciar nossa visita à casa bachelardiana que representa nossa subjetividade, nos parecem necessários justamente para contrapô-los às casas cada vez mais “inteligentes”, automatizadas, que a inteligência artificial nos mostra... Imaginando então que, nesse convite a revisitar a nossa casa imaginária, temos um arquiteto chamado Bachelard que

quer nos mostrar a planta baixa da casa por meio dos níveis fenomenológicos (topoanálise, a ferramenta conceitual que vai nos permitir transitar verticalmente por esses níveis, como uma espécie de escada que vai do porão ao sótão). Podemos aprofundar esse aspecto técnico de como conceituar a casa imaginária e natal em Bachelard. Notem que, na filosofia bachelardiana a “casa natal” é um dos modos de se referir à casa onde nascemos ou simplesmente crescemos e temos como referência principal. Esse tipo de casa simboliza conforto, segurança e memórias infantis que constantemente acessamos na maneira como nos relacionamos, até com a proximidade e distância das nossas relações pessoais. Já a “casa onírica”, manifestação que aparece em nossos sonhos de múltiplas formas, representa mais propriamente os nossos desejos e a ansiedade que podemos desvendar de nosso inconsciente. Bachelard nos mostra como nossa personalidade e nossas necessidades emocionais e psicológicas estão relacionadas aos afetos que nutrimos por nossa casa, por isso cuidar bem de nossa casa é cuidar de si. Uma casa bem-organizada é um imaginário fértil que permite também um equilíbrio com a mente ou o espírito científico.

Pensemos, então, na descontinuidade entre o espaço da infância no campo, onde Bachelard nasceu e cresceu, e o cubículo de um apartamento funcional na Sorbonne, onde viveu quando se tornou um famoso filósofo em Paris. Bachelard filosofou muito sobre seu desprezo pelos apartamentos, justamente porque, em Paris, viveu num que tinha cerca de 25 metros quadrados. Bachelard entendia que a casa imaginária poderia nos levar a encontrar um cômodo de maior afeto, e é esse sentimento que nos apegamos ao que chamamos “lar”, encontrar o nosso canto, independente do tamanho da casa.

Podemos considerar que topofilia é aquela descoberta que nomeia os lugares, uma casa qualquer que olhamos por aí, é uma casa qualquer até que a conhecemos e nomeamos, fazendo dela parte do nosso mapa imaginário. Já estamos adentrando a casa bachelardiana do imaginário, podemos dizer que ela nos atrai pela força poética com que Bachelard adorna seu espaço pleno de livros na biblioteca⁷.

Segundo Bachelard, o paraíso é uma grande biblioteca. Portanto, é folheando seus livros que temos de abrir a porta de sua filosofia, e a chave é a relação paralela, contraditória, mas não antagônica entre o dia e a noite. “No reino dos valores, a chave fecha mais do que abre. A maçaneta abre mais do que fecha” (BACHELARD, 1993, p. 85). O homem das 24 horas

⁷ Nesse vídeo realizado com melhores momentos durante um dos encontros virtuais do evento *Bachelard no Brasil*, é possível conhecer um trecho dos registros que foram feitos de Bachelard na biblioteca de sua casa: <https://youtu.be/jMQhvNaSUk8>.

nos convida a entrar na sua casa durante o dia e a perceber como o espaço das ciências é formado pela concepção física de que o espaço comprime o tempo na medida em que se expande⁸.

O universo está em expansão, em contraposição ao nosso tempo, que parecer ir se comprimindo pelo excesso de informações que experimentamos cotidianamente, com as redes sociais tomando cada vez mais nosso tempo. Ao mesmo tempo que publicamos nossa vida íntima nessas mesmas redes, o tempo devora o nosso ser-si-mesmo, na medida em que confundimos a esfera pública com a esfera privada.

É aí que vemos como precisamos organizar melhor nossa casa, para podermos rever também o valor do nosso trabalho. Ora, o *lockdown* que vivemos durante os quase dois anos de pandemia de Covid-19 representou muito esse momento: fazíamos tudo em casa, trabalhávamos em casa, reformávamos nossa casa e deixamos de visitar a casa dos outros.

Até que, quando pensamos que o pandemônio desse espírito do tempo (*Zeitgeist*) havia findado, pudemos vivenciar certo pesadelo da casa, assim conceituada pela consciência de que, afinal, casas caem, podem ser incendiadas, roubadas... O que pudemos ver, no Brasil, agora pensando no imaginário da casa do poder, foi a depredação do centro político da nossa República por terroristas. Fala-se na Casa Branca norte-americana, na Casa Rosada argentina, mas qual é a cor da nossa Casa de Poder depois dessa dilapidação? Parece-nos que devemos aprender um pouco mais com nossas micropolíticas culturais.

Creio que se trata de um problema fundamental para o qual certos grupos culturais parecem ter alguma resposta, mesmo antes de toda essa tragédia política ter acontecido. Morar em casas coletivas, utilizando o espaço de uma casa não só para habitar, mas para fazer nela atividades culturais como exposições, saraus, shows, aulas. Tal prática, que vem cada vez mais se popularizando em comunidades culturais de determinados bairros e cidades, pode fazer a diferença para revelar e valorizar talentos artísticos locais. Também podemos citar, na história recente da arte, inúmeros artistas que consagraram sua casa ou tiveram sua casa consagrada depois de morrer.

Talvez Niemeyer tenha também nos consagrado não sua casa, mas sua construção arquitetural para que possamos aprender a habitá-la: a nação

8 “Sendo mais claro, gostaria de discutir um tema que não é o de hoje, tema que chamaria ‘o homem das 24 horas’. Parece-me, portanto, que se quisesse dar ao conjunto da antropologia suas bases filosóficas e metafísicas seria imprescindível e também suficiente, descrever um homem durante as 24 horas de sua vida” (BACHELARD, 1973, p. 54).

Brasil. A partir disso, podemos observar a diferença entre heterotopia e topofilia: enquanto a topofilia bachelardiana se refere ao afeto pelos lugares, à forma como as pessoas habitam e se relacionam em seus lugares afetivos e como essas relações também afetam o mundo, a heterotopia foucaultiana nos desafia a pensar naqueles que dizemos estar “fora do lugar”. Ora, mesmo que um lugar tenha características que o diferenciam de outros lugares, nem todo lugar parece ter uma função na sociedade. Foucault entende como os lugares heterotópicos também podem ser utilizados para controlar e disciplinar as pessoas. Contudo, diferentemente de espaços como escolas, hospitais, manicômios ou prisões, a heterotopia se concentra em relações passageiras com lugares em que não temos tempo sequer de criar e consolidar um afeto ou desafeto. Hotéis, casas de passagem, talvez até mesmo feiras e supermercados podem se enquadrar como espaços heterotópicos. Enquanto Bachelard se concentra nas relações positivas entre as pessoas e os lugares, Foucault se concentra nas relações negativas, no sentido de ser algo de natureza ainda não refletida pela filosofia. É claro que isso dá uma grande oportunidade ao nosso *animus* científico de encontrar novas possibilidades de reflexão e sentido sobre esses espaços.

A maneira que encontramos para exemplificar esse encontro entre heterotopia e topofilia, entre o artístico e o intelectual, são duas casas-museu que promovem um encontro entre culturas latinas e europeias: a casa azul de Frida Kahlo e a casa vermelha de Trotsky, ambas situadas na Cidade do México. Tratamos dessa questão anteriormente, em um capítulo de um livro que foi fruto de uma visita que fiz à Cidade do México, a convite da UAM através do Prof. Armando Cisneros⁹. O que defendemos é que ambas as casas representam espaços heterotópicos diversos, o primeiro deles, a Casa Azul, demonstra como uma mulher foi capaz de transcender os problemas da sua casa-corpo por meio da arte. Frida fazia de cada espaço da sua casa uma obra de arte, até mesmo o seu banheiro tinha um espelho no teto onde ela se banhava e contemplava a si mesma e sua dor para fazer arte.

Essa ideia de um espelho no teto tem, no mínimo, um toque um tanto surrealista, típico do muralismo mexicano e por si mesma evoca a ideia surracional (conceito Bachelard criou para apontar como a revolução do inconsciente nas artes foi fundamental para desconstruir a interpretação da relatividade do espaço-tempo nas ciências), que se contrapõe paradoxalmente ao panóptico, quando chegarmos à Casa Vermelha de Trotsky. Não há tanta coisa atrativa na casa vermelha quanto na casa azul. Cerca de muros e torres de vigilância, a casa mexicana de Trotsky é também

9 Uma das palestras ministradas nessa viagem pode ser acessada pelo link: https://youtu.be/2GCrT_XiPDg.

hoje um espaço cultural/museu, mas, em vez de convidar à intimidade, como faz a Casa Azul, o objetivo dela, desde sempre, foi proteger a vida de um político e intelectual perseguido pelo totalitarismo stalinista. A triste ironia da casa de Trotsky foi que, de tanto olhar para fora, não conseguiu perceber a armadilha arquitetada por um agente stalinista que se fez companheiro de sua secretária e, com isso, conseguiu acessar o interior da casa para assassinar o líder soviético exilado.

A heterotopia da casa fúnebre, a casa em que hoje encontramos o próprio túmulo de Trotsky, é que, com essa morte, se enterrou também o que haveria de mais utópico da intelectualidade socialista marxista, a possibilidade de Trotsky dar continuidade ao legado de Lênin e fazer do comunismo russo a realidade mais fiel da obra de Marx.

É claro que isso são hipóteses que nunca poderão ser provadas, uma vez que permanecem num “e se...” infinito, talvez se pensarmos que esse “se isso ou aquilo ocorresse” não sairíamos do tom profético dialético de fatos que poderiam ser evitados.

Tanto a casa de Trotsky, no México, como as casas dos três poderes, na capital brasileira, estavam fadadas a sofrer atentados terroristas pelo simples fato de olharem somente para fora e de não terem o olhar ético/estético e crítico da subjetividade de um indivíduo, sociedade, nação. O mais trágico é que, como diria Marx (2011, p. 25): “todos os grandes fatos e todos os grandes personagens da história mundial são encenados, por assim dizer, duas vezes. [...] a primeira vez como tragédia, a segunda como farsa”. E o que vimos nisso tudo não tem nada de utópico, mas sim um drama atópico, pelo fato de tais regressões éticas não poderem ter lugar no nosso mundo, planeta, sociedade, lugar.

Ou seja, um outro espaço possível enquanto microrrealidades, como essas casas culturais que comentamos acima, nos voltam a uma outra topologia intelectual que Foucault nos ofereceu. No seu *Outros espaços* (2009), podemos interpretar que o museu-casa é um sentido heterotópico possível da hermenêutica da subjetividade que cada um de nós vive e deixa como legado para as próximas gerações.

Ora, me parece perfeitamente plausível revisitar esses espaços heterotópicos e ressaltar a importância que eles têm como manutenção desse fenômeno-ser que também foram os/as grandes artistas brasileiros, como a Casa de Jorge Amado; a Casa de cultura Mario Quintana; o Espaço Pasárgada de Manuel Bandeira; o Memorial Raquel de Queiroz. Enfim, cito esses exemplos para contextualizar nossa realidade, sabendo que todo artista merece ter sua casa consagrada à sua arte, assim como todo cidadão merece uma casa digna de ser adorada, adornada, enfim, habitada com todo seu Ser.

Não é, por certo, o caso da Casa de Clarice Lispector em Recife, por exemplo, situada na praça Maciel Pinheiro, junto à conhecida rua do Hospício, que tem estado literalmente abandonada, pelo menos até o presente ano, 2023. Em outras palavras, entregue “às baratas”, tal qual sua *Paixão segundo G.H.* De fato, neste caso, parece que o destino do ser que Heidegger previa, a ruína, não deva invalidar também o seu valor. Cidades arruinadas pelo tempo, como Alcântara, no Maranhão, onde se convive poeticamente com esse fato, aliás; ou o Reviver de São Luís do Maranhão; ou muitas casas do Pelourinho, do Recife Antigo, entre muitas outras cidades com casarios coloniais, revelam que esse movimento de abandono de muitas casas de bairros coloniais se deu em busca das novas moradas em novos bairros, construídos e projetados em novas tentativas de urbanização (pseudo)planejada no Brasil.

Esse foi o caso de Brasília? A nossa casa dos três poderes? Parece-nos que, paradoxalmente ao fato de ser uma cidade que se tornou uma das maiores do Brasil em décadas, com toda a sua pompa de cidade planejada, ela também se tornou ruína de uma democracia que não alcança realmente a representatividade. Nossa democracia deveria ter a representatividade não de partidos contraideológicos bipolares, mas de partidos que pusessem minorias como a de negros, mulheres, LGBTQIA+, artistas, professores/educadores, no lugar que elas realmente merecem, e não simplesmente uma grande maioria de empresários, aristocratas, fazendeiros etc. Ou desses que pretenderam tomar o poder e desdenharam da República financiando atos antidemocráticos.

O fato é que parece que não saímos da dialética paradoxal das casas coloniais, que escondiam uma espécie de porão/senzala/navio negreiro, tal como a casa-grande x senzala de Gilberto Freire. Ou seja, relendo Bachelard, podemos constatar que nosso porão das pulsões é uma senzala em busca de liberdade, prazer, legitimidade, reconhecimento.

Talvez com essa questão aparentemente estejamos migrando também da casa bachelardiana, mas o que queremos demonstrar com este argumento é que a falta de valorização ontocrítica do habitar se desdobra nos vários problemas sociais e urbanos. Não é por acaso que Bachelard falava do complexo dos esgotos de Paris como um complexo anal manifesto (SILVA, 2013, p. 40), que Victor Hugo descrevia como o Leviatã, esse monstro biopolítico coercitivo que revela o problema de habitar, tal qual as favelas cariocas com vistas maravilhosas e violência extremas, bem como problemas sérios de saneamento básico.

Parece que o habitar da palafita à casa-grande, do engenho monocultural de nossa colonização não aprendeu nada com o biomimetismo das

ocas indígenas. Decerto que uma casa sem portas e sem janelas, onde o único cômodo que conhecemos é a uma múltipla varanda com redes que se sobrepõem umas às outras, é em tudo estranho à cultura ocidental, justamente porque nela não há vida privada, tudo é coletivo, tudo é social.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A lâmpada sobre a mesa da casa familiar é também um centro do mundo. A mesa clareada pela lâmpada é, por si só, um pequeno mundo. Um filósofo sonhador não poderá temer que nossas iluminações indiretas não nos façam perder o centro do aposento da noite. (BACHELARD, 1996, p. 308)¹⁰

O que nos resta então a filosofar? Parece-me que, enquanto Heidegger foi assertivo sobre o papel da destruição enquanto um novo começo, Bachelard teve a sagacidade de entender que o movimento de ir e vir, fundamental enquanto direito democrático de cidadãos do mundo, é um devir tangenciado pelo devaneio. Resta-nos então a visão esperançosa de que nossas casas imaginária (Inconsciente Coletivo) e natal (nosso país) precisam de novas utopias, novas formas de renovar a nossa democracia ou mesmo criar outras formas de governança. Se estaremos fadados no futuro a sermos governados por uma Inteligência Artificial, é porque não paramos para pensar criticamente na grande ambiguidade técnica que pode levar à nossa destruição ou, paradoxalmente, à salvação. Nossa Casa-aí, aqui ou lá (*Maison-là*), seja em nossa micropolítica familiar, seja em nossa macropolítica, biomimética e ecofenomologicamente, parece ser um sentido plausível para habitar de uma forma menos androide e mais

10 Não podemos deixar de citar a importância também a grande contribuição que o filósofo pernambucano Evaldo Coutinho (1988) em seu *O Espaço da Arquitetura* nos traz também para o conceito da casa, abordado no artigo *Arqui-textura dos espaços: um diálogo entre Bachelard e Coutinho* (2021) que nos fornece aspectos solipsistas importantes sobre o que é habitar o mundo como por meio da consciência da chama de uma lâmpada.

andrógena¹¹. A inteligência artificial não sonha, o que nos resta enquanto pensar original é a criatividade do nosso devaneio-manifesto.

APÊNDICE

Uma carta a Bachelard

Por, Gabriel Kafure da Rocha (IFSertãoPE)

Estimado Monsieur Gaston Bachelard,

Estive recentemente realizando aquele que deve ter sido um dos primeiros colóquios online sobre a sua filosofia, chamado Bachelard no Brasil, e foi curioso que nesse evento um colega psiquiatra vinha comentando como na sua época as comunicações por carta eram demoradas, o papel provavelmente pesado, a ponta da pena e a tinta tornavam trabalhoso o processo de comunicação. Posso dizer, então, que, aqui no Brasil, sua filosofia chegou como uma mensagem, tardia ou não, muito querida por pessoas que tomam sua inspiração noturna e diurna para interpretar seus mundos, realidades e sonhos. Enveredando pelo imaginário, creio que uma das percepções que me foram caras durante esse evento foi ter feito um pequeno vídeo com os melhores momentos de todos os pesquisadores que participaram das entrevistas e do colóquio; a ideia da homenagem era a de adentrar na sua casa, ver seus livros e como eles se desdobraram em tantos outros, para podermos nos aproximar dessa sua própria amizade pela sabedoria e poder chamá-lo de “Bachelard”. Em todo caso, gostaria de contrapor a sua filosofia a uma época em que, com todos os avanços na comunicação e da técnica, as pessoas não escrevem mais cartas. Nada contra os e-mails, é uma fenomenotécnica, algo que surgiu, mas ainda assim nos parece que falta algo daquela chama da vela que Descartes descreveu e que você ressignificou como vetor do devaneio. Lembro-me dos desafios pelos quais passei, que envolveram também ter que estudar com

11 Apesar de não ter comentado sobre essa questão, que foge ao tema, a androginia do imaginário é um dos temas que Marcelo de Carvalho (2013) nos deixou em um importante livro chamado *Gaston Bachelard e a androginia da alma*. A ideia básica é que Bachelard, tal qual Platão, deu um patamar importante para a complementariedade andrógina enquanto lado feminino e masculino em equilíbrio na sua filosofia da imaginação. Algo curioso nesse sentido é como outra pesquisadora, Danielle Pitta, desenvolve por meio da ideia de que é nas culturas afrodescendentes que essa forma de habitar o sagrado com deidades andróginas, Oxumaré, por exemplo, e por uma não negação da sombra entre o masculino e o feminino, que faz das religiões como o candomblé tão afinadas a uma pós-modernidade líquida. “Terminando com Bachelard e Oxum: ‘O riacho, o rio, a cascata têm, pois, uma fala que os homens compreendem naturalmente’” (PITTA, 2020, p. 17).

uma chama de vela em certos momentos da vida para superar obstáculos sociais, pedagógicos, filosóficos. E hoje, já mais amadurecido, vejo que essa chama é justamente aquele Ser que faz a relação com o fogo e a cera, esse Ser que ilumina os espaços da casa, para habitarmos o espaço do Ser tal qual o ser do Espaço. Nessa relação espaço-tempo, por esse instante que podemos nos comunicar ainda que imaginariamente, acredito eu, que é uma oportunidade para pôr sobre a mesa algumas questões que mereceriam um bom vinho para as discutirmos. A primeira delas diz respeito a esse vício que sua filosofia nos traz, como disse um bom professor amigo meu, uma filosofia inebriante, quando vemos, hoje, que pensar e filosofar pode ser feito com uma inteligência artificial, e isso me parece muito desmotivador ou talvez paradoxalmente desafiador: como pensar o que o Google não responde? Como criticar o que a inteligência artificial nos traz claramente, e que nós, como sua crítica literária em Lautréamont expõe, podemos expressar de forma mais obscura e complexa? Esse vício de consumir praticamente tudo o que você escreveu, bem como o que escreveram sobre você, acabou me fazendo ir sempre um pouco além e me fez escutar também aquilo que você falou e gravou. O que acabei transcrevendo, traduzindo, do meu jeito, ou pelo menos da maneira com a qual me desenvolvi na língua francesa, no livro *Bachelard: estudos críticos sobre as 'causeries' ou lições de filosofia*. Enfim, de todo jeito, não sei se isso pode surtir efeito, mas, numa física quântica de uma teoria do caos, espero que possamos ter finalmente liberados os arquivos que sua filha guardou de herança e que permanecem fechados para (des)continuar sua filosofia. De todo modo, sei que ainda há o que se escrever e pesquisar sobre sua obra e suas polaridades, sua filosofia integradora das instâncias contraditórias e paralelas da poética e da epistemologia. Eu mesmo, recentemente, estive redescobrimo sua obra *Paisagens* e pretendo escrever sobre essa temática que foi uma das que mais me encantaram em minha própria tese. Confesso, contudo, que, seguindo seu próprio exemplo, aguardo o tempo do meu parricídio filosófico, ou seja, quando também serei um não-bachelardiano, coisa que até você mesmo, em certo momento da vida, conseguiu ser. Aliás, a meu ver, vi poucos filósofos fazerem, como você, esse exercício, tal qual Nietzsche, e talvez Kierkegaard, conseguiram... Uma coisa é certa: a solidão do filósofo acabou, em sua solitude agora ele pode falar com a inteligência artificial ou dialogar com as grandes filosofias. Se isso é um parricídio da própria filosofia, só o tempo vai dizer. Ao retificar descontinuamente minha tese para chegar a uma ideia mais comercial, segundo uma amiga conselheira, a professora Elyana Barbosa (*In memoriam*), publiquei o livro *Bachelard e Heidegger: a estética da inteligência*. Durante o processo de publicação, tive a honra de participar de um evento realizado pelo GP Mythos-Logos da UFRN (criado pela professora Ana Laudelina Ferreira Gomes) em que a

professora Constança Marcondes César tematizou Bachelard e Heidegger e comentou um pouco do meu livro, o que depois viria a se tornar um dos seus prefácios. Enfim, depois de tudo isso, senti ter exorcizado esses espectros filosóficos binários, ou talvez maniqueístas, que rondam nossa dialógica conceitual, e espero poder nos próximos tempos me valer da prática da sua filosofia aplicada, indutiva, ou seja, em equilíbrio entre teoria e prática: um *racionalismo aplicado* e um *materialismo técnico* da complementariedade contraditória e paralela entre *animus* e *anima*, conceito e imagem, tempo-espaço.

Meus votos de felicidades onde quer que você esteja,

Gabriel Kafure

RESPOSTA IMAGINÁRIA:

Estimado Monsieur Gabriel Kafure,

Na minha época, escrever cartas exigia um bocado de papel e tinta, realmente, paciência para que a correspondência chegasse ao destinatário e mais paciência para que uma resposta retornasse. Hoje, com a facilidade das novas fenomenotécnicas da comunicação, fica muito mais fácil agilizar o processo de comunicação; contudo, no além, ou onde quer que eu esteja, as respostas também exigem uma maturação. Nesse sentido, compartilho contigo a satisfação de ver o meu pensamento sendo divulgado, disseminado. Isso me faz sentir em casa, a casa conceitual que construí. Do entendimento de que escrever é um ato de polemização consigo mesmo, vejo que tens efetuado tal tarefa, trabalhando-a junto às tuas inseguranças e inquietações sobre teu próprios escritos. Diria que o surracionalismo da atividade científica contemporânea continua a ser uma via do que chamastes “devaneio-manifesto”, para, sem deixar de delimitar o conceito e a imagem, conseguir dentro dessa polarização resultados plausíveis e satisfatórios para o inconsciente coletivo, como diria Jung. Não deixo também de admirar outras dissidências hermenêuticas do bachelardismo, surfando nas ondas do imaginário do grande vórtex quântico. De todo modo, acredito que ainda há muito espaço para a descontinuidade deformativa desse pensamento que não é meu, mas que pertence ao grande limiar entre o logos e o caos. Assim, acredito que possas prosseguir no interesse que é esse “entre” que nos permite passagens e saídas do pensamento comum. Não te esqueças, entretanto, de produzir um movimento sempre referente aos mestres e amigos que auxiliam no impulso de valorização mútua, para que possas chegar um dia a um pluralismo coerente da tua cidade científica. A ciência não tem preconceitos, se Heidegger disse na sua angústia fenomenológica que *a ciência não pensa*, eu complemento que tanto

a Inteligência Artificial não pensa quanto a opinião não é ciência. Que nos resta, então? O criar fenomenotécnico entre os caminhos e novos espaços que farão diferença para quem ler a filosofia brasileira, reconhecer, mesmo que dialeticamente, *a posteriori*, a própria integração dos mundos ocidental e oriental. Lembre-se que essa é essência da minha dialética: *cogitamus*, só conversando é que a gente se entende, e o poder do diálogo, certamente, vai além do face a face, ou seja, tu sempre poderás dialogar comigo e com meus livros, em qualquer espaço-tempo, na casa do Ser (linguagem) ou no ser da tua Casa (cultura). Espero que a situação política no teu país melhore e que todos possam habitar com paz suas subjetividades fenomenotécnicas nesse e em outros instantes heterocrônicos.

Minhas saudações cordiais,

G.B. (*In imaginarium*)

REFERÊNCIAS

- BACHELARD, G. *El compromiso racionalista*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 1973.
- _____. *A poética do Espaço*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- _____. *A poética do devaneio*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- CARVALHO, Marcelo, *Gaston Bachelard e a androginia da alma*. Rio de Janeiro: Mauad. 2013.
- COUTINHO, Evaldo. *O espaço da arquitetura*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- DRENTHEN, Martin. “Environmental Hermeneutics and the Meaning of Nature”. In GARDINER, S.; THOMPSON, A (eds.). *Oxford Handbook of Environmental Ethics*. Oxford: Oxford University Press, 2015, pp. 162-73.
- FOUCAULT, Michel. “Gaston Bachelard, le philosophe et son ombre”. *Le Figaro littéraire*, Paris, n. 1.376, p. 16, 30 set.1972.
- _____. “Outros espaços”. In _____. *Estética: literatura e pintura, música e cinema (Ditos e escritos III)*. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense, 2009.
- _____. *Utopias reais ou lugares e outros lugares*. Trad. Caronila Dritrich. (*n.t.*) *Revista literária em tradução*, Florianópolis, n. 1, pp. 404-27, set. 2010.

- GADAMER, Hans George. *A razão na época da ciência*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1983.
- GUEIROS, Zander. *Devaneios entrópicos*. Teresina: Entretropicos, 2022.
- HEIDEGGER, Martin. “A questão da técnica”. *Scientiæ Studia*, São Paulo, v. 5, n. 3, 2007, pp. p. 375-98.
- KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- MARX, Karl. *O 18 de brumário de Luís Bonaparte*. Trad. Nélio Schneider. São Paulo: Boitempo, 2011.
- SOUZA, R. M. “Epistemologia e Hermenêutica em Bachelard”. *Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, v. 90, pp. 47-93, 1987.
- PIERRON, Jean-Philippe. “Gaston Bachelard ou la joie d’habiter”. *Bulletin Amis de Gaston Bachelard*, n. 19, 2017.
- PITTA, Danielle. “A dinâmica dos quatro elementos no candomblé”. In _____; BOARO, J.; ALMEIDA, R. (org.) *Imaginário africano e afro-brasileiro*. São Paulo: FEUSP, 2020.
- ROCHA, Gabriel Kafure. *A estética da inteligência: espacialidades em Bachelard e Heidegger*. Petrolina: IFSERTAOPE, 2022.
- _____; SOSA CISNEROS, Armando. “Bachelard e Foucault: Uma análise dos espaços heterotópicos”. NIGRO SOLÍS, D. E. et al. (org.). *Coleção Anpof XIX – Filosofia Francesa Contemporânea*. São Paulo: Anpof, 2019, v. I, pp. 166-75.
- _____; SOUZA, José P. Maldonado. “Arqui-textura dos espaços: um diálogo entre Bachelard e Coutinho”. *Geograficidade*, Niterói, n. 11 (especial), pp. 26-39. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/geograficidade/article/view/30851>
- SILVA, Luzia. *Os complexos imaginários: imagens, estereótipos e obstáculos*. Curitiba: CRV, 2013.
- SOSA CISNEIROS, Armando. *El sentido del espacio*. México: Miguel Ángel Porrúa, 2006.
- VAN BUREN, John. “Critical environmental hermeneutics”. *Environmental Ethics*, v. 17, n. 3, pp. 259- 75), n.1. 1995.

INSTITUTO JUCA DE CULTURA: UMA CASINHA E SEU VOO

Alisson Antonio Amador¹

RESUMO

Este artigo apresenta a história e as principais atividades relacionadas ao Instituto Juca de Cultura. Para isso foi necessário resgatar a biografia do poeta Juca da Angélica, assim como a biografia do idealizador desse espaço, o poeta Paulo Nunes. Discorreremos sobre as principais atividades do espaço que são: as apresentações (shows); os Sarau-lins e os Sarau-lões. Através do olhar etnográfico do autor deste trabalho e suas discussões com Paulo Nunes, foi possível apresentar pensamentos e atitudes que são consideradas por eles como primordiais para a manutenção desse espaço.

Palavras-chave: Instituto Juca de Cultura. Centros Culturais. Saraus. Espaços Culturais Alternativos.

ABSTRACT

This article presents the history and main activities related to the Juca de Cultura Institute. For this, it was necessary to rescue the biography of the poet Juca da Angélica, as well as the biography of the creator of this space, the poet Paulo Nunes. We talk about the main activities of the space, which are: the shows; the Sarau-lins and the Sarau-lões. Through the ethnographic view of the author of this work and his discussions with Paulo Nunes, it was possible to present thoughts and attitudes that are considered by them as essential for the maintenance of this space.

Keywords: Instituto Juca de Cultura. Cultural Centers. Musicales. Alternative Cultural Spaces.

INTRODUÇÃO

Antes de falar do IJC, gostaria de fazer algumas observações. Faço parte da academia há catorze anos e tenho trabalhado e refletido muito sobre o tipo de linguagem usada em textos acadêmicos. Nasci em Campinas e logo vim morar em uma das maiores favelas do Brasil, Heliópolis,

¹ Músico, multi-instrumentista, professor, compositor, arranjador, produtor musical e cultural. Doutorando em música pela Universidade Estadual Paulista (Unesp). Alisson é codiretor do Instituto Juca de Cultura. E-mail: alissonesilencio@gmail.com.

na cidade de São Paulo. Ou seja, cresci em meio ao famoso povão e por isso cuido para que meus textos fiquem acessíveis — sob o ponto de vista linguístico — para as pessoas com quem tenho um convívio diário.

Através dessas reflexões sobre a linguagem textual, consigo agora defender uma liberdade linguística e usar expressões populares ou palavras como a que acabei de usar acima (povão), com o intuito de aproximar a linguagem falada da linguagem escrita. Tenho consciência de que são linguagens diferentes e de que existem linguagens para diversas ocasiões, mas ao mesmo tempo tenho observado e recebido relatos de que este tipo de abordagem deixa a leitura mais fluida e mais confortável para quem lê.

Outro ponto é que escrevi o texto usando a primeira pessoa do plural (nós). Paulo Nunes (idealizador do IJC) é um amigo próximo com quem divido opiniões, críticas sociais e artísticas, reflexões etc., e este texto foi construído em parte com as suas observações, então nada melhor do que o pronome “nós” para referir a esta construção; além disso, ele também traz o que consideramos como ponto crucial para a gestão desse espaço, que é o trabalho coletivo. Mostraremos isso ao longo deste artigo.

Ressalto também o meu intuito de trabalhar com uma linguagem menos exclusiva. Sei que o texto desenvolvido aqui está inserido em um contexto mais acadêmico, onde as mudanças na escrita são mais lentas, quando comparadas à internet, mas ainda assim achei importante trabalhar com uma escrita um pouco mais inclusiva. Por isso, não estranhem algumas generalizações no gênero feminino, por exemplo. Tenho consciência de que a escrita usada aqui está longe do ideal esperado pelas pessoas que se sentem excluídas, mas deixo claro que ela foi trabalhada com atenção e carinho.

Por último, gostaria de registrar que este é o primeiro artigo escrito sobre o Instituto Juca de Cultura. Aprendemos com esse espaço de cultura o quanto as mídias podem servir de instrumento para a expansão de um espaço físico. Vivemos isso na pele, pois o Instituto Juca é bem pequeno fisicamente, mas o seu coração é bem maior que o físico, e por isso trabalhamos também com o conceito de espaço virtual. Neste mundo onde temos diversas atividades virtuais, pensar no espaço virtual se tornou algo crucial, e falaremos disso mais adiante. O que queremos mostrar com essas observações é que estamos valorizando e dando a devida atenção para este espaço da escrita. A escrita, sem dúvida, foi uma das maiores invenções tecnológicas do ser humano, e poder usufruir dela para contar sobre o nosso centro cultural é maravilhoso. Acreditamos que este espaço da escrita também contribuirá para a expansão do Instituto Juca, ao mesmo tempo em que também contribuirá para reflexões sobre a cultura, sobre os espaços culturais alternativos e sobre a arte de modo geral.

Começamos o artigo respondendo de forma direta o que é o Instituto Juca de Cultura. A seguir, apresentamos as biografias de Juca da Angélica e Paulo Nunes e contamos sobre a criação desse espaço de cultura. Discorremos então sobre as principais atividades do espaço: as **apresentações** (shows); os **Sarau-lins** e os **Sarau-lões**. Falamos também, brevemente, sobre outras atividades que realizamos no nosso espaço e apresentamos pensamentos e atitudes que acreditamos serem de extrema importância para a sustentação do Instituto Juca. Encerramos o artigo com um texto elaborado pelo poeta Paulo Nunes, intitulado “Uma Casinha”, que resume de forma poética o que é a história desse centro cultural.

O QUE É O INSTITUTO JUCA DE CULTURA?

A poesia se manifesta de muitas formas na nossa cultura, e podemos dizer que o Instituto Juca de Cultura é uma manifestação da poesia em si. Acreditamos que o melhor jeito de “entender” a arte não é através de sua descrição, e sim através dela própria, ou seja, através do contato direto com ela, vivenciando-a.

Mesmo com tais afirmações, não podemos deixar de fazer a tarefa que nós mesmos nos encarregamos de executar, que é apresentar esse centro cultural através da escrita e algumas imagens e refletir sobre questões relacionadas à cultura, à arte, à sociedade e à coletividade.

Começamos este trabalho de forma bem direta, respondendo à pergunta do título deste capítulo: o que é o Instituto Juca de Cultura?

Também conhecido como IJC, o Instituto Juca de Cultura é um espaço cultural que está localizado em São Paulo – SP, na Rua Cristiano Viana nº 1.142, próximo à estação de metrô Sumaré (linha verde).

O IJC é um centro cultural alternativo que promove saraus, apresentações musicais, festas populares, culinária, reuniões, oficinas, peças teatrais, entre outras atividades, onde passam artistas de todo o mundo.

O Instituto Juca também é a residência do poeta Paulo Nunes, que é o idealizador do projeto. Paulo trabalha como livreiro, e na garagem de sua casa estão os livros da Desemboque Livros, um pequeno sebo que começou como banca de livros na Universidade de São Paulo, em 2006.

Observamos que as coisas se misturam nesta casa que é um espaço cultural, uma residência particular e uma livraria, mas ao longo deste artigo veremos também que o Instituto Juca não se delimita apenas pelo seu espaço físico. O IJC procura se expandir através do espaço virtual

fornecido pela internet e pelas redes sociais; além disso, as parcerias com outras instituições e projetos culturais também contribuem para a sua expansão física/presencial e, igualmente, virtual.

Com relação ao espaço físico, trata-se de um sobrado tradicional próximo ao metrô Sumaré (600 metros), com cinco cômodos, dois banheiros, uma varanda na frente, um quintal bem pequeno e uma garagem. Seguem algumas fotos:

Figura 1: entrada do IJC.



Fonte: arquivo do autor.

Figura 2: varanda do IJC.



Fonte: arquivo do autor.

Figura 3: sala do IJC.



Fonte: arquivo do autor.

Figura 4: cozinha do IJC.



Fonte: arquivo do autor.

Figura 5: quintal do IJC.



Fonte: arquivo do autor.

No IJC realizamos apresentações de musicistas de várias partes do Brasil e mesmo de outros países. Depois de cada apresentação, realizamos um sarau com duração de três a quatro horas, que é chamado carinhosamente de **Sarau-lim**. Também realizamos um sarau bimestral, que pode durar até mais de catorze horas, que chamamos de **Sarau-lão**.

Artistas de diversas áreas frequentam o Instituto Juca de Cultura. Pessoas ligadas à poesia, ao teatro, às artes visuais, à dança, às artes plásticas, à literatura, assim como de outras áreas não necessariamente ligadas às artes. Estamos fazendo um levantamento de quantos artistas passaram pelo nosso espaço, e a lista está com mais de 270 nomes. Pessoas de praticamente todos os estados brasileiros já passaram pelo IJC. Artistas de vários países da América Latina, como Argentina, Peru, Chile, Colômbia, Equador, Paraguai, Uruguai e Venezuela também já vieram em algumas de nossas atividades. Também tivemos artistas de outros países, como República do Congo, México, Portugal, França, China, Espanha, Áustria, Cuba, Inglaterra e EUA, que já marcaram presença no IJC. Apesar de termos uma grande variedade de artistas que frequentam nosso espaço, podemos afirmar que a sua grande maioria é de musicistas.

Realizamos outras atividades, como aulas de música, festas populares, ensaios de grupos ligados ao coletivo, reuniões para discussão de

projetos, almoços e jantares para criar conexão entre artistas diversos e encontros para leituras de poesia. Paulo Nunes, idealizador do IJC, conta que “este espaço, que aos poucos foi se tornando coletivo, tem um quê de anárquico e utópico, onde cada um dá sua contribuição através da doação de suas ideias, sua arte, seu trabalho, sua presença, seu sonho”².

JUCA DA ANGÉLICA E PAULO NUNES: O ENCONTRO DA POESIA E SEUS DESDOBRAMENTOS

Para falar sobre o IJC, precisamos trazer aqui um pouco da história de dois poetas mineiros, Juca da Angélica e Paulo Nunes.

JUCA DA ANGÉLICA

José Joaquim de Sousa nasceu no dia 7 de junho de 1918. Era chamado de Juca da Angélica, por conta do seu segundo nome, herdado do seu pai, Joaquim Egídio da Rosa (Juca é apelido para Joaquim), associado ao nome de sua mãe, Angélica Carolina de Sousa (PAULA, 2018).

Juca cresceu em uma fazenda em Lagoa Formosa (MG), numa época em que esse município ainda era um distrito de Patos de Minas. Juca da Angélica “passou a infância na roça e só foi alfabetizado aos 14 anos de idade” (ROCHA, 2014, n. p.). O poeta trabalhou como candeeiro (guia de carro de boi) e carreiro. Com este segundo ofício, ficou muito conhecido na região (PAULA, 2018). Além disso, o poeta mineiro trabalhava na roça e fazia queijos.

Esse cenário roceiro com animais, carros de boi, paisagens e belezas do campo, somado às histórias que cruzaram e fizeram parte da vida de Juca, serviram de material para inspirar o poeta a criar centenas de poemas com uma linguagem típica de sua região.

Juca da Angélica foi alfabetizado somente aos 14 anos e frequentou a escola apenas por três meses. Era dono de uma memória e uma lucidez extraordinárias e “guardava grande maioria de seus poemas na cabeça” (AMÂNCIO, 2016, n. p.). Apesar de ser considerado um “gênio dentro da sua realidade” (ibidem), Juca só começou a ser conhecido depois de 2000, quando a artista plástica Marialda Coury apresentou o trabalho do poeta em uma exposição em Patos de Minas (ROCHA, 2014). Em 2001, foi lançado o documentário *Juca da Angélica: meu canto é saudade* (JUCA, 2001), em que podemos ver o poeta contando um pouco de sua vida e recitando alguns de seus poemas.

2 Trecho de texto inédito do poeta e fundador do IJC Paulo Nunes para o site oficial do Instituto, em construção.

O trabalho de maior importância relacionado ao poeta foi a publicação do livro *Meu canto é saudade* (ANGÉLICA, 2001). Esse livro reúne poesias de Juca e foi realizado por Paulo Nunes e Marialda Coury. Paulo, que foi o editor, “comparou a importância da obra de Juca da Angélica à de Patativa do Assaré” (ROCHA, 2014). O livro foi publicado em 2001, numa edição independente, e foi um grande marco na vida de Juca da Angélica, que conseguiu participar de seu lançamento e distribuir seus autógrafos.

Figura 6: Juca autografando seu livro.



Foto: Saulo Alves.

Figura 7: Juca autografando seu livro.



Foto: Saulo Alves.

É importante também destacarmos aqui o depoimento de Paulo Nunes com relação a esse grande poeta:

É absurdo, pois, que esse homem e esse poeta não tenha, até agora, elevado a sua voz além dos estreitos limites do horizonte em que nasceu. E é esta falha, só explicada pela crueldade do preconceito que, sempre obedecendo ao imperativo econômico, torna invisíveis e mudos alguns dos nossos mais belos e altissonantes cidadãos, que a publicação de parte de sua poesia ora vem corrigir. Por isso, temos razão de querer deixar aqui registrado, em alto e bom som, o que há pouco era apenas um tímido e melodioso sussurro, mas que ao longo da organização desse livro foi crescendo, até tornar-se um grito, uma verdade impossível de não se ouvir e fazer com que todos também ouçam, tendo-se certeza de que o exagero não é nosso e sim do poeta, que nos obriga ao elogio: o Sr. Juca da Angélica é um monumento da literatura e da Cultura Popular Brasileira. Viva, pois, a Púisia – ouçamos agora, embora impressa, a sua voz. (ANGÉLICA, 2001, texto de orelha)

No trabalho de Andréa Cristina de Paula (2018), já citado anteriormente, há inúmeras reflexões interessantes sobre a obra de Juca e a tradição oral. Reflexões que não cabem neste artigo, mas que fazem parte das ideias estruturais do IJC e que podem ser percebidas na leitura dessa tese.

A publicação do livro do Juca fez com que outros trabalhos pudessem florescer. Através da parceria entre Paulo Nunes, Maria Fernanda Oliveira, Saulo Alves, Victor Mendes e Danilo Gonzaga Moura, foi lançado em 2014 o álbum *Púisia*. O trabalho é formado por canções criadas a partir das poesias de Juca da Angélica e foi gravado pelo Trio José, formado paradoxalmente, não por três, mas por dois músicos já citados anteriormente, Danilo Moura e Victor Mendes, ambos da cidade de São José dos Campos (SP). Para mais informações sobre esse projeto, recomendamos, é claro, a escuta do próprio disco, o programa *Som e Prosa – Trio José* (2015) da TV Unesp, e o programa *Nosso Som no Parque – Trio José*, da TV Câmara de Jacareí (2015).

Em 2012, os músicos do Trio José visitaram a fazenda do Juca durante o processo de criação do álbum, e essa visita rendeu a criação de um pequeno documentário produzido por Diógenes S. Miranda. O curta-metragem se chama *Meu canto é saudade: A poesia de Seu Juca da Angélica* (2015). Nesse trabalho é possível ver os músicos tocando e cantando algumas músicas do álbum *Púisia* e o poeta Juca conversando e declamando alguns de seus poemas.

Desde o lançamento de seu livro, Juca foi ganhando cada vez mais reconhecimento pelo seu trabalho. Em 2016, foi criado o Prêmio Literário Juca da Angélica, que faz parte de uma iniciativa do Balaio de Arte e Cultura de Patos de Minas (PAULA, 2018). Uma peça de teatro chamada *Juca*, inspirada na obra poética de Juca da Angélica, foi estreada em 2016 no Teatro Porta 84, em Uberlândia (MG). A peça foi escrita por Tiago Pimentel e dirigida por Luiz Humberto Arantes, e no ano de 2018 foram realizadas apresentações em Lagoa Formosa, cidade natal do poeta.

Depois de apresentarmos estes dados sobre o Juca da Angélica, podemos agora mostrar um pouco de quem é o grande fã do Juca e o fundador do Instituto Juca de Cultura, o poeta Paulo Nunes.

PAULO NUNES

Paulo Cesar Nunes nasceu em Patos de Minas (MG), em 1965. Foi nessa cidade que o poeta viveu grande parte de sua vida. Saiu pela primeira vez de Patos em 1990, retornando três anos depois, e em 2003 mudou-se definitivamente para a capital de São Paulo. Sobre sua cidade natal, o poeta diz o seguinte:

Penso que Patos, com seu tempo e sua praça central espichados, me deu a poesia, pois esta é, mais do que nunca, coisa de provincianos como eu. Afinal, num lugar onde a onda capitalista demora mais a chegar, o ser tem mais tempo pra se tecer e se desfiar. Hoje, afastado no tempo e no espaço, mas não no sentimento, percebo que a cidade, isto é, a minha gente, me transmitiu sua forma de ver o mundo encantando-o. Pois se aquele era um mundo com fortes resquícios do feudalismo, com uma estrutura agrária e patriarcal, machista, fechado e pouco afeito a mudanças, oferecia, como contraponto, sua natureza tão rica e que quase já não existe mais, sua vocação para o jogo, a festa, a solidariedade, sua língua maravilhosa, também radicalmente poética e lúdica, e que tentei de alguma forma registrar na transcrição que fiz da poesia oral do Juca da Angélica, do qual, em 2001, organizei a antologia *Meu canto é saudade*, hoje infelizmente esgotado. Enfim, Patos de Minas, para mim, há muito deixou de ser apenas uma localidade registrada no mapa do país para se tornar, como a Lagoa Formosa de Altino Caixeta, uma cidade-símbolo. Falar dela é falar do meu eu mais profundo, e pretendo que seja falar de todas as cidades e pessoas do planeta. (LOPES, 2014, n. p.)

Para sobreviver na capital paulista, cidade que de certa forma considera como sua, apesar de todos os conflitos, Paulo abriu uma livraria improvisada dentro da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH), e foi nessa mesma faculdade que ele cursou filosofia.

Foi ainda muito jovem que despertou seu amor pela poesia e pelas “artes da palavra”, e, com o passar do tempo, Paulo foi se destacando como poeta, recitador em público e letrista de canções. Nessa área, o poeta fez diversas parcerias e possui mais de duas centenas de canções, o que já resultou em alguns álbuns: *Canções que ouvi na Lua*, produzido em Minas no ano de 1999, com o compositor Eduardo Barcelos; *Mano sinistra* (2014), da banda de mesmo nome; *Desaboio* (2014), feito com o compositor e musicólogo Saulo Alves; *Nossa Ciranda* (2016), de Victor Mendes; e *Alta velocidade parada* (2018), de Danilo Moura. Como letrista, Paulo Nunes já foi gravado e interpretado por diversos outros artistas, como: Zé Geraldo, Renato Braz, Kátia Teixeira, Matuto Moderno, Levi Ramiro e tantos outros.

Paulo possui uma extensa obra poética, grande parte ainda inédita. Acreditamos que um dos meios de conhecermos um ou uma poeta é através de sua obra e por isso, além dos álbuns mencionados anteriormente, deixamos como referência seus livros já publicados: *O corpo no escuro* (2014); *Ismália interpretada* (2022), e o infantojuvenil *Simão está sonhando* (2021), publicado em suporte digital.

O poeta tem uma atividade artística intensa, teve muitos poemas e crônicas publicados em antologias e em jornais e revistas do país e do exterior. Deu várias oficinas literárias na capital de São Paulo, no interior paulista, interior de Minas Gerais e de Goiás. Já fez dezenas de apresentações como recitador/leitor público, em muitos lugares; além disso, circulou recitando por vários estados do país pelo Dandô – Circuito de Música Décio Marques.

Apesar de seu extenso trabalho, o que nos chama a atenção para este artigo é o seu trabalho com o IJC. Paulo é o idealizador e fundador do Instituto Juca de Cultura.

A PUISIA INSPIROU A POESIA

Depois de apresentar esses dois grandes poetas mineiros responsáveis pela criação do IJC, vamos agora falar um pouco sobre a criação desse centro cultural alternativo. Para isso, trago aqui o depoimento do próprio sonhador e idealizador deste espaço, o poeta Paulo Nunes:

Hoje tenho a consciência que há décadas, desde a mocidade, em Patos de Minas, terra em que nasci e vivi até os 25 anos, tenho vocação para articular artistas e mesmo constituir, por necessidade e carência de um âmbito para divulgação e fruição da cultura, um espaço cultural coletivo. Com a experiência do IJC, consigo ver que, a partir dos 18 anos, circulei entre muitos artistas, sobretudo músicos e poetas da minha cidade, que se reuniam em alguns poucos bares em que eram bem-vindos e em que sempre estavam (isso foi de suma importância para mim e meus companheiros de arte na província) e em algumas casas. Estas práticas eram comuns e necessárias. Logo estes coletivos informais estavam também na minha casa e sobretudo em eventos em que, a partir de meados dos anos 80, tomei parte e ajudei a fazer. Já no final da década de 80 e começo de 90, fizemos, eu e meus amigos, todos ligados diretamente ao movimento cultural, um evento grande no barracão de um lava-jato que era do meu pai. Este evento chamou-se “Alternar-te”, foi muito lindo e concorrido e teve duas edições. Não continuou porque nesse ano mudei-me para a cidade de Uberlândia, nossa capital regional do Triângulo Mineiro, e vários outros amigos envolvidos também se mudaram de Patos. Mas isso já foi fruto de toda uma cultura e de uma época, numa pequena cidade que teve um forte movimento cultural a partir dos anos 60 e que inventava coletivamente, sem apoio público, e mesmo contestando a ordem estabelecida, seus teatros, seus centros culturais, seus cineclubes e seus eventos culturais públicos, sendo o maior de todos uma grande feira de cultura chamada Encontrão na Praça que ocorria na Semana Santa, a contrapelo dos eventos religiosos da data, e que teve várias edições nos anos 80. Além disso, percebo que todos nós que bebemos nessas águas interioranas somos frutos, culturalmente, das festas populares de matriz religiosa, no meu caso sobretudo dos reisados e das congadas. Muito da prática espontânea no IJC, como fazer e ofertar as refeições durante os eventos, bem como propor que tudo seja feito coletivamente (o que, no mundo tão individualista de hoje, nem sempre alcançamos), vêm, na verdade, destas festas, das quermesses, dos mutirões...

Essas práticas, para quem as vive desde sempre, passam a fazer parte de nosso corpo e de nossa alma e, como disse, tornam-se naturais e espontâneas em nosso cotidiano. Elas são de um tempo e de um lugar em que a arte e a cultura não são feitas e absorvidas apenas em dias especiais demarcados no calendário, mas sim no dia a dia, como ocorre com todos os povos originários, por exemplo, e como, de resto, devia ser para todos e para sempre: a arte a se mover com e a dar sentido a cada um de nossos gestos (que aqui fique explicitada essa nossa utopia). Assim, uma vez emigrado à cidade de São Paulo, em 2003, quando ingressei no curso

de Filosofia da Universidade de São Paulo, onde fui morar no Crusp — a moradia estudantil da USP —, essas práticas de agremiação, sobretudo de gente da cultura, logo se destacaram, em longos cafés na residência estudantil (eu morava em frente ao bandeirão central, e o café de após as refeições era tomado, sempre com uma grande turma, em nosso pequeno apartamento coletivo), ou em cafés especiais, quando eu fazia pão de queijo para muita gente, e logo em seguida na banca de livros usados que montei, para custear nossa sobrevivência, com outro mineiro e poeta, o Sílvio Diogo, no prédio das faculdades de História e Geografia da FFLCH. Neste pequeno sebo, que durou dez anos, era grande a movimentação do povo da cultura que passava pelas humanidades da USP, de professores a alunos e gente do mundo todo, muitos sem vínculo formal com a universidade. A convivência com essa verdadeira multidão de estudiosos, intelectuais, militantes políticos, trabalhadores da e na universidade, artistas, gente de todos os lados e jeitos, foi uma grande escola. Em 2012, quando ainda era livreiro na USP, mudei-me para a atual casa em que vivo, nas proximidades da Vila Madalena, o que facilitou o maior fluxo de artistas, e começamos, esse mesmo pessoal que se encontrava na USP, informalmente a nos encontrar para cafés, almoços, jantares... e, enfim, saraus. E o Instituto Juca nasceu. Mas nada pensado e projetado. Nasceu ele da necessidade e da prática dos encontros. O sarau maior a partir de um momento tornou-se mensal e cada vez mais concorrido. Em certo momento organizamos mais a coisa, inventamos novos eventos para o espaço, criamos o nome deste e dos eventos, a professora de artes e artista Sílvia Martins fez a placa, que virou logomarca e, junto a outras pessoas, decorou e deu uma cara própria para o espaço, e muitas outras pessoas deram sua contribuição, e mais e mais artistas foram se achegando, e seguimos, agora além de poeta e livreiro, trabalhando também como gestor cultural. Aliás, para explicar a criação do IJC, levo sempre em consideração o fato de eu ser poeta, leitor público e, sobretudo, letrista musical, pois os artistas que primeiro aqui se encontravam eram sobretudo os meus parceiros ou amigos destes. E até hoje esses parceiros musicais (que cresceram muito em número) são membros efetivos dos nossos eventos. Outro fator importante para a construção — que segue ocorrendo — de um centro cultural comunitário que quero aqui relevar é o fato de eu encarar esse processo como minha prática política, o que, percebo, ocorre também a outros participantes do IJC. Há muito, por questões várias, direcionei a prática política militante propriamente dita, a qual sempre me foi uma exigência de vida, estritamente ao trabalho de promoção e divulgação culturais. Esta é há muito minha grande bandeira, e a declaro sempre, mas isso nem é necessário, pois todos que o vivem sabem que o IJC é uma intervenção política de esquerda. Que a cultura um dia seja livre, total e para todos!

Que haja um pequeno Instituto Juca de Cultura em cada quarteirão!³

Como mencionado anteriormente, o IJC nasceu informalmente do encontro de musicistas, cantoras, cantores, poetas, artistas plásticos, fotógrafos, uma mestra cozinheira e diversas outras artistas, bem como outras pessoas que, sem serem propriamente do meio artístico, buscam na arte a comunhão e a sobrevivência psíquica.

Com relação ao nome do espaço, Paulo diz o seguinte:

O nome, ao mesmo tempo que é uma brincadeira com nosso vizinho gigante, poderoso e fundamental, o IGC — Instituto Goethe de Cultura, sede de Pinheiros, faz uma homenagem ao grande poeta Juca da Angélica, representante “clássico” (por que não?) do mundo caipira que está nas nossas origens e é o fundamento do modo como pensamos, propomos e tocamos a cultura e queremos que seja a sociedade.

A arte ultrapassa as barreiras do espaço e do tempo, ela pode nascer da mente e do coração de uma só pessoa, mas logo se torna coletiva. A “pui-sia” mineira de Juca da Angélica, que representa um dos múltiplos universos artísticos existentes neste Brasil, foi incorporada pelo poeta Paulo Nunes que também criou sua poesia mais que “concreta”, o Instituto Juca de Cultura. O IJC é a poesia manifestada em uma forma tridimensional, ou mesmo multidimensional. Esta poesia é construída pelas ações de um coletivo sensível que cresce cada vez mais à medida que o tempo passa.

AS PRINCIPAIS ATIVIDADES DO IJC

Realizamos diversas atividades no nosso espaço, mas algumas delas ganham certo destaque. Cada atividade tem a sua peculiaridade. Apresentamos a seguir as três principais: apresentações (shows); Sarau-lins e Sarau-lões.

APRESENTAÇÕES

Realizamos apresentações musicais que duram aproximadamente 60 minutos, aos domingos, às 17h ou às 18h. Temos essa flexibilidade por conta do horário de verão e da pessoa convidada para realizar a apresentação. Não temos ainda uma periodicidade com relação a essas apresentações.

³ Depoimento de Paulo Nunes redigido especialmente para este artigo. Salvo indicação em contrário, todas as citações de Nunes são excertos desse texto.

Podemos afirmar que elas ocorrem em dois ou três finais de semana por mês. Também não há uma agenda pública informando as datas das apresentações do ano ou mesmo do semestre, fizemos isso somente de forma esporádica, como se deu com o projeto Violada – Circuito Autoral das Violas Brasileiras, realizado no nosso espaço.

Nossa organização com relação à agenda se dá de outra maneira e ela é bem flexível. É assim porque observamos as dificuldades de artistas que vêm de outro estado ou mesmo de outros países para se apresentar em São Paulo. Vimos que a burocracia exigida em outros espaços dificulta de muitas maneiras a possibilidade de essas pessoas se apresentarem. Sabemos que em vários lugares é exigida uma documentação com um projeto, fotos em alta qualidade, vídeos com conteúdo do show etc., para que uma artista ou um artista possa se apresentar. Entendemos que isso é necessário para diversas instituições, mas esta não é a realidade do IJC. Nossa proposta é justamente contrária a isso, e a curadoria se dá de outra maneira.

A curadoria dos shows fica a critério do Paulo Nunes, que diz o seguinte:

Tentamos convidar (mas na maioria das vezes somos nós os convidados) artistas que consideramos de qualidade, mas que não encontram espaço algum ou não encontram espaço suficiente de divulgação de seus trabalhos na cidade de São Paulo. Muitos vêm de fora, mesmo de outros países e, se circulam, é num ambiente mais restrito, com pouca inserção em espaços destinados à própria cultura que defendem, e sobretudo muito longe do dito *mainstream*. Muitas vezes hospedamos e alimentamos esses artistas que vêm de longe, e os aproveitamos quando vêm por outros motivos, isto é, com seus traslados já garantidos. Tentamos, também, dentro dessa qualidade da qual não abrimos mão, uma multiplicidade de gêneros musicais e gostos, levando sempre em consideração as restrições físicas do IJC e a carência de espaço desses artistas. Dentro de todas essas limitações, buscamos e/ou aceitamos propostas de artistas que contribuam de alguma forma para o enriquecimento da cena musical paulistana e da arte em geral, como uma cantora indígena dos Andes, um violeiro que vive num sertão distante, artistas de estados distantes de São Paulo, musicistas da periferia da Grande São Paulo e por aí em diante. A efervescência cultural é muito grande, sobretudo fora dos grandes espaços já estabelecidos e consagrados, e levaríamos muito tempo para descrevê-la suficientemente.

Não usamos nenhum tipo de equipamento de som e procuramos trabalhar com formações musicais pequenas por conta do nosso pouco espaço.

Contamos também com a parceria de fotógrafos que frequentam o nosso espaço e que contribuem muito para a divulgação e a formação do material audiovisual. São eles: Daniel Kersys, Ione Cadengue e Luíza Silva. Eu (Alisson Amador, também conhecido carinhosamente como Alien) faço algumas filmagens dos shows e as divulgo nas redes do IJC.

Seguem algumas fotografias:

Realizamos muitas atividades no IJC e trabalhamos também com outras atividades que não estão relacionadas ao espaço. Por causa do

Figura 8: Show de Victor Batista e João Galba (2019).



Foto: Luíza Silva.

Figura 9: Karen Santos no show Boizim de Manga (2018).



Foto: Ione Cadengue.

Figura 10: Público do show da Daniela Lasalvia (2018).



Foto: Daniel Kersys.

excesso de trabalho, não tínhamos interesse em coletar e organizar alguns dados, mas com o tempo percebemos a importância de fazer esse tipo de trabalho e começamos então a realizá-lo. Dito isso, podemos informar, por exemplo, que em 2019 realizamos quinze apresentações ao longo do ano, além dos Sarau-lões e outras atividades como ensaios, aulas e reuniões. O trabalho agora é seguir coletando números para eventuais estudos e análises sobre as atividades do IJC.

Com relação aos valores de entrada, cobramos atualmente (2023) uma contribuição de R\$ 25. Esse preço já foi menor nos anos anteriores, mas ele sofre mudanças de acordo com a situação econômica do país.

Nosso espaço comporta cerca de trinta pessoas, e o público das apresentações muitas vezes ultrapassa esse número. Quando isso acontece, algumas pessoas assistem da varanda ou mesmo sentadas na escada que leva ao segundo andar.

Antes de começarem as apresentações, servimos um café e depois das apresentações fazemos um intervalo e servimos uma comida. Sobre a comida, Paulo Nunes diz o seguinte:

Comida é a base de toda cultura e mesmo de toda a sociedade e existência humanas. Por isso, não deve nunca faltar em um espaço que tem por bandeira a contribuição de manter viva a cultura popular e, através dela, fortalecer os laços sociais, que numa megalópole como São Paulo são mais facilmente afrouxados. E aqui “comida” não é uma expressão

simbólica, é alimento mesmo, simples mas decente, e que tenta, pelos gestos carinhosos da sua preparação e da sua oferta, abastecer também o espírito de quem a aceita e recebe. Não há cultura popular sem um quê de religião, mas sobretudo sem panelas fumegantes com alimentos frescos e para todos. Além do quê, fazemos eventos longos, com muita oferta por parte dos artistas que vêm se apresentar (nos saraus) de graça. Na verdade, eles é que nos alimentam, e a dádiva circula de ambas as partes, como deve ser.

Depois de servirmos a comida, começamos o tão esperado Sarau-lim.

SARAU-LINS

Como vimos no começo deste artigo, o IJC possui raízes mineiras, e por isso batizamos os nossos “pequenos” saraus de **Sarau-lins** (saraulinhos). Pequenos entre aspas, porque estes saraus duram de três a quatro horas. Para muitas pessoas, essa duração pode parecer longa, mas quando os comparamos com os **Sarau-lões**, podemos entender o porquê de eles serem considerados pequenos.

Os Sarau-lins são saraus que acontecem aos domingos, logo após as apresentações, e é aí que reside a sua magia. Ele é formado pelo público que frequenta os shows aos domingos, em sua maioria formado por artistas e produtoras culturais.

Algumas pessoas que não conseguem assistir às apresentações chegam somente ao Sarau-lim. Muitas delas sabem que o grande intuito desse evento é fornecer um espaço de encontro para a troca de trabalhos, e por isso procuram comparecer mesmo chegando “atrasadas”.

O número de pessoas que forma um Sarau-lim varia de acordo com o dia. Como mencionamos anteriormente, após as apresentações, algumas pessoas chegam para o sarau, porém outras pessoas vão embora ao término dos shows, e por isso podemos afirmar que o número de pessoas que forma os Sarau-lins é bem parecido com o número de pessoas que forma o público das apresentações.

Uma característica interessante do Sarau-lim é que ele é muito intimista. É formado por um grupo pequeno de pessoas, criando assim uma proximidade muito grande entre quem se apresenta e quem prestigia a apresentação.

Um ponto que difere nossos saraus de outros saraus é que não temos uma lista com inscrição, nem mesmo palco. Geralmente, as pessoas cantam

duas ou três músicas e passam a vez para outra. Mas isso não é algo delimitado, existem inúmeras variações e, na verdade, tudo isso acontece de forma orgânica e descontraída por conta da atmosfera que foi criada no IJC.

Consuelo de Paula, cantora e compositora, enviou para nós o seguinte depoimento:

Uma das ações do IJC é o Sarau-lim. Sarau que acontece numa casa aberta, num sebo, numa sala em que muitos artistas, poetas e admiradores da arte musical e poética fazem a magia acontecer. Violões, violas, piano, violoncelos, caixas, maracás, ganzás, pandeiros, vibrafone, acordeons, vozes, livros, cafés, quitutes, bebidas, goiabada cascão e pratos incríveis formam o Sarau-lim. E ali, num instante, no meio da sala, num canto coletivo, a vida transcende. Vem gente de todos os lugares, de várias cidades, de diversos estilos cantar, recitar, dançar e tocar na sala que parece mesmo um coração de mãe. E é ali mesmo, com artistas da cena independente, que a arte segue sua sina de ser sol e lua ao mesmo tempo. O anfitrião, curador, dono da casa, cozinheiro e poeta Paulo Nunes, outro mineiro — como eu — que veio para São Paulo, faz de seu lugar um encontro de canções e poemas, faz da sala de sua casa, entre os livros do sebo literário, um céu de infinitos momentos poéticos: incontáveis estrelas num teto de horizontes largos, na amplidão dos sentimentos mais sublimes que fazem a nossa existência realmente valer a pena.

Para finalizar esta seção, deixamos alguns registros fotográficos:

SARAU-LÕES

Figura 11: Sarau-lim após a apresentação de Consuelo de Paula (2023).



Foto: Daniel Kersys.

Figura 12: Sarau-lim após a apresentação Victor Batista (2022).



Foto: Daniel Kersys.

Os Sarau-lões são, sem dúvida, os saraus mais impactantes do IJC. Eles acontecem sempre aos sábados e não há um número certo de quantos Sarau-lões fazemos anualmente. Em 2018 realizamos quatro Sarau-lões e em 2019 fizemos seis.

Essa atividade se resume a um grande encontro de artistas, produtoras e produtores culturais. O evento dura aproximadamente doze horas ou até mesmo mais. Nós abrimos o encontro com um almoço tardio que começa aproximadamente às 15h, e a partir deste horário as pessoas vão chegando, comendo e se apresentando.

O ápice de um Sarau-lão acontece entre 20h e 2h. A casa fica bem lotada, ao ponto de muita gente ficar apreciando o encontro da varanda. Por causa dessa lotação é que nunca divulgamos abertamente o evento, apenas convidamos as pessoas através da internet com mensagens privadas.

O convite é escrito pelo poeta da casa, Paulo Nunes, e possui suas particularidades:

Que rufem as caixinhas de fósforos! Pois venho convidar para mais um Sarau-Lão do IJC — Instituto Juca de Cultura, este que, há muito reconhecido como o maior centro cultural do quarteirão, já se orgulha de muito futuramente ter mais de 5 mil franquias espalhadas pelo país! Mais uma vez, agora neste sábado, dia 19 de outubro, a partir das 17:00 horas, estaremos juntos para cantar, tocar, poetar, amar, rir, comer, beber e, se não for na sala do Instituto, até mesmo conversar.

Este Sarau-Lão terá como homenageada a querida cantora e compositora ISLA LA, nossa mestra e amiga, que, acompanhada pelo Alisson Amador (Alien das Seis Cordas), por volta das 21:30 horas, nos brindará com uma pequena, mas substantiva mostra do seu sempre inovador trabalho musical. Eles prepararam algo muito especial para nós. Venham com silêncio, atenção e paraquedas reforçados!

Teremos, em sequência ao canto livre de Isla, as participações para lá de especiais da cuiabana ESTELA CEREGATTI, presença muito rara em Sampa; do duo mineiro-paulistano FERNANDA DE PAULA & ZÉ MODESTO; e do grande violeiro paulista ARNALDO DE FREITAS. Além, claro, antes e depois, da presença musical e poética de tantos artistas que sempre comparecem e prestigiam nossos saraus.

Neste Sarau-Lão também mostraremos ao público dois instrumentos que ganhamos recentemente: o Chiquinho, violão construído e doado para nós pelo querido luthier Agostinho Cardoso (Dominus Luthier), de Caxias do Sul; e um “tambor de luz” construído pela Luli, da dupla Luli

& Lucina, e que nos foi generosamente doado pela jornalista Klaudia Alvarez. Contaremos ainda, pela primeira vez, com o nosso piano, agora regulado e afinado.

Começaremos nossa des-compromissada tertúlia no final da tarde, às 17:00 horas, já com um (dizem que honesto) jantar pronto, com opções para os carnívoros e também para os desencarnados, preparado pela querida Maria Marisa Roberta Roberti e por este que ora inboxeia-os. E avançaremos noite e madrugada adentro, até quando o galo polemicamente cantar e algumas pessoas o considerarem afinado, outras desafinado, outras um cantor passadista que não compreendeu a bossa-nova, outras, ao contrário, um operista de vanguarda, e muitos tomarem nota para pesquisá-lo mais tarde no google.

Lembro-lhes que vs. devem trazer, além das bocas cantantes/ouvintes e sorridentes, as bebidas, sobretudo as espirituosas. E, quem puder contribuir com nossa casinha-caixinha com seu suado, portanto rico, sagrado, e agora do IJC, ou seja, de todos que o frequentam, dinheirinho.

Venham, pois, poetas e poetas, músicos e musicistas, cantores e cantoras, produtor@s culturais, gentes de circo, teatro, fotografia, dança, televisão e cinema, artistas plásticos, performáticos, mímicos-jornalistas, astronautas preocupados com o aluguel, pescadores de guaiamuns espirituais, criadores de bichos da seda e de bichos-preguiça, cultivadores de piercings invisíveis, vangoghes tatuadores, mozarts de divã, porteiros de cinemas fechados, bibliotecários incendiados, extrativistas de quase mel, contabilistas de onças do Pantanal, falsos escaladores da Mantiqueira, miniaturistas de montanhas da China, pirueteiros de praias isoladas, astrônomos sem eclipses, retardatários da São Silvestres, vencedores do Prêmio Jabuti, cafunezeiros de macacos-pregos, manicuristas de tamanduás, floristas de portão de cemitério, violeiros que arrendaram a roça, ex-vendedores de algodão-doce, ricos escavadores de minas gerais perdidas, esquerdistas com torcicolo, revolucionários de bilhete único, rimbauds da fapesp, fotógrafos de fantasmas vaidosos, fantasmas de academias de letras do interior, arquivistas de nuvens & pedras, revendedores de enciclopédias carunchadas, gerentes de video-locadoras, e quem mais tiver função imprescindível neste mundo que vai se desmoronando, venham, venham, o Sarau-Lão e um mundo novo vão começar.

PRESTENÇÃO:

O que: SARAU-LÃO DO IJC

Quando: dia 19 de outubro, sábado, a partir das 17:00 horas, quando já serviremos o jantar.

Onde: Instituto Juca de Cultura – Rua Cristiano Viana, 1142 – Sumarezinho, perto da estação Sumaré de Metrô

Quanto: contribuição voluntária e espontânea para custear o sarau

O que trazer: instrumentos e BEBIDA!!!

O que não trazer: ESTE CONVITE É INDIVIDUAL, venha apenas com sua companhia e, por favor, não o espalhe, pois infelizmente a casa é calorosamente pequena (algum dia, antes do Sarau-Lão em Marte, faremos um Sarau-Lão na praça, hem?).

Através da leitura desse convite vocês podem perceber o quanto ele é bem diferente quando comparado a outros convites. Fazemos uma única observação sobre seu tamanho, são 658 palavras, 3.275 caracteres escritos em duas páginas. O convite está cheio de humor, poesia e deixamos para que as leitoras e os leitores tirem suas impressões.

Os Sarau-lões são gratuitos, ou seja, não há nenhuma taxa para participar, assistir, nem para comer e beber. Pedimos apenas para as pessoas trazerem suas bebidas e passamos uma caixinha durante o evento para recebermos contribuições voluntárias (uma forma, na verdade, de fazer com que quem pode pague pelos que não podem, tentando sempre cobrir

Figura 13: placa do IJC, feita pela artista Silvia Martins.



Foto: arquivo do autor.

Figura 14: Paulo Nunes, segurando a placa feita pelas artistas Dulcineia Montico e Ângela Quinto.



Foto: Daniel Kersy.

Figura 15: boneco do Juca da Angélica tocando piano.



Foto: Luciana Moura.

pelo menos o valor gasto no preparo da comida). Segundo o idealizador do IJC, os eventos que foram o embrião do Sarau-lão aconteceram a partir de 2012. Ainda não tinha esse nome, mas já naquele ano, no mesmo local, houve o encontro de amigas e amigos musicistas para comer, cantar e tocar. O nome “Sarau-lão” foi dado pelo professor, dramaturgo e diretor

teatral Luiz Humberto, e em 2016 houve a formalização dessa ideia, época em que também criamos o nome do IJC e colocamos a placa e o boneco simbólico do Juca presidindo os saraus.

No segundo semestre de 2017 começamos a homenagear um ou uma artista e passamos a escalar três outras pessoas para participar como artistas convidadas especiais. Estas se apresentam em horário mais nobre e concorrido e têm um pouco mais de tempo para sua mostra individual, além de serem mencionadas no convite como atrações.

Apresentamos o trecho de um depoimento que nos foi enviado por José Alberto Pinheiro de Paiva, logo depois de darmos uma palestra no Centro de Pesquisa e Formação do Sesc São Paulo, que resume um pouco do que é o IJC e o Sarau-lão:

Se desaprendemos a construir cidades, nos habilitamos junto ao Instituto construindo nossa pequena aldeia. E nesta aldeia nesta casa, o brinde é feito na partilha dos alimentos vários que nutrem o saber viver. E nos espaços pequenos é que podemos exercitar todas as gentilezas possíveis, o falar baixo, o andar pequenino, a licença concedida. Suores e respirações, silêncios e escutas que nos concedem a possibilidade de se estar com o outro, de ir e se chegar até o outro. E se o sonho nos movimenta, a precariedade nos concede essa possibilidade de sermos humanamente seres do encontro.

Para finalizar esta seção, apresentamos algumas fotos:

Muitos vídeos dos Sarau-lões podem ser encontrados nas nossas redes

Figura 16: Sarau-lão de agosto de 2019.



Foto: Daniel Kersys.

Figura 17: Sarau-lão de fevereiro de 2019.



Foto: Daniel Kersys.

Figura 18: Sarau-lão de fevereiro de 2019 (neste dia acabou a energia elétrica).



Foto: Daniel Kersys.

sociais; sonhamos mesmo em ter os muitos registros mais organizados e estamos aos poucos trabalhando nisso dentro do nosso canal do YouTube.

OUTRAS ATIVIDADES

Além das apresentações, dos Sarau-lins e dos Sarau-lões, realizamos também outras atividades no IJC. Focamos nestas três por conta do espaço que temos neste trabalho, e enfatizamos a dificuldade de colocar no papel todas as coisas que fazemos no IJC, pois é muita poesia para poucas folhas.

Mesmo assim, podemos destacar que abrimos a nossa sala para a realização de aulas de música, ensaios, reuniões de produção, comemorações e oficinas. Fizemos uma Festa de Reis em 2019 que contou com a Companhia Peregrinos dos Santos Reis, criada e capitaneada no IJC pelo mestre folião Fabiano Baviera, que é de Batatais (SP). Foi também gravado no Instituto Juca um documentário sobre o mestre João Bá, em 2018, com direção de Mário de Almeida e a participação de grandes artistas do nosso país. Fizemos ainda o “Re-veião do Juca” para comemorar a entrada do ano de 2019 com muita música e poesia. Organizamos, citando também como exemplo, uma oficina com o maestro Itapuã, um dos criadores do pagode de viola e uma figura fundamental da música caipira. E muitos outros eventos destes gêneros.

Além disso, fizemos parcerias com outros projetos culturais e realizamos apresentações e saraus com o Dandô – Circuito de Música Dércio Marques; sediamos diversas apresentações do Violada – Circuito Autoral das Violas Brasileiras; organizamos doze atividades culturais na Casa Mário de Andrade, entre saraus, palestras e apresentações, e realizamos, em 2020, um Sarau-lão de férias no *Sítio Rosa dos Ventos*, em Pocinhos do Rio Verde (MG).

Durante a pandemia não fizemos nenhuma atividade presencial, mas nos reinventamos fazendo arte, e ajudamos financeiramente 22 artistas e suas famílias que estavam em situação mais vulnerável. Para isso criamos um cadastro socioeconômico dos frequentadores do espaço. Fizemos o Primeiro Vídeo Sarau-Lão do IJC⁴ e a Rifa Solidária, eventos estes ligados ao Fundo Solidário do IJC, que criamos em parceria com a produtora Valéria Freixêdas, para arrecadar doações e distribuí-las às famílias que estavam mais necessitadas na pandemia e que possuem conexão com o nosso espaço.

CONSIDERAÇÕES

Depois de apresentar um pouco da história e das principais atividades do IJC, podemos agora mostrar algumas ideias, ações e reflexões que consideramos importantes para a manutenção do nosso espaço.

4 Disponível em: <https://youtu.be/m7O79IbxBe8>.

Começamos falando da comida. Ela pode nos trazer inúmeras reflexões sobre o gerenciamento de espaços culturais ligados à cultura popular. Muitas pessoas que frequentam o IJC já nos contaram sobre o choque que levaram ao ver como valorizamos a comida no nosso espaço, e esse choque não é por acaso, pois pensamos e trabalhamos muito esta questão.

Vivemos em uma cidade onde a comida, principalmente à noite, é muito cara, e ainda assim corremos o risco de não ficarmos satisfeitos depois de comer. Observamos também, muitas vezes, a insensibilidade de algumas pessoas das classes média e alta de não perceberem a possibilidade de um visitante estar com fome e por isso não oferecer nenhum tipo de comida — diferente das casas de periferias e interioranas onde a primeira coisa que nos oferecem ao entrar é água e algo para comer.

Somando esses fatores com reflexões sobre a teoria da dádiva (MAUSS, 2008) e a vivência do próprio Paulo Nunes, o IJC criou ou recriou uma maneira de trabalhar com a comida. Oferecemos comida nas apresentações aos domingos, inclusive no pequeno valor da entrada. Nos Sarau-lões, a contribuição para a comida é voluntária, a pessoa come o quanto quiser e deposita qualquer valor na nossa caixinha, sem nenhum tipo de fiscalização ou pressão da nossa parte, pois evitamos ao máximo o constrangimento: se a pessoa não tiver dinheiro, se ela depositou ou não, não é a questão que está em jogo. Nessas duas ocasiões, oferecemos comidas que deixam as pessoas realmente satisfeitas, assim elas se sentem à vontade. Além disso, sempre fazemos uma opção para pessoas vegetarianas e veganas. Já vivenciamos o quanto é chato ter que deixar algum sarau ou outra atividade artística por causa da fome, ao mesmo tempo em que sabemos o quanto é prazeroso ficar em algum lugar que oferece comida boa e barata (às vezes gratuita) e o quanto isso deixa a gente à vontade. Por isso valorizamos tanto a comida.

Outro ponto importante para refletir é o da divulgação dos nossos eventos. Ela acontece exclusivamente por meio da internet. Na verdade, aqui se encontra uma das grandes diferenças e até loucuras do IJC, ou, mais precisamente, loucuras do poeta Paulo Nunes. Paulo sabe da importância de uma mensagem pessoal e por isso envia os convites de forma individual. Isso parece loucura justamente porque, nos tempos atuais, as formas de divulgação que observamos no dia a dia, cada vez mais corrido, não são dessa maneira. Isso não quer dizer que não fazemos também nossa divulgação de forma “tradicional”, com cartazes e vídeos convidando as pessoas para os nossos eventos mais abertos. Eu, Alisson Amador, faço a grande maioria dos cartazes de tais eventos, de forma simples e “amadora”, literalmente. Seguem alguns exemplos:

Figura 19: cartaz para a apresentação de Anderson Chizzolini.



Foto: arquivo do autor.

Figura 20: cartaz para a apresentação de Socorro Lira.



Foto: arquivo do autor.

Esses são exemplos de cartazes das apresentações de domingo. Como mencionado neste trabalho, não divulgamos abertamente os nossos Saraus porque a casa não comporta a multidão que viria, e por isso não temos cartazes destes eventos. Para estes saraus, Paulo escreve um convite, como já exemplificamos, e o envia para as pessoas em mensagens privadas, com quem segue a dialogar.

O convite, com seu tamanho e suas características, não é algo que encontramos comumente na internet. Ele também é criado para causar um choque nas pessoas que estão vivendo numa sociedade onde tudo tem que ser pequeno, direto, objetivo e resumido.

Seguindo nossas reflexões, vamos falar sobre a duração dos nossos eventos. Uma apresentação seguida de um Sarau-lim pode durar até mais de 5h, e o nosso Sarau-lão dura em média 12h. Isso sem dúvida causa outro choque nas pessoas. Insistimos em falar em choque porque esta é uma maneira de despertar as pessoas que estão dormindo, é uma maneira de acordá-las para refletir sobre a sociedade em que elas vivem. Acreditamos que existem outras maneiras de pensar e vivenciar o tempo, e o IJC nos permite algumas dessas outras maneiras.

Trabalhamos também na formação de público, investindo na qualidade deste, buscando formar um grupo de pessoas realmente interessadas nas artistas e nos artistas que se apresentam no nosso espaço. Artistas que se apresentam no IJC sentem essa diferença de público, percebem que ele é formado por pessoas que se deslocaram de suas casas para ouvir com atenção o seu trabalho, e isso traz mais satisfação para elas. Além disso, o público vivencia um contato diferente com a artista ou o artista que se apresenta, pois logo depois quase todas as pessoas se sentam para comer e beber juntas, conversar e apreciarem-se umas às outras no Sarau-lim. Às vezes temos uma visão muito romantizada dos desejos de artistas com relação ao público. Pensamos que eles ou elas querem somente grandes públicos, mas na verdade diversos artistas mostraram-se satisfeitos com a experiência de ter um público menor e mais intimista e próximo. O IJC proporciona, assim, novidades na relação entre público e artistas.

Há uma grande diversidade no perfil de artistas que frequentam o nosso espaço, e mesmo assim estamos sempre tentando expandi-la. Uma de nossas prioridades é trazer mestras e mestres muitas vezes esquecidos e fomentar o contato deles com jovens, público e artistas que frequentam o nosso espaço. Acreditamos que esse tipo de contato se desdobra em parcerias, projetos, reflexões, aprendizados e no desenvolvimento humano de cada pessoa envolvida, seja participando como artista ou como ouvinte.

Nossa flexibilidade de agenda e nossa ausência de burocracia também contribuem de forma positiva para a manutenção do espaço. Não temos uma agenda com todas as datas dos nossos eventos. Isso seria impossível, porque trabalhamos com outras coisas e ainda fazemos parte do mundo artístico, que raramente tem uma previsão exata dos trabalhos. Às vezes surge um trabalho para o mês que vem, para esta semana ou mesmo para hoje. Isso poderia ser visto como algo ruim, mas trazemos aqui seus pontos positivos, ainda mais quando somados à nossa ausência de burocracia para a realização dos eventos. O grande ponto positivo se dá com as pessoas que estão de passagem por São Paulo e querem fazer apresentações sem muita burocracia, sem precisar mandar fotos e vídeos, currículo, projeto artístico etc. Algumas dessas pessoas, provindas de segmentos das culturas populares mais tradicionais, nem possuem familiaridade com as tecnologias atuais, e esse tipo de burocracia pode ser um impedimento para a realização de seus shows. Ou seja, nossa flexibilidade e ausência de burocracia favorece a participação de artistas com esse perfil.

Paulo Nunes conta:

Aqui damos como exemplo; e podemos citar outros exemplos, como o dos artistas mais próximos à contracultura e que rechaçam os valores que gerem a atual sociedade, ou o dos artistas que estão em trânsito dentro do país ou entre países, e não se programaram para se apresentar em espaços mais tradicionais e que, claro, não podem recebê-los de última hora, e outros tantos casos. Podemos citar um importante evento ocorrido no IJC, também a título de exemplo, em que um congresso internacional de grandes críticos de poesia da lusofonia, que acontecia na USP, acabou num sarau de confraternização em nossa pequena sala, tudo proposto e organizado em um dia. Devido à nossa abertura, acasos lindos assim costumam ocorrer por aqui.

Pensamos sempre na expansão do IJC. Temos um problema que é a falta de espaço físico, mas nem por isso desanimamos e deixamos de fazer nossas atividades. Ainda lutamos por um espaço físico maior, ao mesmo tempo em que também buscamos a expansão do nosso espaço virtual, através do uso inteligente das mídias sociais e de parcerias com outras instituições e espaços culturais. O Instituto Juca é um coletivo de coletivos. Citamos a seguir alguns projetos e espaços dos quais somos parceiros: Dandô – Circuito de Música Décio Marques; Violada – Circuito Autoral das Violas Brasileiras; grupo teatral Cirquinho do Revirado

(SC); Casa Mora Mundo; Sará-o-quê?; Teatro Porta 84, *Sítio Rosa dos Ventos* (Pocinhos do Rio Verde-MG), Casarão (Campinas), Espaço 91, entre outros.

O IJC, na verdade, não está preso ao seu endereço atual e por isso ele também pode ser considerado um projeto itinerante. Foi através deste pensamento que conseguimos realizar atividades em locais como: *Sítio Rosa dos Ventos*, em Minas; Casa Mário de Andrade; Unibes Cultural; “Sesc; Eventos e Hospedagem Sagrada Família e “Instituto de Estudos Brasileiros (IEB–USP). Também tecemos há algum tempo um projeto de circulação de artistas ligados ao espaço. Este ainda não foi logrado, mas, com novas parcerias, tem tudo para acontecer a partir do segundo semestre de 2023.

O IJC surgiu do sonho de um poeta, e ele vai ganhando mais força à medida que vai se tornando um sonho coletivo. O projeto se sustenta porque há uma equipe informal de pessoas amigas ligadas à cultura e que muito nos doam da sua força de trabalho e conhecimento. Recebemos doações de livros e os vendemos na livraria; já recebemos doações de instrumentos musicais e de diversas coisas, como fogão, micro-ondas, utensílios de cozinha, computador, cadeiras, taças, objetos de decoração, e sobretudo doação de mão de obra e mesmo sustentação econômica parcial nos momentos em que a crise se acirrou. Além de algum apoio institucional que vamos conquistando, através de convites de entidades particulares, ou editais públicos e apoio financeiro de entidade particular, que reconheceram a importância do nosso trabalho, o que ocorreu no ano mais duro da pandemia de Covid-19.

Não queremos romantizar a sustentação do nosso espaço, passamos por inúmeras dificuldades financeiras e, nos momentos mais críticos, como apontamos, recorremos à rede informal de apoio solidário de pessoas simpatizantes do IJC, que foi criada ao longo destes anos. Assim, já recorremos a vaquinhas virtuais para prosseguir com nossas atividades.

Gostaríamos de deixar claro que nossa intenção não é a construir nossa vida financeira através do IJC. Dizemos isso porque algumas pessoas já nos procuraram para falar e fazer propostas com relação a esse assunto. Elas veem no IJC apenas uma possibilidade financeira e empresarial e acabam pesando mais a questão do dinheiro do que a da própria arte. Nós sabemos dos nossos limites e da necessidade de termos dinheiro para a manutenção e ampliação do espaço e estamos aprendendo cada

vez mais com o passar dos anos e com a ajuda das pessoas envolvidas. Tomamos muito cuidado para que o IJC continue sendo um lugar relativamente acessível para as pessoas, voltado a apontar e minimizar falhas no sistema cultural do qual fazemos parte, pois, mesmo como artistas, somos vítimas, e por isso não deixamos que ele vire um centro cultural meramente focado na obtenção de lucro para sustentar nossas vidas. O próprio Paulo Nunes explica:

Enfim, o velho dilema entre o amadorismo, no bom sentido de se fazer com amor e tesão, e o profissionalismo, que, a nosso ver, se feito dentro dos padrões vigentes que viemos criticar, seria incongruente e botaria tudo a perder. Vemos uma saída a este dilema em políticas culturais mais inclusivas e inteligentes, voltadas aos valores que defendemos — e desde sempre lutamos por estas políticas. Por exemplo, que retornem com toda a força os Pontos de Cultura, pois somos um deles e re-queremos, via reconhecimento, nossa inclusão em um programa de apoio institucional a estes Pontos, e que isso se dê de uma forma menos burocratizada.

Como reflexão final, concluímos dizendo que não é a questão financeira em si que mantém um espaço cultural aberto. Observamos ao longo da vida, sobretudo nos últimos anos, que foram de intensa crise financeira e política, diversos espaços culturais fecharem após apenas um ano ou pouco mais de funcionamento, espaços esses que estavam bem “engajados” e conduzidos na questão financeira. Acreditamos, sim, que o pensamento, as ideologias, as necessidades vitais do espírito e as ações coletivas é que sustentam de fato um espaço cultural. O dinheiro pode mantê-lo aberto, mas ele pode estar no fundo sem vida e/ou ser de duração efêmera por falta de real interesse do público e muitas vezes dos próprios “donos” ou gestores de tal espaço.

É comum recebermos depoimentos de pessoas — tanto artistas quanto não artistas — contando que se sentem em casa e que ficam muito à vontade nos nossos eventos. Essa atmosfera foi criada e cultivada ao longo dos anos e, sem dúvida, tem relação direta com a maneira como Paulo Nunes se relaciona com as pessoas que frequentam sua casa. Segue o depoimento de Ângela Barbosa, frequentadora do nosso espaço:

Chegar até essa casinha mágica foi me permitir novamente sonhar e acreditar que a utopia é possível e acessível, mesmo vivendo em tempos tão bichudos. Me fez reconectar e afirmar a crença que a aldeia é possível,

mesmo nessa cidade cada vez mais desumana, devorada por tratores e guindastes comedores de casinhas e sonhos, onde a memória e a história de seus habitantes parecem debaixo do concreto. Como não se apaixonar por essa casinha, regida por uma única regra, a gentileza; e onde o denominador comum é a alegria dos encontros humanos com toda a sua potência. Onde há o verdadeiro resgate do sentido mais amplo e genuíno da arte, de promover e concretizar um ideal de beleza e harmonia com a matéria mais fina e cara que é a expressão da subjetividade humana, nesse olimpo dionisíaco da celebração da vida. Onde nos damos conta que nossa cultura, o maior tesouro de um povo, ali está resguardada e protegida. Viva! Que alívio!!! Nesse mundo cada vez mais neoliberal, a certeza que há resistência, e das boas. Ainda há no que se acreditar!

Luciana Moura, cantora e frequentadora do IJC, também nos enviou um depoimento:

O que é o IJC? Formalmente é a sigla do Instituto Juca de Cultura, mas ousar dizer que mais que um substantivo é um Inventivo Jeito de Conceber Cultura. Adjetivo de um lugar muito maior que sua limitação física e financeira, que se estrutura nas ações simples, mas tão ricas e humanizadas que fogem aos padrões pré estabelecidos, trazendo de volta algo mais profundo que foi se perdendo no caminho, que nos religa uns aos outros e ao mesmo tempo nos torna únicos, especiais, pessoas e não números. Todas estas ávidas pelo encantamento, aprendizado, acolhimento, reflexões e transformações que a arte é capaz de propiciar.

Lembrando que o IJC é uma mistura de casa particular com um espaço cultural, e há muitos pontos positivos nisso. O acolhimento que o IJC oferece e que as pessoas sentem, sem dúvida, é algo a ser enfatizado. A história pessoal de Paulo, seu projeto de vida, suas atitudes no mundo, seu afeto, sua utopia e sua poesia estão completamente entrelaçadas com o IJC, que agora já é um projeto coletivo, sonhado e vivido por muitas pessoas.

Nosso espaço tem um pé — ou os dois — nas festas populares e na vida comunitária. Muitas pessoas têm a chave da casa, que é uma casa viva, na contramão de seu bairro e do modo pequeno-burguês de se ocupar a própria casa. Trata-se também de uma casa caipira, onde a música acontece o tempo todo.

Temos consciência da função social que os espaços culturais exercem, e por isso o IJC pode ser considerado uma intervenção política de esquerda.

Ele é um espaço de resistência da vida dos artistas que o frequentam, da arte e da vida comunitária em geral.

Nosso centro cultural, enfim, não deve ser tomado como uma coisa em si apenas, mas como uma tentativa de criar um exemplo e, assim, gerar uma corrente que o faça ir mais longe do que suas grandes limitações físicas e financeiras permitem. Finalizamos esta seção com as palavras de Paulo Nunes:

Acima da questão da arte, o IJC, construído poeticamente, opera utopicamente (palavra cansada), quixotescamente, numa tentativa de restauração, resgate, sobrevivência, consciente, dos laços humanos comunitários dentro de todas as dificuldades que isso implica nos dias de hoje. Sem ter a pretensão de se constituir formalmente nos parâmetros de uma instituição cultural convencional — e lutando mesmo contra isso —, o Instituto Juca, brincando e fazendo brincar, vem alcançando sua meta, que sequer foi estabelecida em reuniões, mas que sem dúvida aflora do desejo dos seus membros participantes (cada vez em número maior): em tempos difíceis sobretudo aos artistas, que veem a cada dia seus espaços minguarem, não deixar a palavra perder a poesia, a música perder a arte, o humano perder-se na falta de reconhecimento.

SONHOS FUTUROS

Temos muitas ideias e sonhos para o nosso querido IJC. Sonhamos ter um pequeno estúdio onde possamos gravar artistas que frequentam o nosso espaço, sonhamos e lutamos para conseguir uma casa maior para acolher mais pessoas e projetos, sonhamos ter mais ajuda financeira de pessoas e instituições que valorizam a cultura brasileira. E temos muitos outros sonhos.

Para finalizar este artigo, deixamos aqui um texto escrito pela pessoa que sonhou o Instituto Juca de Cultura, o poeta Paulo Nunes:

UMA CASINHA

Também tive um sonho.

Era uma casa pequena, que eu achava bonita, pois era toda enfeitada

de chita e de breves lembranças que pessoas queridas ali deixavam, e nela eu morava.

Não era pequena para uma, duas ou mesmo três ou quatro pessoas morarem, para isso era ampla, confortável, com boa circulação de luz e de ar. (Nem era uma casa nova, mas nunca fui de admirar casas e cidades muito novas.) Porém era pequena para a multidão de músicos, musicistas, cantoras, cantores e produtores culturais que por ali passavam.

Uma casa que nunca se fechava, não sei explicar bem como (ora, era um sonho), ou em que os ali chegados tinham suas chaves.

E vinham às dezenas, às centenas, num turbilhão, de todos os cantos da cidade enorme e do país continental e diverso em que esta cidade se situava, mesmo de muitas partes do planeta de que este país fazia parte.

A maioria dominava com grande mestria as suas artes, e muitos outros artistas os acompanhavam, gente das palavras, do teatro, da dança, das artes plásticas, do cinema, da fotografia (numa modalidade nova, que registra sonhos), do pensamento, da religião ou apenas da vida, que sempre pede casa e acolhimento.

Gente de todas as cores, vestes, corpos, gêneros, falas, classes sociais, que tinha em comum desejos e planos bons para a cidade e para o mundo, resgatando a dimensão (quase) perdida do encontro, inventando um ambiente de gentileza e irmandade em que arte, conhecimento, às vezes sabedoria, mas sempre vinho e os mais urgentes e sinceros afetos fluíam naturalmente, num contínuo momento de surpresa e emoção.

E assim juntos, como num terreiro, como nos velhos tempos numa pequena praça de uma cidadezinha do interior, como numa comunidade rural, como numa tribo, atravessávamos fogueiras, coretos, salões, saraus, apresentações, ensaios, reuniões, festas, folguedos, brincadeiras, almoços, jantares, cafés, vigílias, alguns inevitáveis momentos de tristeza e derrota, cultos, rituais e, sempre, visitas-surpresa, outras combinadas.

Aquela minha estranha e especial morada parecia ter também a função de ser uma escola — nela voltávamos todos a ser crianças, e esta, sim, é uma redação escolar —, pois os sons que ali nunca cessavam, os gestos, poemas e conversas daquelas centenas de pessoas tão diferentes entre si, tão ricas de experiências e exemplos, iam cotidianamente educando-nos.

Além disso, também por onírico capricho, a tal casa, pequena e infinita, possuía uma biblioteca inacreditável: eram milhares de livros excelentes (sim, como cabiam ali?!), boa parte raros, contendo sobretudo a Poesia e a Sabedoria de todas as épocas e lugares, somados a um

sem-número de discos da melhor música. E no meio de tudo isso e de tanta gente, uma gata, bela, muito mansa, não percebia que estava em um sonho e existia.

Outro capricho da imaginação: certamente por serem essenciais, apareciam naquela morada, num encanto, artistas da cozinha, vindos de todos os quadrantes, preenchendo ainda mais o espaço e os sentidos com panelas enormes e inesgotáveis de uma comida simples, porém honesta, que todos elogiavam (naquele sonho maluco, imaginem, a comida era de graça...)

Então, naquela casinha, vivendo uma vida que se queria mais plena e verdadeira, eu não me sentia só — nós não nos sentíamos sós, e tecíamos bravamente planos (sonhos!) para um mundo melhor. O fato era que não fazíamos muito, mas sofriamos a agradável sensação do bom exemplo.

Mudar o mundo, mesmo nas redações escolares, nunca foi fácil, e de repente a realidade, com seu amontoado de contas vencidas e problemas, me acordou. Mas desde então tenho vivido com a estranha certeza de ser um milionário.

REFERÊNCIAS

- AMÂNCIO, André. “Morreu aos 98 anos, em Lagoa Formosa, o poeta Juca da Angélica”. *Patos agora*, Patos de Minas, 26 set. 2016, n.p. Disponível em: <https://patosagora.net/noticia/morreu-aos-98-anos-em-lagoa-formosa-o-poeta-juca-da-angelica>. Acesso em: 5 fev. 2023.
- ANGÉLICA, Juca da. *Meu canto é saudade*. Catalogação e fixação do texto, Paulo Nunes. Patos de Minas: Grafipress, 2001. Disponível em https://drive.google.com/file/d/1Np8eH00j6PqfJRgxRNF8V07S4m6n0ucG/view?usp=share_link. Acesso em: 26 fev. 2023.
- JUCA da Angélica: meu canto é saudade. Vídeo (10 min). Direção e roteiro: Cássio Pereira e Juliana Madureira. Patos de Minas: s.n., 2001. Disponível em: https://youtu.be/GLU2VdOo_nA. Acesso em: 8 fev. 2023.
- LOPES, Carlos Herculano. “Escritor mineiro radicado em São Paulo lança seu primeiro livro de poemas, ‘O corpo no escuro’”. *Uai*, Belo Horizonte, 22 mar. 2014, n.p. Disponível em: <https://www.uai.com.br/app/noticia/pensar/2014/03/22/noticias-pensar,152820/escritor-mineiro-radicado-em-sao-paulo-lanca-seu-primeiro-livro-de-poe.shtml>. Acesso em: 7 fev. 2023.
- MAUSS, Marcel. *Ensaio sobre a dádiva*. Lisboa: Edições 70, 2008.

- “MEU CANTO é saudade: A poesia de Seu Juca da Angélica”. Vídeo (13 min.). Roteiro, imagens e edição: Diógenes S. Miranda. s. l., s. n., 2015. Disponível em: <https://vimeo.com/124855351>. Acesso em: 6 fev. 2023.
- “NOSSO SOM no parque: Trio José”, parte 1/3. Vídeo (12 min.). Produção: Débora Ribeiro. Jacareí: TV Câmara Jacareí, 2015. Disponível em: <https://youtu.be/9xMYcy9r9II>. Acesso em: 6 fev. 2023.
- NUNES, Paulo Cesar. *O corpo no escuro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- _____. *Simão está sonhando*. São Paulo: Ed. do Autor, 2021.
- _____. *Ismália interpretada*. Uberlândia: Sabiá, 2022.
- PAULA, Andréa Cristina de. *Vivência e lembrança na voz poética de Juca da Angélica*. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2018. Disponível em: <https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/24308>. Acesso em: 2 fev. 2023.
- ROCHA, Maurício. “Depois de décadas de anonimato, o poeta Juca da Angélica terá livro e filme”. *Patos hoje*, Patos de Minas, 31 jul. 2014, n. p. Disponível em: <https://patoshoje.com.br/noticias/depois-de-decadas-de-anonimato-o-poeta-juca-da-angelica-tera-livro-e-filme-40486.html>. Acesso em: 5 fev. 2023.
- “SOM e prosa: Trio José”. Vídeo (29 mim.) Direção: Renan Bolaño. Roteiro: Renê Lopes. Bauru: TV Unesp, 2015. Disponível em: https://youtu.be/r0IFtLUP_yE. Acesso em: 6 fev. 2023.

A CASA AMARELA: TENSÕES E CONTRADIÇÕES NA DISPUTA PELO TERRITÓRIO URBANO

Janice de Piero¹, Maria Fernanda Andrade Saiani Vegro²

RESUMO

Desde os anos 2000, um conjunto de transformações significativas tem ocorrido na metrópole de São Paulo, fruto do avanço da financeirização na produção do solo urbano que tem alterado radicalmente o uso e o sentido dos lugares. No caso da habitação, tal quadro, tem implicado no avanço vertiginoso do processo de verticalização, no aumento da segregação, da desigualdade social, mas também na descaracterização e adensamento de bairros residenciais tradicionais da cidade. Nessa perspectiva, este artigo propõe iluminar o significado do “ato de resistir” que envolve comunidade local, interesses sociais, políticos, econômicos e a cultura a partir do estranhamento e permanência do imóvel Casa Amarela (1921), tombado em 2021, no bairro da Vila Romana, na Zona Oeste da cidade, que sobreviveu às armadilhas e artifícios do mercado imobiliário predatório.

Palavras-chave: Casa Amarela. Verticalização. Resistência. Especulação Imobiliária.

ABSTRACT

Ever since the 2000s, a number of significant transformations have occurred in the metropolis of São Paulo as a product of the advance of financialization in the production of urban land, which have radically modified the use and meaning of places. In the case of housing, this has implied the vertiginous advance of the verticalization process, the increase

-
- 1 Graduada em Artes Plásticas pela Faculdade de Belas Artes de São Paulo, é ativista política, arte-educadora, artista visual e gestora da Casa Amarela da Vila Romana.
 - 2 Graduada em Arquitetura e Urbanismo pela Faculdade de Belas Artes de São Paulo (1987); mestre em Estética e História da Arte pelo programa Interunidades do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP, 2014); doutora pelo Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (IAU-USP, 2020) na área de Teoria e História da Arquitetura e Urbanismo. Atualmente é membro do Grupo de Pesquisa Núcleo de Estudos das Espacialidades Contemporâneas do Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (NEC/IAU-USP) e do Grupo de Pesquisa da Cátedra Otávio Frias Filho de Estudos em Comunicação, Democracia e Diversidade do Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo (IEA-USP).

of segregation and social inequality, but also the mischaracterization and densification of traditional residential neighborhoods in the city. In this sense, this article proposes to illuminate the meaning of the “act of resistance” that involves local community, social, political, economic and cultural interests, based on the estrangement and permanence of the property Casa Amarela (1921), listed in 2021, in the district of Vila Romana, in the west zone of the city, which survived the traps and tricks of the predatory real estate market.

Keywords: Casa Amarela. Verticalization, Resistance. Real Estate Speculation.

INTRODUÇÃO

Na produção do espaço, compreendida como um processo social e histórico, tornam-se evidentes as contradições do capitalismo, visíveis principalmente nas intensas disputas e lutas pelo território, no aumento da segregação urbana e das desigualdades sociais justificadas pela subsunção de grande parte do planejamento urbano ou de sua completa ausência e da arquitetura às formas de valorização e reprodução do capital. Segundo a perspectiva de Polanyi (2000), terra, trabalho e dinheiro são consideradas mercadorias fictícias, porque não podem ser produzidas, pois a terra constitui um elemento natural, o trabalho um gesto sobretudo humano e o dinheiro adquire vida através dos instrumentos das finanças estatais e dos mecanismos dos bancos. Porém, sob a lógica do mercado, a cidade é concebida como negócio e, ao invés de a economia estar embutida nas relações sociais, são as relações sociais que estão embutidas no sistema econômico (p. 77).

No caso específico do bem imobiliário, a terra é considerada a base material de produção e não representa o capital, mas um equivalente de capital, pois, seu processo de valorização não resulta do trabalho, e sim da forma como é apropriada e de seu uso. Então, pode-se afirmar que não existe “localização em si”, mas um modo de produção de localizações novas ou requalificadas, associado aos investimentos públicos e privados em infraestrutura e equipamentos urbanos e em marketing por parte das empresas imobiliárias, com o objetivo de atrair perfis de consumidores com renda mais elevada para uma determinada fração de cidade, apostando na sua valorização futura, que possibilita para o setor auferir o máximo de lucros na produção do solo urbano. Nesse cenário, a terra assume papel central como objeto de especulação e capitalização³.

3 Para a compreensão das políticas de uso e ocupação do solo, ver Rolnik (1997).

Mas foi a partir dos anos 2000 que a metrópole de São Paulo passou por uma mudança de paradigma significativa quanto ao uso e sentido dos lugares, perceptível no crescimento da verticalização residencial, na descaracterização de bairros tradicionais e áreas industriais da cidade, com grandes demolições para a construção de condomínios, na criação de prédios inteiros para renda de aluguel, nos investimentos em projetos de renovação urbana, shoppings, edifícios corporativos, megaprojetos multifuncionais, na ampliação da incorporação para diferentes classes sociais e no aumento da fragmentação e segregação urbana, fortemente marcado pela financeirização do solo urbano.

Segundo Paulo Cesar Xavier Pereira, o fundamento dessa transformação da cidade é a forma de promoção da mercadoria imobiliária que associa a propriedade da terra com a valorização de diferentes capitais. Com isso, especulam-se menos terrenos vazios que aguardam investimentos públicos e privados para sua valorização e mais rendimentos futuros dos novos “artefatos arquitetônicos e urbanos globalizados” nas bolsas de valores que passaram “a movimentar internacionalmente no setor imobiliário mundial volumes de capital, anteriormente inimagináveis” (PEREIRA, 2011, pp. 29, 30). Nesse sentido, não basta argumentar que os interesses dos agentes imobiliários se fundam na especulação ou são improdutivos, mas reconhecer que eles foram responsáveis por um novo padrão de cidade no qual se atribui “um novo sentido à urbanização, à produção do espaço e às cidades: momento em que se completa a subordinação do espaço ao capital” (ibidem, p. 26).

À luz das questões expostas acima, este artigo pretende discutir e problematizar a resistência e a permanência da Casa Amarela, construída pelo italiano Angelo de Bortoli, em 1921, que hoje abriga um centro cultural e de exposições, de propriedade da artista plástica Janice De Piero, tombada pelo Patrimônio Histórico de São Paulo (2021), no bairro da Vila Romana, caracterizado como um bairro industrial e por uma tipologia residencial predominantemente horizontal, no qual podem-se perceber os impactos negativos do recente avanço do processo de verticalização na paisagem urbana e na realidade social dos antigos moradores.

A PERMANÊNCIA DA CASA AMARELA NO TEMPO

A Casa Amarela se constitui de humanidades, possui uma alma coletiva, pois na interioridade de suas paredes habitam memórias e histórias vividas por muitas famílias que remetem ao significado do lugar

em que foi construída: o bairro da Vila Romana⁴. Para Martin Heidegger a palavra *bauen* (construir) aponta para significações vinculadas à existência, assim como, o gesto de “Habitar” é compreendido pelo autor como um “permanecer com as coisas” modulado pela poesia e pelo pensamento (HEIDEGGER, 1971, pp. 73, 74).

Na esteira dos arquitetos fenomenólogos⁵, a gênese da arquitetura se encontra no reconhecimento do “lugar”, pois, o homem, antes de suprir sua necessidade de abrigo, colocou uma pedra sobre um terreno desconhecido e, a partir desse gesto simples, mediu e modificou o espaço. O arquiteto Vittorio Gregotti (2005) denomina “modificação” o processo que sinaliza o pertencimento do sujeito ao mundo, a partir da inserção do projeto arquitetônico num “todo” preexistente, com capacidade de transformar parte desse sistema e provocar uma alteração no conjunto. Por meio da “modificação”, o “lugar” é transformado em arquitetura que “realiza o ato simbólico original de estabelecer contato com a terra, com o ambiente físico, com a ideia de natureza enquanto totalidade” (GREGOTTI, 2005, p. 123).

Figura 1: Fachada da Casa Amarela.



Foto: Marina Deppieri.

Figura 2: Jardim da Casa Amarela.



Foto: Maria Fernanda A. S. Vegro.

- 4 Em 2005, uma carta foi deixada debaixo da porta da Casa Amarela narrando a história de uma família que residiu na casa nos anos 1940. Esse evento despertou o interesse da herdeira da casa Janice de Piero buscar relatos de descendentes de famílias italianas que moraram na casa, narrando fatos e acontecimentos significativos para elas como casamentos, nascimentos, trabalho nas indústrias, etc. que elucidam memórias afetivas e a imaginação.
- 5 A fenomenologia é uma filosofia associada principalmente aos nomes de Edmund Husserl e Martin Heidegger, de natureza introspectiva contrasta com o desejo de objetividade do positivismo. Para os arquitetos que utilizam essa abordagem em suas pesquisas, a fenomenologia trata de “olhar, contemplar” a arquitetura a partir da consciência que a vivencia, com o sentimento arquitetônico em oposição à análise das propriedades e proporções físicas da construção ou de um quadro de referência estilístico.

Nesse sentido, o arquiteto finlandês Juhani Pallasmaa (2005) chama a atenção para a perda de comunicação da arquitetura na contemporaneidade, porque a eficiência do projeto encontra-se na sua capacidade de simbolizar a presença humana; assim, não se relaciona com forma “em si”, mas, com a possibilidade da criação para as pessoas de imagens ricas em associações. Para Pallasmaa ciência e tecnologia muitas vezes limitam a atitude intelectual dos arquitetos, e por isso, há a necessidade de realizar uma experiência espacial mais profunda que envolva os pares: coletivo/individual, mental/físico, cultural/biológico, apoiada na memória e na imaginação, carregada de força emocional, pois “a forma somente age sobre nossos sentimentos por meio do que ela representa” (PALLASMAA, 2005, pp. 483, 484).

Diante desses fatos, sem dúvida, a Casa Amarela possui capacidade de simbolizar e significar o lugar no qual está situada a partir de narrativas de vida, memórias, da imaginação, ações culturais e práticas políticas. Portanto, há que recuar no tempo para compreender sua historicidade e sua permanência insólita no cenário contemporâneo, momento em que se torna possível perceber a invasão do seu bucólico jardim pela “asa da sombra” de um grande condomínio (fig. 2) “envolto no castelo de andaimes como um amontoado confuso de tábuas, cordas, baldes, peneiras, tijolos, massas de areia e cal” e o céu nas suas janelas murado (CALVINO, 2011, p. 93).

A vocação da Casa Amarela testemunhar o tempo inicia-se com a construção singela, realizada pelo italiano Angelo de Bortoli⁶, em 1921, no bairro da Vila Romana — loteamento planejado nos anos 1880, caracterizado pela forte presença de chácaras e de italianos — no alto de uma colina, rodeada de vacas, galinhas, hortas, pomares e algumas outras casas. Suas janelas alcançavam distantes horizontes, suas portas viviam abertas, por onde as crianças circulavam livremente. Atrás da casa havia um tanque comunitário onde as mulheres lavavam as roupas. Ao redor da casa não havia muros, nem cercas; era um lugar de acesso comum. A casa ficava dentro de um sítio e ocupava o local de um antigo estábulo⁷.

Com fachada estilo neoclássico (fig. 1), na área interna da casa havia três cômodos, e na área externa, um banheiro, o tanque coberto, o quintal e uma cocheira. A Casa Amarela tornou-se uma habitação de aluguel, hospedeira das muitas famílias de imigrantes italianos que chegavam à

6 Angelo desembarcou no porto de Santos em 1880 e depois rumou para São Paulo. Seu primeiro trabalho foi como “doméstico” em uma casa de família, fazendo vários tipos de serviço, até juntar dinheiro para comprar um “tílburí” (carro de praça tirado por cavalos), e tornar-se motorista. Cf. narração da bisneta de Angelo de Bortoli, Janice de Piero.

7 Cf. relato de familiares.

cidade de São Paulo diretamente da Itália ou provenientes das lavouras de café no interior de São Paulo, principalmente entre os anos 1920 e 1940, desejosos de conquistar melhores condições econômicas e sociais com o trabalho nas indústrias.

Durante esses anos, na capital paulista, a população urbana cresceu significativamente, e esse incremento populacional caminhou de mãos dadas com o desenvolvimento industrial, a substituição gradativa das importações e o processo de urbanização, inseridos num projeto mais amplo de modernização do país. De acordo com o anuário estatístico de 1977 elaborado pelo IBGE, “A população do município passa de 579.033 habitantes em 1920 para 1.326.261 habitantes em 1940” (VARGAS; ARAUJO, 2014, pp. 136, 137).

Alguns fatores fomentaram o início da urbanização e industrialização do bairro da Vila Romana, como a chegada da primeira companhia de estradas de ferro de São Paulo, a São Paulo Railway, na Lapa de Baixo, inaugurada em 1867, para levar a produção de café do oeste paulista para o porto de Santos, que passava ao lado do bairro e gerava grande fluxo de pessoas e cargas.

Essa malha ferroviária incentivou a instalação de pequenas e grandes indústrias nos grandes quarteirões do bairro, com cerca de 10 mil m², como, por exemplo: a Fábrica de Louças Santa Catharina (1913–1939), vendida para o Grupo Matarazzo (1927) e que posteriormente se tornou a fábrica de biscoitos Petybon, as Indústrias Brasileiras de Lápiz Fritz Johansen S.A. (1925), a primeira fábrica de lápis da América Latina, vendida em 1972 para o grupo Gillette, que manteve a marca até 1979, a Companhia Melhoramentos (1923), que se beneficiaram também da proximidade do rio Tietê para a provisão de água para a alimentação de suas caldeiras (ORIGEM, 2020, p. 328).

Cabe ressaltar que, entre os anos de 1930 e 1940, o processo de industrialização no Brasil consolidou-se a partir da instalação “de um núcleo básico de indústrias de bens de produção, assim como na redefinição do papel do Estado em matéria econômica, visando tornar o polo urbano-industrial o eixo dinâmico da economia” (MENDONÇA, 1986, p. 15).

No curso desses acontecimentos, a Casa Amarela começou a receber a companhia de outras casas⁸, e, no final dos anos 1950, o bairro da Vila Romana passou por uma nova fase de planejamento urbano com a demarcação de suas ruas para permitir o acesso das moradias à via pública, realizada pela Companhia City. As casas construídas nesse período eram em grande

8 Inclusive duas idênticas a ela. Cf. relato da proprietária da casa, Janice de Piero.

parte geminadas, com um quintal com árvores frutíferas, e era muito comum mais de uma família compartilhar a mesma moradia (VILA, 2022). A rigidez geométrica das novas ruas modificou o espaço geográfico do território original, e a Casa Amarela, que antes era parte integrante de um sítio, tornou-se uma casa de esquina, no cruzamento das Ruas Camilo e Sepetiba.

A Casa Amarela testemunhou transformações na cidade de São Paulo e no país, como a passagem da economia predominantemente rural e agroexportadora para a primeira fase do processo de industrialização, que incorporou o bairro da Vila Romana à cidade, caracterizado como um bairro operário, representativo do nascente empresariado nacional. Vale mencionar que não havia na região vilas operárias, condição que possibilitou a dinamização da vida social no bairro, que contava com festas, jogos de futebol, associações de ajuda mútua, cooperativas, bandas de música, carnaval, feiras e um comércio bastante diversificado.

Porém, entre os anos 1956–1964 ocorreu no Brasil a implantação da “industrialização pesada”, que tinha a cidade de São Paulo como principal polo industrial, solicitando “gigantescas economias de escala, maciço volume do investimento inicial e tecnologia altamente sofisticada” nas mãos das grandes empresas oligopolistas dos países centrais (MELLO, 1982, p. 112). Desse modo, o capital estrangeiro foi amplamente favorecido pelas políticas econômicas, e as indústrias produtoras de bens de consumo duráveis e bens de capital assumiram papel central no processo de acumulação capitalista.

Então, as indústrias presentes no bairro da Vila Romana, certamente passaram a enfrentar grandes dificuldades, principalmente com a entrada de empresas transnacionais e o aumento da concorrência, que implicou na redução de seu mercado. Também, durante a industrialização pesada, devido à implantação da indústria automobilística, o eixo rodoviário ganha centralidade em detrimento da malha ferroviária.

O período da ditadura militar (1964–1985) marcou um novo paradigma na economia brasileira, fortemente dinamizada com a exportação de produtos industriais (dependente da economia mundial), concomitante com estratégias das multinacionais e com uma gigantesca concentração de renda e o aumento da dívida externa do país.

Já nas décadas de 1980 e 1990 devido à abertura comercial e financeira no Brasil, o acirramento da competição interna e externa, a privatização em segmentos industriais e a sobrevalorização da taxa real de câmbio entre 1995–1998 houve uma “perda de peso relativo das indústrias no PIB” que marcou de modo inequívoco um processo de desindustrialização no país (BONELLI, 2008).

Nesse momento, a Casa Amarela assistiu ao início de um movimento de desindustrialização e de descaracterização da Vila Romana como bairro operário para um bairro predominantemente de serviços.

Não por acaso, imbricada com questões econômicas e políticas do país que se refletiram no bairro da Vila Romana, entre os anos 1980 e a primeira metade dos anos 1990, a Casa Amarela passou por um processo de deterioração, com a falta de cuidados e reparos que lhe conferiu um aspecto de abandono.

Todavia, em 1993 a casa passa a ser habitada pela bisneta de Angelo de Bortoli, Janice de Piero, que, com recursos próprios, paulatinamente inicia a restauração do imóvel. É a partir dessa iniciativa que a casa ganha visibilidade e se transforma num polo vivo de difusão da cultura, discussões e mobilizações dos moradores do bairro.

Sem dúvida, grande parte do avanço do processo de verticalização residencial na metrópole paulista, em terrenos que outrora possuíam ocupação horizontal residencial ou industrial, deve-se ao fato, de a produção do solo urbano servir como lastro para o processo de financeirização, não somente em áreas da cidade onde os terrenos são mais valorizados, mas, também nas suas periferias.

Como afirma Leda Maria Paulani (2009), a crise do capitalismo atual sinaliza a centralidade da esfera financeira sobre a produtiva, pois a produção real se encontra subjugada à lógica da valorização financeira, o que implica na busca por parte de administradores de grandes grupos pela rentabilidade do mercado financeiro na esfera produtiva, mas, também não se pode descartar a possibilidade de parte desse capital fictício buscar valorização independentemente da valorização da esfera produtiva, por meio da “engenharia” dos derivativos de ativos que esses ganhos possibilitam.

Essa reprodução fictícia do capital encontra ressonância também na atualização da propriedade privada, que resulta na destruição física de lugares significativos para populações e na produção de novas localizações com grandes possibilidades de ganhos de rendas futuras, tanto para investidores nacionais como estrangeiros.

Por isso, nos últimos anos, no bairro Vila Romana, indústrias enormes como a Petybon, a Companhia Melhoramentos de São Paulo, que ocupava dois quarteirões, e pequenas residências deram lugar a grandes empreendimentos residenciais verticais, de diversas incorporadoras, atraídas pelos atributos materiais e imateriais do bairro.

No início dos anos 2000, todas as fábricas e indústrias que simbolizavam camadas históricas do antigo bairro operário, foram impiedosamente

demolidas por empreendedores imobiliários ávidos por lucros e rendas de todo o tipo, promovendo sentimento de indignação e repúdio entre a população local.

Em 2016, rumores da possível demolição da antiga fábrica de salsichas Simon (desativada havia muitos anos), situada perto da Casa Amarela, se confirmaram em consonância à compra das casas do entorno, por parte dos agentes imobiliários. Um clima de insegurança e apreensão se instaurou na região. Nesse ambiente de tensão e muita angústia para a população local, foi que surgiu a necessidade do pedido do tombamento da Casa Amarela, tema que será tratado a seguir.

A CASA AMARELA: EXPERIÊNCIA DA MEMÓRIA E O TOMBAMENTO

A política de patrimônio cultural no Brasil dispõe do tombamento como um ato jurídico administrativo que tem por objetivo salvaguardar bens materiais e imateriais móveis ou imóveis que possuam valor cultural, histórico, arquitetônico, artístico, afetivo ou natural que se vinculam também à identidade de uma dada comunidade, à memória coletiva, assim evitando sua destruição ou descaracterização (BRASIL, 1988). Porém, vale destacar a complexidade do processo de tombamento, na medida em que sua efetivação depende de uma “escolha” que não deve ser tomada de forma arbitrária ou implicar em interesses de classe, pois os principais envolvidos nesse processo são os indivíduos que compõem a coletividade.

A Casa Amarela abrigou gerações de famílias italianas e ao longo dos anos acompanhou transformações históricas, sociais, econômicas e políticas no país que se refletiram na escala do bairro. Por isso, como afirma Françoise Choay, “nós podemos viver sem [a arquitetura], adorar nosso Deus sem ela, mas sem ela não podemos nos lembrar” (CHOAY, 2001, p. 139).

Para reforçar o direito à memória, em 2015, foi inaugurada na Casa Amarela a exposição *De casa a caso*, uma grande instalação ocupando todos os cômodos da casa com documentos, fotos, objetos, móveis e vestuários antigos de familiares e vizinhos. A existência de uma caçamba posicionada entre a área externa e interna da casa, representava simbolicamente o iminente perigo de destruição da edificação. A exposição foi um grande sucesso e contou com a presença de mais de 500 visitantes. Famílias inteiras se mobilizaram para conhecer o espaço.

Sem dúvida, na esteira de Maurice Halbwachs (2003), histórias, narrativas de vidas que constituem a memória individual são pilares que sustentam a memória coletiva e envolvem imagens do passado entrelaçadas

com a materialidade das cidades, visto que “se, entre as casas, as ruas e os grupos de seus habitantes houvesse apenas uma relação muito acidental e de curta duração, os homens poderiam destruir suas casas, seu bairro, sua cidade”, mas, “quando um grupo humano vive por muito tempo em um local adaptado a seus hábitos, não apenas a seus movimentos, mas também seus pensamentos se regulam pela sucessão de imagens materiais que os objetos exteriores representam” (HALBWACHS, 2003, p. 163).

Em 2017, o processo de tombamento da Casa Amarela foi aberto junto ao Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de São Paulo (Compresp) e em 2021 o tombamento foi concedido à proprietária da casa, Janice de Piero. De acordo com o Compresp, sua decisão considerou principalmente “o caráter ‘cultural, artístico e em especial afetivo’ da casa para a população” (MENGUE, 2021).

No entanto, o tombamento não foi suficiente para impedir a construção recente de um edifício de dezesseis andares em frente à Casa Amarela (fig. 2), que tem causado grandes abalos em sua estrutura, situação agravada pelo aumento do tráfego de grandes caminhões, suas manobras bruscas e solavancos que causam trepidações e rachaduras nas paredes da casa. Também, pela falta de espaço nas manobras para esses veículos, a calçada da Casa Amarela se encontra frequentemente danificada.

Certamente, o tombamento da casa assegura a preservação da memória coletiva e se relaciona diretamente com história vivenciada pela comunidade local para garantir o acesso das gerações futuras aos bens do passado e à formação da sua identidade, mas, esse acesso envolve questões urbanas conflitivas com o avanço do processo de verticalização, como, a ausência de legislação para a realização, por parte das incorporadoras e do poder público, de estudos aprofundados dos impactos das construções no ambiente urbano, considerando desde a gestão e destinação dos resíduos sólidos, o abastecimento de água e o saneamento, os transportes e a mobilidade urbana, impactos ambientais nos espaços públicos e na paisagem, até a negligência para com o patrimônio histórico, natural e arquitetônico⁹.

À luz desses fatos, vale a pena lembrar as palavras de Henri Lefebvre, que compreende a cidade inserida num “campo de tensões e conflitos, como lugar dos enfrentamentos e confrontações, unidade das contradições” (LEFEBVRE, 2002, p. 10).

9 Vale mencionar aqui a outorga onerosa que constitui uma contrapartida financeira paga à prefeitura de São Paulo por parte das empresas imobiliárias para a permissão de se construir acima do Coeficiente de Aproveitamento (CA) Básico de um determinado terreno. Com esse aval do poder público, as incorporadoras caracterizam bairros, construindo muitas vezes gigantescos empreendimentos que causam muitos dos impactos citados acima.

Isto posto, a seguir este artigo discutirá o significado do “ato de resistir” às consequências perversas da dominância dos interesses capitalistas na produção do solo urbano e o papel da Casa Amarela como eixo organizador de lutas políticas, difusão artística e cultural.

O ATO DE RESISTIR À SOMBRA DOS GRANDES CONDOMÍNIOS

De acordo com o *blog* da incorporadora Tecnisa (2020), que divulga diversos lançamentos na Zona Oeste da cidade de São Paulo, o bairro da Vila Romana é descrito “com clima de interior em meio o agito da capital paulista”. Muitos são os atributos para a venda em planta de novos apartamentos em condomínios na região, como, por exemplo: ruas planas e arborizadas, opções de lazer e entretenimento, mobilidade e facilidade de acesso em São Paulo, educação para toda a família, tranquilidade e qualidade de vida, um bairro com história para contar, gastronomia, ótimo bairro para investir na capital de São Paulo, as especificidades atrativas do empreendimento e as casas com arquitetura do século XX.

Se a razão instrumental cedeu lugar ao cinismo, o último atributo de venda de apartamentos refere-se à “charmosa Casa Amarela” e conta com uma breve descrição de sua história. Mas, como a Casa Amarela pode se transformar em um atributo de venda de apartamentos de uma grande incorporadora financeirizada, se ela é testemunha viva dos abalos, mazelas, pressões psicológicas, mecanismos estratégicos de expulsão de moradores (principalmente dos moradores antigos e idosos) do seu entorno? Se hoje perdeu de vista o céu com a presença agressiva na paisagem urbana de um gigantesco edifício alto padrão?

O fato é que, desde o início dos anos 2000, o bairro da Vila Romana tem participado do avanço do processo de verticalização na cidade de São Paulo, e que o marketing imobiliário para despertar o desejo no consumidor se apropria das qualidades dos bairros já consolidados, ao mesmo tempo que cria mundos idealizados, apaziguadores, que prescindem do dissenso.

De acordo com estudos Centro de Estudos da Metrópole (CEM), entre 2000 e 2020 a verticalização da cidade de São Paulo tem avançado de forma galopante. Caracterizada por uma tipologia residencial predominantemente horizontal, com exceção da área central, das encostas do espigão da Avenida Paulista e da área de expansão de alta renda a sudoeste, nos últimos anos, houve uma inflexão para o predomínio da verticalização residencial na capital paulista. Em 2000, as residências (horizontais)

representavam 1,23 milhão de imóveis, em 2020 esse número passou a 1,37 milhão, um aumento modesto de 11,8%. Porém, os apartamentos saltaram de 767 mil unidades em 2000 para expressivos 1,38 milhão em 2020, uma explosão de 80% no período. Os verticais médios se tornaram dominantes no final dos anos 2020 em número de unidades, e em área construída, sobrepondo-se aos horizontais de médio padrão (MARQUES; MINARELLI, 2021, pp. 9, 10).

Tal cenário implicou na demolição de importantes fábricas da região no início dos anos 2000. Primeiramente foi a fábrica da Petybon — antiga Fábrica de Louças Santa Catharina — que ocupava dois quarteirões, e em seguida mais dois quarteirões da fábrica da Companhia Melhoramentos de São Paulo. Como já mencionado, a Vila Romana se caracterizava como um bairro operário e a presença física e memorial dessas gigantescas construções era parte integrante do seu meio social.

A fábrica da Companhia Melhoramentos era referência na região e, por isso mesmo, um espaço de grande valor histórico, cultural e social apreciado e estimado pela população local. Entretanto, parte da fábrica que ocupava um quarteirão, com suas altíssimas vedações de concreto, foi ao chão, fato que desencadeou uma incontrolável reação coletiva, e logo, moradores indignados com a demolição passaram a participar de rodas de conversas nas esquinas, padarias e locais de convivência.

Sob tais condições e com o assédio dos moradores do bairro pelas incorporadoras para forçar a venda de suas casas, surge o movimento social Mover (Movimento de Oposição à Verticalização Caótica e pela Preservação do Patrimônio Histórico, arquitetônico e cultural da Lapa).

Segundo Leonardo Mello da Silva (2011), desde seu início, o Mover rechaçou a proposta de se constituir como pessoa jurídica. Porém, o movimento representou um “exemplo de uma tendência mais geral de associativismo de bairro que alarga o espaço de participação cidadã nos assuntos da cidade”. Ainda de acordo com o autor, a visibilidade pública do movimento foi enormemente favorecida pela imprensa local, sobretudo o Jornal da Gente e grande parte de sua rede de apoio foi formada por

associações de moradores, especialmente de classe média¹⁰, que se aglutinaram em torno do movimento Defenda São Paulo, que forneceu o apoio jurídico e uma base para prováveis alianças.

Não por acaso, o Mover estabeleceu sua sede na centenária Casa Amarela da Vila Romana, que, na época, configurava-se apenas como ateliê e residência, transformada em uma casa-referência de lutas e resistência. A partir dos anos 2000, a casa se abriu à comunidade local e contou com a contribuição de intelectuais, como, por exemplo: urbanistas, geógrafos historiadores, educadores, jornalistas, que, além de compartilharem seus conhecimentos, instigaram reflexões e debates a respeito das questões urbanas, fundamentaram as atuações do grupo junto aos órgãos públicos e à comunidade local, e ainda orientaram o movimento, no sentido de suas possíveis contribuições para o Plano Diretor da cidade.

No primeiro momento, o Mover incluiu nas suas pautas, a luta pela preservação do último galpão que ocupava o segundo quarteirão da fábrica Melhoramentos. Com um abaixo assinado reunindo mais de duas mil assinaturas, o movimento solicitou o tombamento dessa área junto ao Compresp, que optou por tombar somente o escritório da empresa, pouco relevante para a comunidade local.

Ainda antes da demolição do último galpão da Melhoramentos, na esperança de conquistar seu tombamento pleno, o Mover, com o apoio de outras associações de bairro e dos movimentos sociais Defenda São Paulo e Preserva São Paulo, organizou a ação “O Grande Abraço na Melhoramentos”, que reuniu intelectuais e grande parte da população local. As paredes da fábrica foram embaladas por uma tarja preta de tecido, e os participantes do ato se posicionaram de mãos dadas em um grande abraço ao redor da fábrica¹¹ (figs. 3, e 4). Muitas frases de repúdio e indignação foram pichadas sobre o tecido preto, mas, apesar desse manifesto, a Compresp manteve a decisão de tombar unicamente o escritório da empresa.

10 Outras associações de moradores de classe média presentes em bairros como Pinheiros e Vila Mariana, com o intuito de impedir a verticalização agressiva e a transformação da paisagem urbana, também têm chamado a atenção da imprensa e da mídia. Embora, esse movimento receba a denominação de *Mindy*, acrônimo de “*not in my back yard*” (não no meu quintal), que apareceu nos Estados Unidos nos anos 1970 para protestar contra os impactos negativos do lixo tóxico de uma petroquímica, essa expressão também sinaliza a defesa e proteção da propriedade privada. No caso da Vila Romana, que conta com diferentes estratos de renda média, o que se verifica é um processo de espoliação urbana que não atinge somente as classes de baixa renda, mas envolve também moradores de classe média baixa que se veem obrigados a viver em bairros distantes do centro da cidade, muitas vezes periféricos.

11 Criação do artista plástico Osmar Beneson, residente no bairro.

Pouco antes do ato citado acima, os moradores do bairro já haviam sentido a falta de um relógio, de tamanho grandioso, colocado no alto da edificação da fábrica, que era um marco para a comunidade local, que foi removido pela Companhia Melhoramentos de São Paulo. Então, coube ao Mover levar o caso ao Ministério Público de São Paulo (MPSP), que solicitou à Companhia Melhoramentos a devolução do relógio, considerado um bem público, de grande valor histórico e afetivo.

Em 2004, um evento artístico e comunitário foi proposto pelo Mover na praça Diogo Amaral, na Vila Romana, associado ao movimento de resistência contra a verticalização de outros bairros subjacentes, como, Vila Anglo, Pompeia e Bairro Siciliano, denominado “Pinta lá na Praça”, que reuniu música, artes, atividades infantis e história com o objetivo de promover a cidadania e resgatar o sentimento de pertencimento da população local.

O Mover também chegou a fazer um plano urbanístico para o bairro da Vila Romana, que foi apresentado na Câmara Municipal de São Paulo, com a presença de dezenas de moradores da região.

Figura 3: grande abraço na Melhoramentos.



Foto: Leonardo Mello e Silva.

Figura 4: grande abraço na Melhoramentos.



Foto: Leonardo Mello e Silva.

Nesse ponto, cabe ressaltar o alargamento das ações do Mover, como, por exemplo: sua visibilidade na mídia e a participação ativa em palestras, fóruns diversos e eventos culturais que reforçaram a defesa dos objetivos do movimento e a prática da cidadania. Todavia, após dez anos de existência com poucas conquistas e inúmeros esforços, o movimento esmoreceu e perdeu sua genuína força coletiva.

De acordo com o sociólogo Leonardo Mello da Silva (2011), morador da Vila Romana e participante do Mover “o formato protocolar e burocrático” com que o movimento foi tratado pela subprefeitura da Lapa e pelos órgãos do governo municipal, demonstrou um apoio quase nulo às iniciativas cidadãs que “tomam para si a responsabilidade que deveria ser do próprio Estado”. Silva, também chama a atenção para o estímulo que o Mover promoveu para o aparecimento de novas iniciativas com objetivos similares, como, por exemplo: o movimento Viva SP, cujo propósito é a defesa do patrimônio histórico da cidade como um todo. Por outro lado, algumas associações de moradores também foram sensibilizadas a incluir nas suas pautas a luta antiverticalização, devido à visibilidade pública conquistada pelo Mover.

No entanto, continuam a ocorrer desdobramentos das ações de resistência do Mover na Casa Amarela que surgem na forma de Coabitações, isto é, ações voluntárias e colaborativas, como, por exemplo: exposições, clubes de leitura, palestras, apresentações e performances gratuitas e abertas ao público geral. No projeto Coabitações, a casa é oferecida para a prática de compartilhamentos, na forma de ações culturais voltadas para um público heterogêneo. Artistas e intelectuais atuam na Casa Amarela e apresentam uma diversidade de atividades culturais e artísticas, expandindo tanto os campos da reflexão e da crítica, como os relacionais, intelectuais, estéticos e sensoriais dos participantes.

Paralelamente às coabitações, ocorrem exposições que primam pela divulgação de temas relacionados à ancestralidade, memória, patrimônio histórico, apagamentos, vulnerabilidades e disputas territoriais. Elas são realizadas pela artista Janice de Piero, herdeira do imóvel. As obras consolidam posições de resistência, criam lugares de fala, de troca e de atenção sobre a casa centenária e seu entorno. Grandes instalações de arte interagem com o corpo material e simbólico da arquitetura.

Como já mencionado neste artigo, a exposição *De casa a caso* (2015) foi de grande importância para a Casa Amarela, pois fotografias e depoimentos que resgatavam a memória dos moradores da Vila Romana foram agregados à documentação solicitada pelo Compresp para reforçar o processo de tombamento da casa.

Também, dentre muitas exposições já realizadas na casa, um dos exemplos que merece destaque é a exposição *Onde a casa mora?* (2018), coordenada pela artista Janice de Piero, que reuniu vizinhas, antigas moradoras da Vila Romana que vivenciaram a cartografia de um bairro operário e, na altura, sofriam fortes pressões por parte das incorporadoras para venderem seus imóveis. O espaço expositivo no interior da Casa Amarela contou com um mapa construído com a união de fios que representava a medição do perímetro de seis casas vizinhas. Esse território simbólico foi preenchido com estampas das roupas usadas durante o ato de medição realizado pelas moradoras (fig. 6). Também, seis vestidos de *voil* compuseram uma instalação que representava o corpo/casa de cada moradora e seus endereços foram bordados nos bolsos para indicar um lugar identitário¹².

Figura 5: projeto Coisas do Saber.



Foto: Janice de Piero.

Figura 6: mapa de fios.



Foto: Janice de Piero.

Esse trabalho se expandiu para o espaço público com o projeto “Coisas do Saber”, que recolhia relatos orais das moradoras, sobretudo, dos modos de vida da Vila Romana antiga e dos pontos de convivência, transformados em pequenos textos impressos sobre adesivos, fixados nos postes das ruas do bairro (fig. 5).

A partir das questões discutidas acima, torna-se possível identificar, por meio das iniciativas do Mover, nos seus desdobramentos no âmbito cultural e na posição que a Casa Amarela ocupa no território, ou seja, como um espaço híbrido público/privado, residência e ao mesmo tempo, aberta à população, a construção de experiências democráticas, de pertencimento, resgate de identidades e exercício da cidadania. No que diz respeito à

¹² A descrição completa das exposições e ações da Casa Amarela pode ser visualizada no site www.janicedepiero.art.br.

arquitetura da casa, ela possui a potencial de “modificação”, pois o lugar é transformado e realiza uma conexão com a história, a sociedade, enfim, com os laços que unem os indivíduos.

Nessa perspectiva, vale a pena voltar aqui ao *blog* da incorporadora Tecnisa para a divulgação fantasiosa de um condomínio no bairro da Vila Romana e observar a posição da Casa Amarela como atributo para a venda de apartamentos, descrita pelo marketing imobiliário, da seguinte forma:

A casa centenária é considerada por muitos um espaço de memória, cultura e arte. É tanto que hoje funciona como um centro de exposições de cultura. Foi um local que no passado acomodou inúmeros imigrantes italianos e recém-chegados a São Paulo, motivo de orgulho para os descendentes de seu construtor que buscam preservá-la como patrimônio histórico. (TECNISA, 2020)

O grande paradoxo da citação acima é que, sob a lógica da mercadoria, os processos sociais, históricos, assim como a memória, os significados simbólicos e os processos de afirmação de identidade são simplesmente aniquilados pelos interesses capitalistas. Construções são erguidas e novas localizações são criadas a partir da tábula rasa.

CONCLUSÃO

Como se pode observar, no decorrer deste artigo, a liberação de terras em bairros já consolidados — como o exemplo da Vila Romana — principalmente para atração de novos perfis de moradores com renda mais elevada e a espoliação de populações para a construção de grandes empreendimentos imobiliários, representa uma marca do capitalismo financeiro, que, apesar de atingir amplamente camadas sociais vulneráveis economicamente, também precariza estratos de renda média baixa. Nesse sentido, o interesse das empresas imobiliárias na terra urbana e nas suas rendas e a atualização da propriedade privada assumem um papel estratégico na dinâmica capitalista.

Tal quadro justifica a presença da Casa Amarela no tempo como ponto de referência para a comunidade local, seja para difusão cultural ou práticas de cidadania que vão muito além do direito ao voto ou da expressão verbal, mas que tratam a cidade como obra humana coletiva, pois o

direito à cidade transcende a colocação de objetos no espaço, vinculando a arquitetura e o urbanismo à qualidade das relações sociais estabelecidas, à história, à produção de sentidos, modos de vida, valores e respeito à natureza. Talvez esse seja o significado do “ato de resistir” da Casa Amarela à concepção de cidade como negócio altamente atrativo para os capitalistas vorazes.

REFERÊNCIAS

- BONELLI, Regis. “Industrialização e desenvolvimento: notas e conjecturas com foco na experiência do Brasil”. Conferência de Industrialização, Desindustrialização e Desenvolvimento, Federação das Indústrias do Estado de São Paulo, 2008.
- _____. *A especulação imobiliária*. São Paulo: Nova Fronteira, 1986.
- BRASIL. *Constituição da República Federativa do Brasil de 1988*. Brasília: Diário Oficial da União. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm. Acesso: 22 jan. 2023.
- CALVINO, Italo. *A especulação imobiliária*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- CHOAY, Françoise. *A alegoria do patrimônio*. São Paulo: Editora Unesp, 2001.
- GREGOTTI, Vittorio. *O território da arquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.
- HEIDEGGER, Martin. *Poetry, language, thought*. Nova York: Harper&Row, 1971.
- LEFEBVRE, Henri. *A revolução urbana*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- MARQUES, Eduardo; MINARELLI, Guilherme. “Trajetória do estoque residencial formal, Município de São Paulo, 2000/2010”. *Notas técnicas*, Centro e Estudos da Metrópole, 5 jul. 2021. Disponível em: https://centrodametropole.fflch.usp.br/sites/centrodametropole.fflch.usp.br/files/cem_na_midia_anexos/01-nota_tecnica_estoque_residencial_1.pdf. Acesso: 15 jan. 2023.
- MELLO, João M. C. *Capitalismo tardio*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- MENDONÇA, Sonia Regina de. *Estado e economia no Brasil: opções de desenvolvimento*. Rio de Janeiro: Graal, 1986.
- MENGUE, Priscila A. “Bisneta preserva casa centenária de imigrante italiano”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 27 nov. 2021.
- “ORIGEM da Lapa remonta aos primórdios do povoamento de São Paulo de Piratininga”. Prefeitura de São Paulo, subprefeitura da Lapa, histórico. Disponível em: <https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/subprefeituras/lapa/historico/index.php?p=328>. Acesso: 5 fev. 2023.

- PALLASMAA, Juani. “A geometria do sentimento: um olhar sobre a fenomenologia da arquitetura”. In NESBITT, K. (org.). *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965–1995)*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- PAULANI, Leda M. “A crise do regime de acumulação com dominância da valorização financeira e a situação do Brasil”. *Estudos avançados*, São Paulo, v. 23, n. 66, pp. 25-39, 2009. Disponível em <https://www.scielo.br/j/ea/a/sM4rKFKCQNc4wr634RBxMmC/>. Acesso: 22 jan. 2023.
- PEREIRA, Paulo C. Xavier. “Agentes imobiliários e reestruturação: interesses e conflitos na construção da cidade contemporânea”. In _____ (org.). *Negócios e transformações sócio-territoriais em cidades da América Latina*. São Paulo: FAU-USP, 2011, pp. 23-31.
- ROLNIK, Raquel. *A cidade e a lei: legislação, política urbana e territórios na cidade de São Paulo*. São Paulo: Studio Nobel, 1997.
- SILVA, Leonardo e M. “Qualidade de vida, opinião pública e ação de bairro. A trajetória do movimento antiverticalização em São Paulo”. *Revista Crítica de Ciências*, n. 92, pp. 99-123, 2011. Disponível em: <http://journals.openedition.org/rccs/3992>. Acesso: 30 dez. 2022.
- TECNISA. “Conheça 8 benefícios de morar no bairro Vila Romana”. Blog, 15 dez. 2020. Disponível em: <https://www.tecnisa.com.br/blog/wl/morar-na-vila-romana/>. Acesso: 1 mar. 2023.
- _____. “Seis curiosidades que a Vila Romana em SP conta”. Blog, 10 dez. 2020. Disponível em: <https://www.tecnisa.com.br/blog/wl/fatos-sobre-a-vila-romana/>. Acesso: 1 mar. 2023.
- VARGAS, Heliana; ARAUJO, Cristina P. “Habitação e dinâmica imobiliária em São Paulo: 1870-2010”. In _____; _____ (org.). *Arquitetura e mercado imobiliário*. Barueri: Manole, 2014.
- “VILA Romana um dos bairros mais charmosos da cidade”. *Mix Oeste*, 22 jun. 2020. Disponível em: <https://mixoeste.com.br/2020/06/22/vila-romana-um-dos-bairros-mais-charmosos-da-cidade/>. Acesso em: 22 jan. 2023.

A CASA TOMBADA: UM LUGAR PARA CULTIVAR A VIDA JUNTO

Ângela Castelo Branco¹, Giuliano Tierno²

RESUMO

Neste ensaio apresentamos a história d'A Casa Tombada, um espaço nomeado como lugar de arte, cultura e educação que nasceu na cidade de São Paulo em 2015. Refletimos sobre suas mudanças durante a pandemia de Covid-19, além de sua expansão online a partir daquele momento, nomeando-se A Casa Nuvem. Ao longo do texto são apresentadas “cenas fulgor”, conceito criado pela escritora Maria Gabriela Llansol (1994) para nomear “uma morada de imagens”, com acontecimentos que contribuíram para os principais pensamentos abordados aqui. A saber: o sentido de lugar; a escolha pelo estético convívio e a articulação entre produção cultural, práticas artísticas e práticas formativas com vistas à vinculação. Por fim, consideramos que a potência de inventar a vida num'A Casa está alicerçada na aliança entre ensino, amizade e vida familiar.

Palavras-chave: Casa. Arte. Cultura. Educação. Vinculação.

ABSTRACT

In this essay we present the history of A Casa Tombada, a space named as a place for art, culture and education that was born in the city of São Paulo in 2015. We reflect on their changes during the pandemic of COVID-19, as well as its expansion from that moment on, naming itself A Casa Nuvem. Throughout the text, scenes in fulgor are presented, a concept created by the writer Maria Gabriela Llansol (1994), to denote “an abode of images”, with events that contributed to the main reflections addressed by the text. Namely: the sense of place; the choice for aesthetic cultivation and the articulation between cultural production, artistic practices, and formative practices with a view to linking. Finally, we consider that the potency of inventing life at A Casa is grounded in the alliance between teaching, friendship, and family life.

Keywords: Home. Art. Culture. Education. Bonding.

1 Poeta e arte-educadora. Doutora em Artes pelo Instituto de Artes da Unesp. Mestre em Educação Brasileira pela Unesp. Sócia-fundadora d'A Casa Tombada – Lugar de Arte, Cultura, Educação. Criadora do curso de pós-graduação lato sensu Gestos de Escrita como prática de risco. E-mail: acastelobrancoteixeira@gmail.com.

2 Narrador e arte-educador. Doutor e mestre em Artes pelo Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes da Unesp. Sócio-fundador d'A Casa Tombada. Criador do curso de pós-graduação lato sensu Narração Artística: caminhos para contar histórias em contexto urbano. E-mail: giulstierno@gmail.com.

INTRODUÇÃO³

Este ensaio, escrito a quatro mãos, busca partilhar, por meio da narrativa de *cenar fulgor*, como A Casa Tombada⁴, um espaço dedicado às práticas culturais e formativas nos campos da arte, da cultura e da educação, tem sido um lugar para cultivar a vida junto.

Em primeiro lugar, vamos contar a história do surgimento d'A Casa, do seu caminho e suas transformações ao longo destes quase oito anos de existência. Entendemos que contar esta história pode ser uma forma de dar a ver os nossos modos de mantê-la em movimento.

Ao partilharmos este percurso, temos convicção de que igualmente fortalecemos a propulsão necessária para seguirmos nessa trajetória como um espaço autossustentável que busca aproximar a produção cultural, as práticas artísticas e os processos de formação, sejam estes de formato livre, extensivo ou universitário, de modo presencial ou online.

Quando dizemos autossustentável, nos referimos às condições materiais de manutenção diária das nossas práticas artísticas e/ou formativas, pois não somos sustentados por recursos contínuos, seja de mantenedor privado, seja por financiamento público. Esporadicamente somos contemplados por editais públicos de fomento na área da cultura, o que por vezes nos ajuda a ofertar atividades gratuitas. Na maior parte do tempo de sua existência, A Casa cotiza os valores envolvidos numa determinada prática (a partir de seu custo) entre as pessoas interessadas em vivenciar aquela experiência conosco, priorizando a sua realização em detrimento da acumulação de capital. Temos também um programa de bolsas de estudos integrais, com vistas a enfrentarmos as desigualdades históricas. É a confiança nas nossas intenções e de todas as partes envolvidas em determinada ação (A Casa, pessoa proponente, público interessado) que a torna realizável e sustentável.

3 Agradecemos especialmente à professora Luiza Helena da Silva Christov, inspiração maior para a abertura e continuidade d'A Casa Tombada; a todas as pessoas que ensinam e aprendem n'A Casa: limpeza, manutenção, coordenação, administração, professores, estudantes, secretaria; a todas as gentes que fazem A Casa ser uma casa boa de estar. Agradecemos também ao CPF Sesc SP, em nome do querido Edson Martins, por convidar A Casa Tombada a compor o projeto Casas: Espaços de Produções Culturais, que, por meio de nossa participação, nos permitiu conhecer muitas outras casas e contribuir para um pensamento mais aprofundado nosso e de nossos pares acerca de modelos diversos de gestão cultural.

4 Parte considerável de nossa história e de nossas ações pode ser consultada no site d'A Casa www.acasatombada.com; também é possível conhecer as produções de saberes nascidas das nossas práticas formativas no endereço <http://biblioteca.acasatombada.com.br>.

No primeiro tópico contaremos um pouco da história de formação d'A Casa Tombada e seus desdobramentos, as dobras que compõem a sua trajetória, nada reta. Já no segundo tópico, buscamos narrar algumas *cenar fulgor* ou, como definiu a escritora portuguesa Maria Gabriela Llansol (1994), de quem nos apropriamos deste conceito “a fonte oculta da vibração e da alegria, em que uma cena — uma morada de imagens —, dobrando o espaço e reunindo diversos tempos, procura manifestar-se” (p. 128), compreendendo que estas sustentam os fios invisíveis, para nós absolutamente concretos, da estrutura de gestão e de construção dos modos de estar, sentir, sustentar e pensar a produção artística e cultural, os projetos curatoriais, as ferramentas de gestão e os modelos formativos d'A Casa.

No último tópico, buscamos refletir, dando-nos a liberdade de um movimento poético-filosófico, sobre os nossos princípios que envolvem a consolidação de processos epistêmicos que têm fundamentado, sobretudo, as nossas práticas formativas ao longo destes anos.

Por fim, concluímos este ensaio pensando de que maneira A Casa Tombada pode ser um dispositivo potente para nos tornarmos quem somos e como para este fim é fundamental a vinculação.

Desejamos que este texto consiga traduzir nossa comoção ao longo destes anos, sendo um espaço alternativo, autossustentável, sustentado muitas vezes a duras penas ou, sabemos lá como pode ser nomeado um lugar como A Casa Tombada, que exige a confiança dos pares como princípio e a aliança sincera e generosa entre as partes para que a sua existência seja possível.

1. AFINAL, O QUE É A CASA TOMBADA?

Em 2015, decidimos, depois de uma trajetória como artistas, gestores e professores de arte e educação em diversas instituições públicas e privadas, que era hora de nos darmos um'A Casa, exercitarmos um território mais livre, mais ágil do ponto de vista da articulação entre projetos e pessoas, compreendendo o valor das operações administrativas, mas dando maior espaço para o encontro criativo e vivo entre as pessoas, tanto para produção cultural como para ações formativas.

Desejamos um lugar onde pudéssemos articular uma rede de pessoas capaz de sentir, pensar, dizer as relações de solidariedade entre o estudo acadêmico, as práticas artísticas, a produção cultural e a própria vida, considerando como princípio o lastro de experiências de todas as pessoas que chegavam n'A Casa, sem uma hierarquização prévia de quais são as trajetórias que importam, radicalizar na decisão de que todas as

experiências importam e devem ser respeitadas, e mais, podem ser profundas contribuições para a expansão da vida quando refletidas, contadas, escritas, partilhadas e associadas a outras trajetórias por meio das vinculações possíveis.

É importante explicitar que não havia um projeto sonhado ou desenhado para tirarmos do papel. Havia apenas e tão somente inquietações insistentes ao observar que, no paradoxo fundamental daquilo que é institucionalizado, há sempre um imenso desconforto, como se nossas palavras fossem para um lado e nossas mãos desejassem ir para outro, uma espécie de sobreposição das relações operacionais, logísticas, organizativas que nos atinge como um tipo de mal-estar ancestral/espiritual.

São as mãos nuas que, com as pontas dos dedos, com as palmas e com toda a sua sensibilidade, podem descobrir a diferença entre um objeto e uma pessoa (...). No entanto, as mãos equipadas com instrumentos não possuem a sensibilidade das mãos nuas. Não podem distinguir um objeto de uma pessoa. Tudo se tornou manipulável (...). Nas mãos armadas dos instrumentos, prevalece um estranho solipsismo: estão sozinhas no mundo e não podem mais reconhecer outras mãos. E isso é o mais perigoso, porque, se não há outra pessoa, o fazer se torna um gesto absurdo. (FLUSSER apud LARROSA BONDÍA, 2018, p. 77)

“Distinguir um objeto de uma pessoa”, “reconhecer outras mãos” e não compactuar com a naturalização do “gesto absurdo”, como nos dá a ler Flusser, nos pareceu um modo de estar no mundo a partir d’A Casa. Nossas perguntas propulsoras foram e continuam sendo: *É possível não separar o fazer do pensar e do sentir? É uma utopia inalcançável ou somos mesmos capazes de viver uma convivência ética-estética-política-poética conosco, com os outros e com o mundo?* Não são perguntas para respondermos; são, como dissemos, uma propulsão, motor contínuo de busca, bússola permanente para nortear e sulcar os nossos corpos, nossas volições, nossos encontros.

A força para darmos o passo de abertura d’A Casa veio ao encontro de duas experiências. A primeira diz respeito à ocupação de nosso quintal de casa. Há alguns anos, como também somos companheiros de vida e à época morávamos numa casa no bairro da Pompeia, na cidade de São Paulo, abríamos o nosso quintal para a partilha de saberes. Aos sábados costumávamos convidar amigos que tinham alguma trajetória de estudos, pesquisas, criações artísticas para partilharem seus saberes. A segunda

experiência, a criação do curso de pós-graduação em A Arte de Contar Histórias⁵, que acontecia em outro espaço e já estava indo para a oitava turma. Uma convivência profunda com a produção acadêmica a partir dos saberes de experiência, somado ao quintal de nossa residência, que era visitado por amigos, artistas, jovens produtores culturais, ambas as experiências nos diziam que precisávamos ir mais além.

Exatamente no dia 18 de julho de 2015, inauguramos A Casa Tombada. Ocupamos/alugamos uma casa antiga e destruída — uma iniciativa privada —, uma casa em ruínas, paradoxalmente patrimônio da memória da cidade de São Paulo, e aí iniciamos a experiência de realizar cursos de pós-graduação a partir de uma aliança com a Faconnect – Faculdades Conectadas, e também encontros com pessoas com experiências potentes na produção artística, cultural, educacional da cidade de São Paulo e de outros territórios, todas essas ações apoiadas em nossas principais atuações: criação artística e formativa com a palavra escrita e falada e as práticas das linguagens como poderosos instrumentos de emancipação de um ideário de privilégios e restrições sobre o que é ser artista e intelectual no Brasil, uma espécie de descolonização do imaginário.

Enquanto reformamos o espaço físico d'A Casa Tombada, localizado à época na rua Ministro Godói, 109, no bairro de Perdizes, na cidade de São Paulo, uma mudança se operava em nós também. Os corpos institucionalizados que trazíamos das experiências pregressas aos poucos davam espaço para uma porosidade, para um tempo outro, mais expandido.

As ideias de terminar um trabalho no prazo recorde, de sucesso, de rigor, de eficiência de gestão, aos poucos foram sendo substituídas pela necessidade de ter um corpo disponível para receber, para conversar, para olhar, para cuidar, para gestar verdadeiramente, fazer algo vivo nascer.

Um profundo aprendizado deste período foi o de que, para habitar uma casa, é preciso seguir a autoridade da casa. Pode parecer algo descolado da realidade ou até mesmo um pensamento místico, mas não é. Trata-se de uma analogia para ressignificarmos a palavra autoridade, ou seja, o direito e poder de algo ou alguém fazer-se obedecer, pelo reconhecimento de uma autoria, de uma autenticidade. Portanto, quando dizemos “seguir a autoridade da casa”, não estamos falando de rigidez, fixidez, imutabilidade, ao contrário queremos afirmar a capacidade que a arquitetura de uma casa tem de permitir que as potências da vida aconteçam. Ou seja, foi preciso descobrir a língua d'A Casa para poder conversar com ela.

5 Atualmente este curso intitula-se Narração Artística e continua a acontecer n'A Casa.

Numa casa pode faltar luz, água, chover dentro, acabar o gás para o café. Numa casa pode-se plantar o próprio chá, fazer um bolo, um pão, colher tomates. Numa casa chegam pessoas de modo inesperado. Há que parar para receber quem vem de longe e de surpresa. Há que parar para convidar o outro a entrar.

Aos poucos, a reforma da Casa era também uma reforma nossa, íntima. Foi um processo de descoberta vertical; compreendemos que para habitar é preciso descobrir as matérias do lugar, aparentemente inertes e passivas, e as palavras que nascem da experiência desse convívio. Na época, não tínhamos palavras para nomear esse afeto, mas agora sabemos, junto do antropólogo Tim Ingold (2015), que isso tem um nome. Nenhuma matéria é passiva ou inerte. É preciso atentar para os modos de existência dos materiais, pois eles também fazem coisas conosco. Não somos nós que impomos formas aos materiais. Os materiais, junto conosco, estão em movimento, em relação. Há que seguir as suas forças, compor com os fluxos.

Para começar A Casa, recuperamos pisos originais, madeiras “de lei” machucadas pelo descuido, mas que contavam a história de exploração de madeiras que hoje são ilegais, do processo de escravização do nosso povo, pois a construção d’A Casa datava da virada do século XIX para o século XX. Recuperamos os tijolos aparentes de um barro maciço que fizeram reluzir ainda mais o sol, retiramos as camadas de tintas das escadas até chegar à madeira. Como se tivéssemos devolvido algum respiro a ela. O teto foi reconstruído, as memórias das sancas de cimento preservadas, as árvores secas na entrada d’A Casa começaram a renascer.

O que era sala permaneceu sendo sala. O que era cozinha permaneceu sendo cozinha. O quintal permaneceu sendo quintal. Quarto dos fundos como quarto dos fundos. Os móveis, tal como os de uma casa. Nada no “lugar de”, “como se fosse”. Não queríamos o simulacro — marca da vida da mercantilização — o “como se fosse uma casa”, queríamos um’A Casa. Assim como na literatura, não nos interessa tanto a analogia, ou seja, uma palavra no lugar da outra, mas a imagem poética, a entrada em um *outro real possível*. (LLANSOL, 2011 p. 14)

O gesto de escrita esteve sempre muito presente n’A Casa, criando uma *arquitextura*. São tentativas de materializar uma força poética latente, de conversar por entre as paredes, as lousas e os vidros, para além da fala cotidiana. Geralmente não são textos assinados, para não criar o caráter de citação. São textos “capturados” pelo instante poético.

Aos poucos, os cursos de pós-graduação foram sendo gestados. Atualmente temos nove cursos em andamento, que nasceram de convergências

entre a pergunta *o que precisamos estudar agora?* e o encontro com pessoas pesquisadoras que estavam buscando um lugar para criar, se comprometer. São eles: *Narração Artística: caminhos para contar histórias em contexto urbano*⁶; *O livro para a infância: processos contemporâneos de criação, circulação e mediação*⁷; *A vez e a voz das crianças: escutas antropológicas e poéticas das infâncias*⁸; *A caminhada como método para a arte e educação*⁹; *Gestos de escrita como prática de risco*¹⁰; *Coordenação pedagógica, cartografias da diversidade e das singularidades na atuação coordenadora*¹¹; *A Natureza que somos: filosofias e práticas para uma atuação genuína no mundo*¹²; *Saberes populares para a arte e a educação nas vivências da carroça de mamulengos*¹³; e *Educação e relações étnico-raciais: investigações de cosmopercepções amefricanas*¹⁴. Todos esses cursos possuem uma metodologia própria, de acordo com as suas perguntas e movimentos. Mas, de modo geral, o conhecer se dá a partir do encontro entre as narrativas de si e as narrativas do mundo, sem que uma se sobreponha à outra. Sabemos que o mundo não é explicável nem está pronto; portanto, conhecer é um gesto móvel e inventivo. Há que estudar com o corpo todo e não apenas com a cabeça, com a razão. Há que trazer para perto a inquietação em torno das palavras, o desconforto de viver, a urgência em encontrar uma nova língua para desnomear o que já não faz mais sentido.

-
- 6 Coordenado por Giuliano Tierno (doutor e mestre em Artes pelo Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes da Unesp) e por e Letícia Liesenfeld (mestre em comunicação e artes pela Universidade Nova de Lisboa).
 - 7 Coordenado por Cristiane Rogerio (mestre em Arte Educação no Instituto de Artes da Unesp), Camila Feltre (doutora em Arte Educação no Instituto de Artes da Unesp) e Ananda Luz (doutoranda em Difusão do Conhecimento (DMMDC-UFBA/UNEB/IFBA), mestra em ensino e relações étnico-raciais (UFSB).
 - 8 Coordenado por Adriana Friedmann (doutora em Antropologia pela PUC-SP, mestre em Educação pela Unicamp) e Josca Baroukh (mestre pela faculdade de Educação da USP, graduada em Psicologia pela USP).
 - 9 Coordenado por Edith Derdyk (doutora Honoris Causa pelo 17, Instituto de Estudos Críticos no México).
 - 10 Coordenado por Ângela Castelo Branco (doutora em Artes pelo Instituto de Artes da Unesp, mestre em Educação pela Unesp) e Mariana Galender (graduada em Artes Plásticas pela ECA-USP e em Design de Produto pela Belas Artes, licenciada em artes e pós-graduada pela Casa Tombada).
 - 11 Coordenado por Patrícia Arruda (mestranda no curso de formação de professores em Ciências e Matemática pela Unifesp).
 - 12 Coordenado por Rita Mendonça e Beatriz Tadema (mestre em Economia para Transição pelo Schumacher College, Inglaterra)
 - 13 Coordenado por Maria Gomide – Carroça de Mamulengos (Maria nasceu literalmente em um festival de teatro, e assim está até hoje, vivendo com arte, circo, música).
 - 14 Coordenado por Ananda Luz (doutoranda em Difusão do Conhecimento, DMMDC-UFBA/UNEB/IFBA; mestra em ensino e relações étnico-raciais, Universidade Federal do Sul da Bahia) e Jéssica Silva (mestra em Ensino e Relações Étnico-Raciais, Universidade Federal do Sul da Bahia).

Há que reconhecer que estamos num exercício difícil e demorado: praticar a intimidade e, ao mesmo tempo, exercitar o comum, distanciando-nos do binômio público/privado que já tanto conhecemos nas práticas macropolíticas, conceito especialmente apropriado pelo sistema neoliberal.

Com isso, afirmamos que são as experiências das pessoas que devem nomear os acontecimentos e produzir conhecimentos, e não o inverso; e essa sempre será a chave da nossa atuação. É por isso que entendemos A Casa Tombada como um dispositivo, pensando que o sentido de dispositivo aqui é aquele que deriva da palavra grega *oikonomia*, que, de modo geral, circunscreve um conjunto de modos de viver, pensar e sentir o mundo que traduz concretamente o conjunto de valores de uma certa maneira de conceber o real. No nosso caso, acreditamos que esses caminhos de estudar e conviver nos permitem inventar a vida. Uma vida junto. E essa é uma abertura para as *cenar fulgor* que nos inundam cotidianamente. É a possibilidade de tornarmos a vida um poema, seriamente.

2. MUITO PERTO DA MORTE, AINDA ASSIM ESTUDAR: DESEJO DE VIDA

Foram quase cinco anos convivendo com e nesta casa, neste endereço, recebendo grupos, coletivos, numa intensa produção cultural, inventando modos de estudar junto, cultivando o cotidiano. Até que, em março de 2020, o mundo inteiro foi acometido pela Covid-19, algo que mudaria para sempre a história da nossa vida no planeta e as formas de habitar-mos A Casa. Neste período fechamos as portas d'A Casa e inventamos, como todo mundo, um outro modo de nos relacionarmos com as pessoas. Começamos a levantar referências poéticas, filosóficas e imagéticas para elaborarmos o que estávamos vivendo: o medo da morte. Mas não era suficiente. queríamos mais. Formulamos, então, três pontos de apoio, três tábuas de salvação e passamos a compartilhá-las nas redes sociais: O medo da morte; Ainda assim estudar; e Desejo de Vida. A partir dessa sinceridade em relação ao que estava nos acontecendo, conseguimos as práticas formativas e criamos assim A Casa Nuvem, um lugar digital como desejo de estudo e de vida, com os mesmos princípios d'A Casa física. No começo nos assombramos. Achávamos que o modo liso das telas, sem textura, sem cheiro, sem os gostos cotidianos d'A Casa física, fosse impossibilitar as experiências vivas que tínhamos até então nas práticas d'A Casa.

Pensar a palavra nuvem foi vital e estruturante neste momento. Não estávamos olhando para o céu distanciadamente num dia de sol, brincando

de achar imagens fofinhas nas nuvens de algodão. Estávamos em meio a uma turbulência, enfrentando coletivamente uma tempestade sem hora para acabar. Estávamos descendo a serra num dia de muita neblina, precisando andar em comboio; estávamos caminhando sem conseguir enxergar o final do túnel. Todas essas imagens foram compartilhadas com os habitantes d'A Casa e isso foi nos ajudando a nomear e criar uma língua comum.

Os dias foram passando, e aquilo que parecia impossível aconteceu: a casa inventou uma língua-tátil, um dizer que tocava e que era tocado pelas inúmeras experiências trazidas por aquelas pessoas que chegavam. A ampliação geográfica do público d'A Casa foi tamanha que passamos a dialogar com outros estados brasileiros e outros países. O imponderável e a indeterminação do retorno a alguma normalidade, por causa da pandemia, nos levou a pensar em fechar o espaço físico na cidade de São Paulo e partirmos para uma vida no interior do estado. Mudamos para a cidade de Bragança Paulista e lá encontramos a possibilidade de abrirmos novamente uma casa física.

Quando foi possível a reabertura d'A Casa física, graças à contenção da pandemia pelas medidas sanitárias e ao advento das vacinas, iniciamos as nossas ações culturais em Bragança Paulista. Nesta casa tínhamos uma livraria com o acervo ligado aos cursos d'A Casa Nuvem; um café com comida orgânica; uma residência para receber quem vinha de fora e um ateliê para cursos e oficinas. Realizamos, ao longo de quase dois anos, sessões de Narração de Histórias para crianças e noites de contos com jantares. Propusemos vários experimentos de cursos e oficinas.

Contudo, no final do ano de 2022, depois de uma reflexão profunda sobre o momento que estávamos vivendo, com as aberturas pós-controle da pandemia e com o desejo sincero de retomarmos os pontos de origem d'A Casa, resolvemos voltar para a cidade de São Paulo. Ainda sem uma moradia física, com todas as nossas ações ainda acontecendo n'A Casa Nuvem, mas estudando o melhor lugar para reabrirmos as portas e janelas, para deixarmos a luz entrar.

Como neste ensaio estamos partilhando nossas formas de sustentar, gerir e pensar A Casa, achamos importante partilharmos nosso modo de nos relacionarmos com a comunidade que veio ao encontro d'A Casa. Desde o início, decidimos partilhar o que estamos vivendo a cada momento, articulando oralidade e escrita.

A carta a seguir, a título de exemplo de muitas outras que já produzimos ao longo da história d'A Casa, foi enviada aos “moradores” d'A Casa, expressão esta que utilizamos para nos dirigirmos a todas as pessoas que

passaram ou que ainda estão vinculadas de alguma forma com A Casa, seja ministrando curso, aula, coordenando projetos, contribuindo nas dimensões administrativas, comunicativas, tecnológicas, seja estudando nos cursos ou assistindo a nossas produções como público apreciador. Esta carta foi escrita e enviada a todas as pessoas em janeiro de 2023:

Esta carta é para partilhar o movimento que estamos vivendo agora n'A Casa Tombada. Estivemos por dois anos em Bragança Paulista/SP, numa exuberante casa cujos proprietários, Regina e Sérgio (a quem nos aliançamos como família) são os donos da Escola Viverde. Foram anos de uma experiência intensa em que temos um agradecimento profundo, anos em que praticamos o convívio ético e estético por meio da livraria, do café, da residência e de programações culturais. Nas palavras de uma das visitantes d'A Casa: a gente arrepiava só de entrar lá! Porém, num processo de meditação de meses, em dezembro de 2022, nós encerramos as ações realizadas n'A Casa Tombada física e retornamos para a cidade de São Paulo. A principal motivação foi a de que a gestão dos espaços da livraria, do café e da hospedagem acabou por nos demandar um fôlego que nos desviava do estudo, da pesquisa, da escrita, da energia de estar em aula. Sendo assim, optamos por fechar A Casa física em Bragança Paulista e aprofundarmos ainda mais d'A Casa Nuvem, cuidando dos Ciclos de Estudos, Núcleos de Aprofundamento, cursos autoformativos e Pós-graduações, além da continuidade de nossas assessorias, parcerias e nossos projetos de criação pessoais. Consideramos que o movimento de descentralização e foco no estudo gerado n'A Casa Nuvem são imensos e precisam ser cuidados e sustentados com o nosso melhor. Atualmente estamos escutando o movimento do agora para saber qual o próximo passo a ser dado em direção aos encontros presenciais. Não pretendemos abrir imediatamente um lugar em São Paulo/SP. Estamos tentando entender o que é preciso e necessário fazer agora. Essa pergunta sempre nos conduziu e continuará nos conduzindo. Assim como a sinceridade ao escrever esta carta. Os nossos móveis e objetos afetivos cheios de memórias e presenças estão em um guarda-móveis à espera de um novo e potente caminho que, com certeza, se apresentará. Agradecemos imensamente a todas/todes/todos que estiveram conosco nesses dois anos em Bragança. Seguimos cultivando o sensível, na coragem de continuar na busca de um destino fecundo, com carinho Ângela e Giuliano.

A seguir, partilhamos um pouco de algumas cenas que nos ajudam a compor as nossas tecnologias de gestão, temáticas curatoriais, processos formativos, encontros com os saberes, cultivo de modos de inventarmos a vida juntos.

3. CENAS FULGOR OU A CONSTRUÇÃO DE UM TETO TODO NOSSO¹⁵

Como já enunciado, o conceito de “cenas fulgor” foi proposto pela escritora portuguesa Maria Gabriela Llansol. É uma maneira de nomearmos acontecimentos marcantes que vivemos ao longo destes quase oito anos de existência, enunciando cada cena como uma “morada de imagens” capazes de florestar nossos pensamentos, nossos dizeres, nossos sentires. Sempre que estamos precisando saber para onde ir ou que decisão tomar, sabemos que é hora de voltar para a fonte. É lá que nunca faltará água. É lá o lugar em que os sentidos e as imagens jorram.

3.1. ENCONTRAR A CASA SEM SABER QUE A ESTÁVAMOS PROCURANDO

Cena fulgor 1: Era uma manhã de um dia qualquer de uma semana do mês de março. O ano era 2015. Estávamos com o filho recém-nascido, caminhando pelo bairro de Perdizes onde morávamos há cerca de oito meses. Tínhamos deixado há pouco nossos trabalhos nas instituições culturais nas quais trabalhávamos. Estávamos sem emprego por opção, pensando quais seriam os próximos passos. Uma frase nos acometia vez o outra, era um pensamento do ensaísta Roland Barthes que dizia mais ou menos assim: chega um dia em que nos percebemos no meio da vida, este “meio da vida” não é relativo aos anos vividos, mas diz respeito a estar dentro da vida, neste dia temos que deixar os nhe-nhe-nhens de lado e decidirmos entrar na vida. Caminhávamos e vimos uma placa presa num portão branco de ferro, num imóvel com tijolinhos à vista bem em frente ao Parque da Água Branca, aonde estávamos indo para passear com o nosso filho. Na placa lia-se: “Alugo”. Não era aluga-se, havia um sujeito a conversar conosco. Foi assim que nós dois lemos. Imediatamente chamamos o número ali impresso. O advogado da ACF (Associação Cívica Feminina), proprietária do imóvel, nos atendeu e disse que representava a mesma. Perguntamos o valor do aluguel e quando ele disse sabíamos que não tínhamos aquele valor. Agradecemos e, quando estávamos desligando, ele nos perguntou para qual finalidade seria o imóvel? Nós ainda não sabíamos. Sabíamos do nosso quintal com partilhas de saberes e da pós-graduação que já estava em andamento. Levar estas ações para lá? E depois? Aquele pensamento de instantes. E num reflexo respondemos: queremos abrir um espaço cultural. Ele nos disse para conhecermos o imóvel. Marcamos naquele mesmo dia, no período da tarde. Uma casa “caindo aos pedaços”, mas com a luz mais linda que já havíamos conhecido. Ali começava A Casa Tombada, que até o dia da assinatura do contrato de locação não tinha nome, mas quando lemos no contrato “este imóvel é

15 Parafraseando o título do livro de Virginia Wolf *Um teto todo seu*.

tombado”, entendemos que o nome seria A Casa Tombada. Nascia um lugar para “tombarmos” o que não podíamos esquecer, um lugar para o cultivo da memória.

3.2. UM MEL QUE ESCORRE PELAS PAREDES

Cena fulgor 2: *Estávamos em reforma em um mês de férias, e o teto de uma das salas se rompeu e caiu. E algo escorreu na parede. Percebemos que era mel, pois havia ali, no vão entre o teto da sala de baixo e o chão da sala de cima, um vão onde viviam abelhas jataí. Fomos pesquisar a história dessas abelhas e descobrimos que elas possuem um significado muito importante para os povos originários. As abelhas jataí simbolizam o início e o fim de tudo. Começamos o ano letivo ainda em reforma, com o teto encapado por um enorme plástico preto, contando essa história para os alunos e oferecendo um mel para que todos pudessem provar. Bem ali, debaixo daquele teto, encontramos uma comunidade de abelhas. O mel não era das abelhas que encontramos ali naquele local, e também ninguém nos perguntou. Mas esse foi um momento ritualístico e de comunhão com os mistérios da Casa. O que interessava naquele instante era essa abertura de real que esse acontecimento nos trazia. Não interessa diferenciar ficção de não ficção, verdade de não verdade. Mas viver poeticamente o que nos acontece.*

3.3. A MULHER QUE TOCOU NOS TIJOLOS: MEMÓRIA E IMAGINAÇÃO

Cena fulgor 3: *Era o início de uma tarde de quarta-feira. Estávamos voltando do almoço e, chegando próximos d'A Casa, observamos uma mulher, aparentando pouco mais de sessenta anos, usando óculos, de saia e camisa florida, cabelos presos. A mulher deslizava a palma das mãos nos tijolos à vista da fachada d'A Casa. Seus movimentos eram suaves, comprometidos tão completamente com a atenção que nos dava a leitura de alguém descolada do real. Fomos diminuindo a velocidade dos passos e nos aproximando também de uma maneira suave, a fim de não atravessarmos aquela experiência de que agora éramos testemunha. Aproximamo-nos do portão da entrada d'A Casa, à época localizada à rua Ministro Godói, 109 e quando chegamos bem próximos, já com a intenção de entrarmos n'A Casa, simulando que não tínhamos vivenciado aquela cena, a mulher nos aborda: “Meu pai fazia tijolos como este”. Silenciamos. E ela continuou: “Há tanto tempo que não vejo nada parecido”. Nos contou de sua infância no interior do estado da Paraíba e nos confidenciou a alegria de ter vivido numa olaria quando criança. Convidamos a mulher para entrar, como sempre fizemos com os que chegavam. Oferecemos um café, mas ela*

continuava detida nos tijolos. Caminhamos até o fundo d'A Casa, onde havia um quintal, também com tijolos à vista, ela continuava passando a mão naqueles tijolos. Lá no quintal, algumas pessoas que vivenciavam o cotidiano d'A Casa, fazendo a limpeza, a manutenção, os serviços administrativos diários, estavam reunidas discutindo o que fariam com miríades de lagartas espalhadas nas folhas de nossa horta. Ao que cada pessoa dava um palpite: "vamos comprar um veneno, elas vão destruir tudo"; "o melhor seria limpá-las com vinagre"; "é só jogar sal sobre elas que desaparecem". Depois de muitas conversas, um de nós sugeriu algo "sustentável"! Apareceu a sentença: "vamos tirá-las daqui, colocá-las todas numa caixa e levá-las para o parque" (o imóvel ficava em frente ao Parque da Água Branca). Era um gesto aparentemente cuidadoso. A mulher, que estava ali, o tempo inteiro em silêncio, pela primeira vez em nosso quintal, já não tocava mais nos tijolos e agora era inteira a dizer: "o quê? Vocês vão tirá-las daqui sem elas saberem? Vocês sabem o que significa alguém ser tirado de casa sem saber para onde vai?". Uma paisagem capaz de alterar para sempre o nosso modo de escutar os que chegam e como estes nos trazem boas-novas para compreendermos como seguir. Há que deixar entrar. Há que ter tempo para receber quem chega.

4. UM LUGAR PARA CULTIVAR A VIDA JUNTO

Estas cenas e outras que poderíamos narrar nos ajudam a constituir as bases de nosso trabalho artístico, cultural e formativo. Ler o que as placas nos dizem, confiar no mel que escorre pela parede, a simbolização do aparente obstáculo, ouvir quem chega em estado de atenção, mudar para continuarmos sendo os mesmos. Paisagens, encontros, analogias que nos convidam a inventar um lugar, a cultivá-lo para viver junto.

Todo mundo sabe quando um espaço arquitetônico deixa de ser espaço e passa a ser um lugar. Um espaço genérico transforma-se em lugar à medida que criamos uma intimidade com ele e lhe atribuímos valores. A palavra lugar nomeia uma superfície em que podemos nos mover. Onde o que conta é qualidade de nossa ação. O lugar não é medido pelo número de horas que passamos nele ou por quanto pagamos por ele, mas pelo quanto e com que vitalidade podemos nos mover com ele. Isso para nós é um lugar. Por isso chamamos A Casa Tombada de lugar e não de espaço, um lugar de arte, cultura, educação. Criar, estudar, viver, conviver, ter prazer, pensar, conversar, trabalhar, descansar em um mesmo lugar é a nossa maior contravenção. E essa é a maior oposição à necropolítica que quer produzir corpos fragmentados com trabalhos e exigências sem sentido, sem rede de proteção.

A possibilidade de materializar a delicadeza, de exercer o cuidado diariamente é a nossa maior afronta ao macropoder. O convívio estético, a aposta nos afetos do corpo criam novas conversas, despertam novos desejos. Costumamos dizer que esse é um lugar de partilhar aprendizados em que se entra com o corpo inteiro, não apenas com a cabeça. E com a paisagem que cada um é. Ou seja, nos cursos d'A Casa podemos nos sentir à vontade para trazer os filhos para estudar, a mãe idosa, o animal de estimação, esquentar a comida, deitar no chão, pegar uma manta para espantar o frio, reintegrando todos esses movimentos da vida viva à produção de conhecimento, inclusive científico e acadêmico.

Contamos a história do surgimento d'A Casa para afirmar que o lugar e os materiais continuam tendo um papel vital para nosso projeto. Possuem um papel de invenção nos modos de existência singulares.

Assim nasceu a compreensão do que vem a ser um lugar para inventar a vida junto. Este dependerá de fazer a travessia de espaço para lugar. Essa travessia dependerá de ritualizar as práticas cotidianas com convites diários a pertencer.

CONCLUSÃO OU SOBRE A ALIANÇA ENTRE ENSINO, AMIZADE E VIDA FAMILIAR

Este tem sido nosso encontro genuíno com o sentido d'A Casa: estudar habitando, morando, demorando. Como um outro modo de inventar hábitos para estudar, criar, inventar uma vida cujo convívio seja estético e vinculado, dando-nos a todos a sensação de pertença, de bem-estar.

Outro ponto importante dessa malha de afetos é o da afirmação da amizade entre as práticas das oralidades e das escritas em todos os trabalhos que passamos a desenvolver. E essa afirmação se dá cotidianamente pelo contágio, pela experiência com a potência de dizer-escrevendo, escrever-dizendo. O que nos interessa é uma escrita próxima dos sulcos da fala e uma fala próxima dos riscos da escrita. Os encontros de narração oral são invadidos por textos escritos, e os ateliês de escrita não existem sem as experiências da fala em voz alta.

Seja n'A Casa Tombada física ou n'A Casa Nuvem, algo foi sendo produzido com este modo de cuidar, de partilhar o afeto e cuidado, como efeito: a reciprocidade cuidadora.

Nossa espécie, diferentemente do que afirmam as narrativas que insistem em se impor de maneira hegemônica, parece ter uma incrível capacidade de zelar, de amar, de fazer brotar.

É assim que arrancamos do silêncio saberes de experiência que são potências para o mundo, modos de conhecer singulares, únicos. E, para

arrancar o que precisa ser arrancado do silêncio de interdição, é preciso deixar-se invadir pelas notas, pelas cintilâncias, pelos engasgos, pelo dizer poético; mais do que pela ideia de linearidade e de representação do real. Afirmamos insistentemente uma crença na potência das palavras.

E como elas não garantem nem dizem tudo, como a linguagem não coincide conosco, trata-se de uma opção constante pela vulnerabilidade, pela aliança calma com o fracasso quando ele chegar, pela busca de algo que estará sempre mais além.

O amor pelas palavras que a todo tempo nos desestabiliza pode nos ajudar a sair da lógica do poder e do excesso de realidade.

REFERÊNCIAS

- HAN, Byung-Chul. *A salvação do belo*. Petrópolis: Vozes, 2019.
- INGOLD, Tim. *Estar vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição*. Petrópolis: Vozes, 2015.
- LARROSA BONDÍA, Jorge. *Esperando não se sabe o quê: sobre o ofício de professor*. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.
- LLANSOL, Maria Gabriela. *Lisboaleipzig I: o encontro inesperado do diverso*. Lisboa: Rolim, 1994.
- TUAN, Yi-Fu. *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência*. São Paulo: Difel, 1983.

CASA DA PONTE: CUIDANDO DA TRAVESSIA

Marleth Reis Alves¹, Reinaldo Reis Alves²

A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço. (LARROSA BONDÍA, 2002, p. 24)

RESUMO

Neste ensaio, apresentamos a história da Casa da Ponte, criada em 2018, na Zona Oeste da cidade de São Paulo, para atender pessoas que precisam de apoio emocional, espiritual e/ou físico, congregando espiritualidade, cuidado e atividades artísticas a partir de conhecimentos ancestrais, conhecimento científico e do saber da experiência transmitido pela cultura. Destacamos algumas dessas experiências, carregadas de um saber popular que remonta às culturas dos povos indígenas, negros e a alguma coisa trazida pelos migrantes. Todos esses elementos compõem o que chamamos de alicerces de fundação da Casa.

Palavras-chave: Espiritualidade. Cuidado. Ancestralidade. Saber da Experiência.

1 Artista, pedagoga, gestora cultural, produtora, diretora de teatro, professora, terapeuta corporal e idealizadora e gestora da Casa da Ponte. Graduada pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, formada em Direção pela Escola Livre de Teatro de Santo André e em Gestão Cultural pelo CPF Sesc. E-mail: marlethreis@gmail.com.

2 Arte-educador, professor, editor, artista e diretor na Editora Cosmos. Graduado pela Faculdade de Belas Artes de São Paulo, pós-graduando em Filosofia, Educação e Cultura pela na Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo. E-mail: reinaldo@editoracosmos.com.br.

ABSTRACT

In this essay we present the story of “Casa da Ponte”, created in 2018 in the west zone of São Paulo to serve people in need of emotional, spiritual and/or physical support. Bringing together spirituality, care and artistic activities based on ancestral knowledge, scientific knowledge and the knowledge of experience transmitted by culture. We highlight some of these experiences, those which carry popular knowledge that goes back to the cultures of indigenous peoples, black people and somethings brought by migrants. All these elements make up what we call the foundation that were important in the creation of “Casa da Ponte”.

Keywords: Spirituality. Care. Ancestry. Knowledge from Experience.

TRAVESSIA

Nós, a Casa da Ponte, localizada na Zona Oeste da cidade de São Paulo, somos uma casa de reza, de benzimento, que busca, através da espiritualidade, de terapias integrativas e atividades lúdicas e artísticas, ajudar no cuidado da alma humana. Nascemos da junção de conhecimentos ancestrais, que foram transmitidos por nossos antepassados e chegaram até nós, principalmente, por meio da oralidade, do conhecimento científico e do saber da experiência. Também realizamos e recebemos projetos culturais e gerenciamos uma livraria que busca subsidiar as pessoas que frequentam a Casa com obras relacionadas às atividades desenvolvidas no espaço, com temas de arte e cultura.

Nosso trabalho foi sendo construído a partir de conceitos que foram dando o sentido, o caminho, a direção, e que tem como ponto de chegada o acolhimento, o sistema vida. Buscamos ajudar as pessoas a constituir o bem-viver, a estarem e ficarem de bem consigo e com os outros. Procuramos contribuir para o desenvolvimento da autonomia, da liberdade, da capacidade de tomada de decisão, moral e política, nas variadas dimensões da vida. Trabalhamos a integralidade humana, ou seja, ter saúde em todas as dimensões, físicas e espirituais. O primeiro conceito é *espiritualidade*, que entendemos como

aquela atitude que coloca a vida no centro, que defende e promove a vida contra todos os mecanismos de diminuição, de estancamento e de morte. O oposto ao espírito, nesse sentido, não é corpo, mas a morte e tudo o que estiver ligado ao sistema da morte, tomada em seu sentido amplo, de morte biológica, morte social e morte existencial (fracasso, humilhação, opressão). (BOFF, 1999, p. 131)

Provavelmente nunca houve, na história da humanidade, um momento como o atual, no qual a somatória de conflitos, guerras, problemas climáticos, pandemias, rápidas mudanças tecnológicas e sofrimentos individuais e coletivos, colocasse o *fim do mundo* como algo próximo e real. Desse modo, faz todo sentido para nós, da Casa da Ponte, ter a dimensão do cuidado como princípio, fundamento da Casa. O *cuidado* é o segundo conceito importante:

O cuidado é exigido em praticamente todas as esferas da existência, desde o cuidado do corpo, da vida intelectual e espiritual, da condução geral das coisas até ao se atravessar uma rua movimentada, como já observava o poeta romano Horácio, o cuidado é aquela sombra que nunca nos abandona porque somos feitos da matéria do cuidado. Hoje dada a crise generalizada seja social seja ambiental, o cuidado torna-se imprescindível para preservarmos a integridade da Mãe Terra, para mantê-la habitável e assim salvaguardar a continuidade de nossa espécie e da civilização humana. (BOFF, 2012)

Olhando em perspectiva, buscando nas nossas memórias e nas nossas histórias, percebemos que essa “sabedoria do cuidado”, tão importante “para ouvir as partes, favorecer o diálogo e buscar convergências” (ibidem), foi sendo transmitida pelos nossos antepassados, nossos ancestrais e chegou até nós através dos saberes da experiência, da cultura. E a Casa da Ponte se coloca a serviço, na continuidade desse fluxo, desse movimento de aprender com o saber da tradição, articulando as experiências, os saberes populares, individuais, coletivos e acadêmicos, para atingir o bem comum.

O terceiro conceito, a *ancestralidade*,

é mais que uma reflexão, ancestralidade é um princípio filosófico que rompe os muros da academia e chega até a cadeira de sua avó ou de seu avô como voz de sabedoria que conta através de suas oralituras — leituras de oralidade — a compreensão da sua existência. (RIBEIRO, 2020)

A Casa é, em certa medida, o resultado dessa derrubada dos muros. Aprendemos a lidar, respeitar e acolher todos esses conhecimentos que vão chegando pelas vozes dos mais velhos, dos sábios que existem em todas as comunidades. Toda nossa reverência aos que vieram antes de nós e nos legaram esses ensinamentos que são como bússolas, nos ajudam a viver em bases melhores em relação ao que foi vivido anteriormente. É

um mapa importante que não devemos prescindir no sistema vida. Acreditamos que isso ficará mais evidente quando narramos as experiências de duas pessoas que são centrais no projeto da Casa. Mas antes, é preciso apresentar o quarto conceito, o *saber da experiência*, que é

o que se adquire no modo como alguém vai respondendo ao que vai lhe acontecendo ao longo da vida e no modo como vamos dando sentido ao acontecer do que nos acontece. No saber da experiência não se trata da verdade do que são as coisas, mas do sentido ou do sem-sentido do que nos acontece. E esse saber da experiência tem algumas características essenciais que o opõem, ponto por ponto, ao que entendemos como conhecimento. Se a experiência é o que nos acontece e se o saber da experiência tem a ver com a elaboração do sentido ou do sem-sentido do que nos acontece, trata-se de um saber finito, ligado à existência de um indivíduo ou de uma comunidade humana particular; ou, de um modo ainda mais explícito, trata-se de um saber que revela ao homem concreto e singular, entendido individual ou coletivamente, o sentido ou o sem-sentido de sua própria existência, de sua própria finitude. Por isso, o saber da experiência é um saber particular, subjetivo, relativo, contingente, pessoal. (LARROSA BONDÍA, 2002, p. 27)

Na sequência iremos narrar algumas experiências que nos enriqueceram e nos proporcionaram importantes aprendizados, que foram sendo assimilados e reconfigurados até ganhar a dimensão da Casa da Ponte.

NARRATIVAS DA TRAVESSIA

São essas experiências, e não outras, que nos constituem enquanto Casa, por isso vamos apresentar um pouco da nossa história, dos elementos que formam o que consideramos as fundações que sustentam este projeto.

Nossa infância foi rica em cuidados, encantamentos e mistérios, apesar dos desafios, dificuldades e problemas. Era algo comum para nós as curas com chás e benzimentos realizados por nossas avós baianas, mulheres que poderiam ter saído da obra *Torto Arado* (VIEIRA JR., 2019). Com um ramo de arruda em mãos e na memória orações quase cantadas, deram sequência à herança milenar dos povos indígenas, negros e a alguma coisa de europeus, nos curaram de uma série de males como *mau-olhado*, *bucho virado*, *olho-gordo*, *erisipela* e outros.

Um momento importante dessa trajetória foi quando nossos pais descobriram e passaram a frequentar a casa do senhor Manoel, localizada na favela do Buraco Quente, Zona Sul de São Paulo. Ele era um curador, benzedor e espiritualista que atendia as pessoas usando como recurso uma fita de cetim e uma pequena pedra marrom achatada, que cabia na palma da mão. Mesmo sem saber ler e escrever, durante as sessões ele performava com “letra de médico”, psicografava, como se o mundo espiritual descrevesse a situação do paciente. Receitava chás, banhos, orientava sobre mudanças na alimentação, nas atitudes, posturas, tudo em benefício da cura e do bem-estar das pessoas. Do livramento dos males físicos aos espirituais, sempre pedia para as pessoas retornarem, confirmando se dera certo, se o problema fora resolvido e, em caso positivo, trazer um maço de velas brancas. A única coisa que ele pedia em troca do atendimento.

O senhor Manoel, durante a semana, vivia do trabalho de catador de papel e nos finais de semana, com uma roupa branca, a exemplo de um médico, cuidava de uma enorme fila de pessoas que, através do boca a boca, se dirigiam por vielas apertadas e chão de terra, até chegar a um barraco grande que se destacava pelo tamanho, em relação aos demais daquela comunidade. Era um barraco de madeira todo pintado de azul, com quintal separado por um muro também de madeira e alguns cachorros, que ele recolhia da rua para proteger e cuidar. Sua casa era algo fora dos padrões do lugar, das casas pequenas, amontoadas e sem espaço, quase a dizer que não importa onde você mora: dignidade, espaço e privacidade são fundamentais, mesmo que a edificação seja de madeira. Tinha uma preferência especial pela festa do Natal, se preparava para ceia de um modo muito peculiar: colocava a sua melhor roupa, arrumava a mesa com doze pratos, representando os doze apóstolos, não havia carnes, apenas pães, frutas e outros alimentos típicos da época. Por anos nossa família reproduziu essa prática.

A relação com o senhor Manoel perdurou por mais de dez anos, o que começou com uma busca por ajuda se transformou em amizade e cuidado mútuo repleto de aprendizados. Meses antes do seu falecimento, conhecemos Dona Conceição: profetiza, aconselhadora espiritual e benzedeira. Quando houve esse encontro, ela atendia as pessoas em sua casa, depois que retornava do trabalho, no bairro Jardim D’Abril, Zona Oeste de São Paulo, bem na divisa com Osasco.

Depois de um tempo, já com filhos crescidos, ela passou a se dedicar em tempo integral a essa atividade. Também lá, em frente a sua casa, se formava uma grande fila de pessoas, onde cada uma aguardava, na rua, a sua vez de ser atendida. Muitas vezes os atendimentos se estendiam até a madrugada. Também aqui, na experiência da Dona Conceição, era o boca

a boca que divulgava o ofício dessa mulher religiosa, fazendo chegar a outras localidades o conhecimento do seu trabalho. Não é raro ver pessoas vindas de outras regiões do Brasil e de outros países para receber suas bênçãos. Ela nasceu em Sabinópolis, Minas Gerais, mas já adolescente veio construir sua vida em São Paulo.

Além dos benzimentos para livrar as pessoas dos encostos, energias ruins, questões de saúde, de relacionamento, realizava orientações, aconselhamento sobre praticamente todos os assuntos: emprego, saúde, família, amor, política etc. Ela também faz uma festa, todos os anos, no dia 25 de dezembro, a festa do Natal, para pessoas que vivem sozinhas, que não têm mais família ou que até têm família, mas não se dão bem. Ela diz que faz a festa para as pessoas não passarem essa data especial isoladas, sem companhia. Segundo Dona Conceição, o Natal é uma festa para passar, comemorar com outras pessoas. Também é o coroamento do trabalho que realiza durante o ano. As pessoas que são ajudadas retribuem fazendo doações, e assim ela consegue realizar a festa de Natal, distribuindo cestas básicas, brinquedos e roupas. E ainda oferece o tradicional almoço comunitário para todos que vierem. No final da festa, ela distribui um bolo e diz para fazerem um pedido para o ano seguinte, que se realizará.

Depois de um tempo de convivência, passamos a contribuir com o trabalho realizado por Dona Conceição, inicialmente organizando um Auto de Natal que era apresentado na festa natalina. Reuníamos artistas e amigos para encenar o nascimento do menino Jesus, fazíamos um pequeno cortejo no bairro com o desfecho em frente à casa dela, ponto alto da festa. Vez ou outra ela dava um jeito de colocar uma criança da comunidade para interpretar o menino Jesus.

Levamos Dona Conceição ao Museu da Pessoa³ para contar a sua história de vida. Entendíamos que era importante deixar registrado o seu legado e o seu trabalho de benzedeira e profetiza. Essa narrativa de experiência foi importante para constituir a consciência que temos hoje, enquanto Casa da Ponte, sobre o trabalho da cultura do cuidado e reza.

Em 2016 fomos provocados a colaborar com o documentário *Toda Reza*, do Coletivo Urucum⁴, que estreou simultaneamente em São Paulo, no espaço Itaú Cultural, e em Salvador, nos Espaços Culturais da Secretaria de Cultura da Bahia. O documentário relata a história de seis mulheres que exercem o ofício da cura, mostrando as suas crenças e tradições. E

3 A entrevista está disponível no site do Museu da Pessoa: <https://museudapessoa.org/historia-detalle/?id=32019>.

4 Coletivo Urucum: Facebook <https://www.facebook.com/urucumcoletivo/>; Instagram <https://instagram.com/coletivourucum>.

assim fomos ampliando a consciência sobre o trabalho das benzedeadas, o legado, a importância e a forma de cuidar das pessoas. Nesse mesmo ano, foi a vez de materializar em livro um projeto que Dona Conceição vinha preparando desde o ano 2000, quando recebeu o anúncio, como ela explica: “recebi por inspiração divina mensagens importantes sobre uma série de assuntos que preciso revelar. Profecias para um período de sessenta anos, dirigidas a toda a humanidade”. Esse projeto virou o livro *Mensagens proféticas* (FIGUEIREDO, 2015), publicado pela Editora Cosmos⁵, em parceria com a Ponte Produções⁶.

Foi por volta dos anos 2000 que percebemos o início de uma importante mudança no trabalho da Dona Conceição, ela passou a canalizar mensagens para comunicar às pessoas informações sobre grandes desafios que a humanidade passaria a enfrentar, caso não houvesse mudança de comportamento. Alertas sobre o meio ambiente, catástrofes, conflitos, problemas comportamentais de saúde etc.

Dona Conceição⁷ alertou sobre mudanças climáticas graves, aumento da temperatura da Terra, problemas com alimentação e com as crianças, a questão tecnológica, entre outros temas, bem antes de alguns deles passarem a ser conhecidos. Segundo Dona Conceição, a humanidade precisa fazer uma mudança de rumo, do contrário os problemas serão enormes. Ela explica: “Acho que Deus quer que as pessoas tomem mais cuidado com o meio ambiente, cuidar das nascentes, evitar poluir o mundo” (ibidem, p. 53). E continua: “Isso não é um castigo de Deus, é consequência dos nossos atos mesmo. A gente mexe muito com a natureza” (ibidem).

Tratava-se de uma ação diferente dos atendimentos de orientação e reza para pessoas e grupos que realizava, e já haviam se passado alguns anos desde que ela recebera as primeiras mensagens, mas ainda não conseguira comunicá-las. Necessitava de auxílio para transmitir a mensagem para mais pessoas. A necessidade dela era algo que fazia, de alguma forma, parte da nossa área de atuação, pois, sincronicamente, nesse período havíamos criado a Produtora Ponte e a Editora Cosmos, ambas as empresas surgidas dentro da nossa família, concebidas pelos irmãos: a Ponte Produções, por Marleth Reis; a Editora Cosmos, por Reinaldo Reis Alves,

5 A Editora Cosmos desenvolve alguns projetos editoriais em parceria com a Casa da Ponte e publicou dois livros de Dona Conceição. <https://www.facebook.com/editora-cosmos>, https://www.instagram.com/editora_cosmos/.

6 Produtora que havíamos criado para trabalhar no segmento cultural e que foi importante nessas ações com Dona Conceição. Posteriormente, esse projeto deixou de existir para dar lugar à Casa da Ponte: <https://www.instagram.com/casadaponte105/>

7 Importante dizer que essas previsões foram feitas por volta do ano 2000 e algumas dessas revelações já estavam acontecendo quando o livro foi publicado em 2015.

Sergio Reis Alves e Angela Maria Damaceno. O projeto do livro de Dona Conceição foi um dos primeiros trabalhos das empresas-irmãs, que teve uma tiragem inicial de 3 mil exemplares.

Outra experiência importante para o surgimento da Casa da Ponte foi a participação em Recife, entre 2012 e 2016, de encontros, atividades e cursos, autofinanciada, com espaços e instituições culturais locais. Foi um momento de muitos aprendizados, no qual estivemos com artistas da cena cultural pernambucana. Foi durante essa passagem em Recife que fomos apresentados a algumas casas culturais, quando nem imaginávamos fazer parte desse segmento cultural. É muito curioso e sincrônico que, mesmo antes de criar a Casa da Ponte, estivemos conhecendo projetos de casas culturais. Destacamos dois espaços-casas que conhecemos e com os quais estabelecemos parceria: o primeiro é a Casa de Olinda⁸, idealizada e adquirida pela produtora Cibele Teixeira e o escultor Leo Santana, ambos mineiros, que nos abriu as portas e nos apresentou novos artistas e produtores; o segundo foi a Casa-Ateliê⁹ do artista plástico Luciano Pinheiro, também em Olinda, no alto da Sé, onde ele mora com a esposa, a arquiteta Vera Milet. Essas experiências foram importantes para o surgimento da Ponte Produções, em 2014, que começou com foco na produção em artes visuais e na mediação artística.

NASCIMENTO DA CASA

Essas experiências anteriores, como as que relatamos do senhor Manoel, de Dona Conceição e outras, somadas a nossa trajetória e a formações no campo das artes da educação e da cultura, constituíram o embrião para que tempos depois criássemos a Casa da Ponte, dando sequência a esse legado do cuidado que tem muito de ancestral, das experiências pré-teritas iniciadas com as nossas avós e depois continuadas com o senhor Manoel e Dona Conceição.

A Casa da Ponte foi criada em 2018 num movimento de ressignificar nossa própria casa como espaço de cultura, e mesmo que a nossa atuação inicial fosse em artes cênicas, artes visuais e educação, abriu-se a possibilidade de integrar a dimensão do acolhimento e do cuidado. Nesse momento, fez todo sentido convidar Dona Conceição para atender no espaço da casa e inaugurar assim atendimentos com foco no bem-estar físico e espiritual. Começamos esses atendimentos em março de 2018 e agora, em

8 <https://www.instagram.com/casadeolinda/>.

9 <https://www.instagram.com/atelielucianopinheiro/>.

2023, completamos cinco anos. Este ensaio está servindo também como um balanço desse período e uma maneira de seguir refletindo sobre as nossas ações.

Tínhamos imaginado como proposta inicial para a Casa da Ponte a produção de projetos na área da cultura, oficinas e vivências artísticas, apresentações de exposições, formação no campo das artes e articulação com outros espaços culturais do território. Mas as demandas no campo da saúde e a relação com Dona Conceição nos mobilizou de forma que mantivemos a proposta inicial e acrescentamos essa dimensão do cuidado.

A Casa da Ponte é um sobrado residencial num bairro urbanizado da Zona Oeste da cidade, servido por boa infraestrutura de transporte público, pois recentemente foi inaugurada a estação Vila Sônia do metrô, a cinco minutos do nosso endereço. O imóvel possui uma garagem aberta com jardim, onde temos plantas, ervas para chás, um pé de romã e um mamoeiro. Os cômodos são amplos, entre eles uma sala que virou espaço multiuso, com piso de madeira, que agora acolhe os encontros e atividades coletivas e expositivas. No mesmo piso temos um banheiro, a cozinha, um jardim de inverno com plantas e no fundo uma pequena lavanderia. No segundo piso temos quatro cômodos, um deles é a biblioteca, o outro o quarto de dormir e os outros dois foram transformados em sala de atendimento, sendo que um deles conta com uma estrutura de maca para as terapias corporais. Mesmo estando a Casa entre duas grandes avenidas e próxima do metrô, o bairro é tranquilo, silencioso e bem arborizado, onde ainda é possível ouvir sons de pássaros.

As adaptações na Casa não exigiram nenhum tipo de mudança estrutural e foi mantido seu estilo residencial. Hoje percebemos que essa decisão foi importante, pois a estrutura física da Casa, seus móveis, seu estilo dado por sua moradora, Marleth Alves, são parte do acolhimento. Quando as pessoas chegam à Casa da Ponte, não estão num consultório frio e impessoal, pelo contrário, as pessoas estão num *lar*, pessoal, íntimo, acolhedor como as casas eventualmente são. A Casa possui objetos de arte, de artistas populares conhecidos da família, mobílias afetivas e todos os demais móveis de uma residência, como geladeira, fogão etc. Inclusive continuo morando e dividindo o espaço que é, ao mesmo tempo, moradia e Casa de Cultura. Essa experiência é muito curiosa e desafiadora, residir no imóvel que disponibilizo para o público. Isso traz alguns desafios, como lidar com as dimensões do público e do privado, da separação ou não separação do tempo de trabalho do tempo de descanso, entre outros.

O primeiro ano da Casa foi um período de experimentação. Montamos uma programação privilegiando parceiros do território e, pontualmente, de outras regiões da cidade, que tivessem uma relação afetiva com a Casa.

Realizamos oficinas de arte, contação de histórias, práticas de yoga, aulas de teatro, atendimentos de benzimento, terapia de florais e massagem. Em 2019 tivemos a primeira exposição na Casa da Ponte, um evento público e aberto, intitulada *In Natura*, do fotógrafo Carlos Ximenes, que fala sobre o feminino. Foram quase quatrocentas pessoas que passaram pela exposição, até ser interrompida por causa da pandemia. Com o fechamento, tivemos que adiar a segunda exposição da Casa, da artista Rió Genoíno, moradora do território, que estávamos preparando.

Essa compreensão da Casa como espaço cultural, de cuidado, não foi imediata, foi se dando ao longo da caminhada. Com certeza, uma contribuição ímpar foi a nossa participação na programação do projeto Casas: espaços de produções culturais e no curso de Gestão Cultural, ambos no CPF do Sesc. Essas duas experiências possibilitaram conhecer esse universo das casas, promovendo comunicação, articulação e apoio mútuo. Ajudou-nos a entender a importância, o alcance, os desafios desse trabalho, rever e repensar rotas, caminhos e visualizar o futuro em coletivos e redes, ajudando, inclusive, a moldar melhor o trabalho que estávamos iniciando.

Em dezembro de 2019, o Sesc convidou a Casa da Ponte para uma apresentação na programação do Projeto Casas. Uma semana depois, houve uma programação no CPF com Dona Conceição, com o tema “Cura, bênçãos e rezas”, uma produção da Casa da Ponte. Em 2022, a partir de outro convite do CPF, promovemos a curadoria e a mediação da atividade Bendizer, rezar, abençoar: vivência, cultura e contemporaneidade do rezo. Estiveram presentes rezadores, crentes, não crentes, convidados, pessoas que queriam entender como, em pleno século XXI, a cultura milenar do cuidado espiritual segue vigorosa, propondo que as pessoas não descuidem dessa importante dimensão. Talvez nunca tenham sido tão necessárias essas reconexões com a dimensão espiritual, do sagrado e da natureza, não somente no plano individual subjetivo, mas numa dimensão maior, coletiva, comunitária, social e das instituições.

Quando caminhávamos para completar dois anos do projeto, foi preciso parar tudo, em decorrência da pandemia de Covid-19. Ficamos quase seis meses totalmente parados, sem fazer nenhum trabalho. Tomamos uma decisão que foi essencial para a nossa sobrevivência existencial e material. Como tínhamos já estabelecido na Casa a dimensão do cuidado através dos atendimentos com Dona Conceição e alguns terapeutas, recebíamos ligações diárias, de pessoas pedindo auxílio, amparo e reza. A primeira ação foi pensar rapidamente como solucionar o problema do atendimento, que não podia ser presencial, para continuar ajudando as pessoas. Abrimos um plantão de acolhimento e escuta, com terapeutas

voluntários, que atendiam por telefone. As pessoas conversavam, eram ouvidas, tiravam dúvidas e recebiam orientações. Por ser um atendimento não presencial, acabamos por acolher pessoas de vários lugares do Brasil e até alguns poucos do exterior — uma pessoa da Alemanha e outra da Espanha.

A partir da curadoria do Projeto Casas, gestores e produtores de casas culturais começaram a se reunir, por iniciativa de alguns dos participantes, até que se formou um grupo organizado pelo gestor e pela gestora da Casa Goiaba, que vinha mapeando espaços culturais e encabeçou um projeto de pesquisa. Esse movimento gerou muita conexão e articulação entre algumas casas da Grande São Paulo, que se organizam numa rede colaborativa batizada de Oceano Cultural.

As casas, como espaços culturais, apresentam propostas humanizadas, íntimas e subjetivas. Buscam um grau de distinção e sentido que é próprio, por suas características. As casas são únicas e possuem uma identidade própria, dada pelas pessoas que nelas habitam ou desenvolvem algum trabalho. Sua arquitetura normalmente é acolhedora, aconchegante e remete às nossas próprias casas, sonhadas ou reais. Estão localizadas normalmente em áreas carentes de equipamentos culturais. A experiência com casas tem a ver com o sentido da vida, basta lembrar que uma das primeiras necessidades humanas foi constituir abrigo para se proteger das intempéries. Não é pouca coisa o que as casas culturais espalhadas pelo território brasileiro são, representam e realizam em benefício das pessoas.

MAS, HOJE, O QUE É CASA DA PONTE, NESSE OCEANO DE CASAS CULTURAIS?

A Casa da Ponte é uma casa cultural que compreende a importância e a necessidade do autoconhecimento e do autocuidado, do desenvolvimento humano na sua integralidade, onde a espiritualidade tem lugar de destaque, pois promove a vida para além da materialidade. Somos um segmento cultural auto-organizado, autossustentável, independente e autogerido. Nossa receita provém das atividades desenvolvidas e realizadas no ou pelo espaço. Fazemos parcerias e participamos de projetos de terceiros. Podendo participar, também, de editais públicos.

Quando as pessoas chegam à Casa da Ponte com problemas, elas são acolhidas, realizamos escutas para compreender o que as aflige e, a partir daí, buscamos construir a solução. Realizamos os cuidados necessários para ajudar a pessoa a se recuperar. São problemas de várias ordens: depressão, de relacionamento, cansaço, dores físicas e psíquicas. Problemas de ordem econômica e financeira também aparecem. Mas com o tempo e

o atendimento, vamos vendo a mudança acontecer. Essa ação não exclui a ajuda médica e especializada, que é fundamental, pois a Casa não visa substituir a rede de proteção e de saúde (SUS), mas se somar a ela, ser um espaço a mais de cuidado e proteção da vida.

Cuidar é uma dádiva, receber cuidado deve ser um direito. Esse direito se articula com outros: o direito de ser visto, o direito de ser considerado, o direito ao descanso, o direito ao afeto, o direito de pouso, o direito ao pão, o direito ao lar, o direito à criação, o direito de Ser e Estar no mundo com amorosidade e dignidade (FREIRE, 2008, p. 67). Ninguém consegue seguir viagem com fome, com sede, sozinho, desconsiderado e violentado. Todos temos o direito à vida e à dignidade.

Atualmente, na Casa, seguimos com os atendimentos espirituais de Dona Conceição no formato híbrido, as terapias corporais e integrativas, a produção de projeto editoriais e a assessoria de projetos culturais. Estamos sonhando novas ações, entre elas, um mapeamento dos rezadores do estado de São Paulo e uma programação comemorativa dos cinco anos da Casa.

A Casa da Ponte é um espaço de pouso no meio do caminho que espera por você, para possibilitar o encontro consigo mesmo, em meio aos ruídos internos e externos, às inquietações, acelerações, aos egoísmos, às vaidades, em direção à busca de sentido, beleza, unidade e encontro com o mistério, o sagrado em nós. Esperamos congregar, ao longo da travessia, cada vez mais pessoas promotoras de vida.

Derrubemos os muros e construamos pontes para fazer a travessia!

REFERÊNCIAS

- BOFF, Leonardo. *Ética da vida*, Brasília: Letraviva, 1999.
- _____. “Tempos de crise – Tempos de cuidado”. *Leonardo Boff* (blog), 11 maio 2012. Disponível em: <https://leonardoboff.org/2012/05/11/tempos-de-cri-se-tempos-de-cuidado/>.
- FIGUEIREDO, Maria da Conceição Pereira. *Mensagens Proféticas*, São Paulo: Cosmos, 2015.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia*. São Paulo: Paz e Terra, 1997.
- KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- LARROSA BONDÍA, Jorge. “Notas sobre o saber da experiência”. *Revista Brasileira de Educação*, n. 19, pp. 20-28, jan-abr. 2002.
- RIBEIRO, Katiúscia. “O futuro é ancestral”. *Le Monde Diplomatique Brasil*, São Paulo, 19 nov. 2020. Disponível em: <https://diplomatique.org.br/o-futuro-e-ancestral/>.
- VIEIRA JR., Itamar. *Torto Arado*. São Paulo: Todavia, 2019.

FORMAS DE PENSAR AS CASAS OU ESPAÇOS CULTURAIS EM RELAÇÃO À GASTRONOMIA: A IMPORTÂNCIA DAS COMIDAS E BEBIDAS NOS ESPAÇOS DE ARTE E CULTURA

Maria Cláudia Gavioli¹

RESUMO

Com o surgimento e expansão de espaços alternativos que promovem cultura e manifestações artísticas em casas, o Centro de Pesquisa e Formação do Sesc-SP passou a acolher os gestores desses espaços, integrando suas experiências à programação mensal da instituição. Este artigo é uma reflexão sobre como a hospitalidade e a comensalidade se manifestam nessas casas que, por meio da ação de seus gestores, são transformadas em espaços e ambientes de produção cultural e artística coletiva. A metodologia usada para sua construção foi a de observador participante, baseada em experiências e impressões, e pesquisa bibliográfica, pautada em referencial teórico resultante de pesquisa acadêmica sobre hospitalidade e gastronomia. Dessa observação resultam considerações sobre a importância da comida, elemento identitário e cultural que fortalece os vínculos, e de como a gastronomia se entrelaça às próprias manifestações artísticas.

Palavras-chave: Casas-Espaços de Produções Culturais. Comida. Gastronomia. Hospitalidade.

ABSTRACT

With the growing emergence of alternative (non-institutionalized) spaces that promote culture and artistic manifestations in homes, CPF – Centro de Pesquisa e Formação of Sesc-SP began to welcome the managers of these spaces, integrating their experiences into the institution's monthly program. This article is a reflection on how hospitality and commensality are manifested in these houses that, through the action of their managers, are transformed into spaces and environments for collective cultural and artistic production. The methodology used for its construction was

¹ Jornalista e editora do portal Minestrone. Formada em Comunicação Social pela Universidade Estadual Paulista (Unesp) e em gastronomia pela Universidade Paulista (Unip), é mestre em Hospitalidade pela Universidade Anhembi Morumbi e especialista em Gastronomia, História e Cultura pelo Senac-SP. E-mail: mcgavioli@gmail.com.

that of a participant observer, based on experiences and impressions and bibliographical research, based on a theoretical framework resulting from academic research on hospitality and gastronomy. This observation results in considerations on the importance of food, an identity and cultural element that strengthens ties and how gastronomy intertwines with artistic manifestations.

Keywords: Houses of Cultural Production. Food. Gastronomy. Hospitality.

INTRODUÇÃO

A proposta de sistematizar a importância da comida em espaços de arte e cultura concede àquele que o faz tão vastas possibilidades que, inequivocamente, trará para si o risco de se perder em ideias, justificativas e argumentos. Por isso é preciso reduzir o escopo do trabalho, visando aprofundar algumas reflexões sobre o tema, sem o receio de deixar de tratar de outras possíveis análises que se tornem oportunas.

Neste artigo, a análise da relação entre a gastronomia e os espaços culturais se reduzirá a uma análise da experiência vivida em visitas promovidas pelo Centro de Pesquisa e Formação do Sesc-SP a casas que se intitulam espaços culturais autogeridos, bem como às apresentações feitas pelos gestores destas casas sobre as atividades que eles promovem (encontros promovidos pelo próprio CPF em 2022 e 2023) frente a um modo de pensar a relevância da comida em seus aspectos culturais em espaços de hospitalidade. É importante informar ao leitor que tenho um envolvimento pessoal com projetos dessa natureza, uma vez que abro minha casa quando realizo o Lá em casa pra jantar, que descreverei oportunamente.

Este artigo trata de hospitalidade e comensalidade em casas que, por meio da ação de seus gestores, são transformadas em espaços e ambientes de produção cultural coletiva. Baseia-se em experiências e impressões (observação participante) que se juntam a um referencial teórico resultante de pesquisa acadêmica sobre hospitalidade e gastronomia.

A fim de desenvolver o tema proposto, são apresentadas noções de hospitalidade e comensalidade e um breve apanhado sobre a formação histórica da gastronomia como uma sistematização de regras que envolvem a comida em seus aspectos culturais e identitários, portanto, distintivos.

Os conceitos mencionados foram debatidos e consolidados por autores que permeiam as ciências humanas, principalmente as sociais, no que se

refere a história, alimentação, gastronomia e hospitalidade, porque esses pensadores corroboram diferentes perspectivas da análise que aqui se constrói. No entanto, a ideia é escrever um texto fluido, sem demasiados academicismos, mas que sejam dadas as referências a quem as merece por direito de propriedade intelectual.

ESPAÇOS DE MANIFESTAÇÕES DE HOSPITALIDADE

Ciente do necessário ineditismo desta publicação, permito-me recorrer a reflexões pregressas próprias e de outros autores que me são caros, sobre hospitalidade, comensalidade e gastronomia para construir um olhar renovado, partindo de experiências e de outras pesquisas. Para tanto, não estranhe o leitor ou a leitora se encontrar trechos aqui da minha própria dissertação de mestrado, uma vez que eles me soam oportunos à análise do objeto que agora é outro, embora ambos se assemelhem de algum modo.

A hospitalidade pressupõe o encontro social, ou seja, entre pessoas; constitui-se da dádiva, a manifestação das trocas humanas que envolvem dar, receber e retribuir (MAUSS, 1974). Segundo Camargo (2015), a relação interpessoal é o componente básico da hospitalidade, que se dá no encontro que permeia o vínculo breve ou longo e está, portanto, em praticamente todos os momentos em que os seres humanos se relacionam. Para Lashley (2015), existe uma moral da hospitalidade resumida numa atividade humana profundamente integrada, que percorre historicamente questões altruísticas, religiosas, sociais e econômicas.

Uma das figuras mais representativas da hospitalidade é a da transposição da soleira, uma vez que ela é, miticamente, o limite entre quem chega e quem acolhe. Ultrapassar a soleira é uma permissão concedida aos que chegam (o estrangeiro, o forasteiro, o hóspede, o outro) mediante regras pré-definidas que asseguram ao anfitrião que seu espaço será respeitado. Nada disso é declarado, mas está implícito nas relações humanas.

O mito de Hermes, na Odisseia de Homero, trata da soleira como o lugar a ser transposto. Enquanto Hermes é o errante, viajante ou forasteiro, Héstia é a representação do lar e a guardiã do fogo que está no interior da casa.

Tudo começa naquela soleira, naquela porta à qual se bate e que se vai abrir para um rosto desconhecido, estranho. Limite entre dois mundos, entre o exterior e o interior, o dentro e o fora, a soleira é a etapa decisiva semelhante a uma iniciação. É a linha de demarcação de uma intrusão. (MONTANDON, 2011, p. 32)

Baptista (2008, p. 6), refere-se aos lugares de hospitalidade como aqueles que são “abertos ao outro” e traz um entendimento sobre este lugar como espaço de acolhimento, identidade e pertencimento.

Pessoas que transformam suas casas em projetos culturais de diversa natureza são hospitaleiras ou “estão produzindo” hospitalidade, uma vez que promovem o encontro e o vínculo; oferecendo espaços de acolhimento que oportunizam identificação e pertencimento aos seus convivas.

Presente em todo relacionamento humano, a hospitalidade é essencial à socialização, é um sinal de civilização e é regida por regras, leis tácitas ou não, e rituais. Ela ocorre quando há interação entre anfitrião e hóspede ou aqueles que os representem, dependendo da relação que se está estudando. Nas casas, o anfitrião ou os anfitriões são os que promovem o encontro hospitaleiro, abrindo seus espaços para que manifestações artísticas e culturais ocorram.

Uma relação hospitaleira requer o tempo do anfitrião e de seu convidado para que cada um se dedique ao outro de acordo com as regras da hospitalidade.

A hospitalidade é uma maneira de viver em conjunto regida por regras, ritos e leis. Homero havia estabelecido regras fixas da hospitalidade e o seu desenvolvimento, desde o instante em que um visitante chega à casa do anfitrião até o momento de sua partida. Tal cena se decompunha em uma série de micro-cenas, incluindo, entre outras: a chegada, a recepção, o ato de acomodar, festejar, dizer seu nome e sua pátria, se deitar, se banhar, a entrega dos presentes, as despedidas. Tudo isso sendo altamente significativo em termos de um ritual bem-estabelecido, de acordo com as fórmulas e em uma ordem bem-determinada. (MONTANDON, 2011, p. 31)

Camargo (2004) discorre sobre os tempos da hospitalidade. Para o autor, a hospitalidade envolve os tempos de recepcionar, alimentar, hospedar e entreter o convidado. Para Montandon (2011), o convidado (hóspede) toma não somente o tempo de quem o recebe, mas o espaço do anfitrião, de modo que, à despedida, é reservada também uma microcena.

COMIDA E HOSPITALIDADE: COMENSALIDADE

Como receber em casa sem oferecer alguma coisinha para comer? Um café com bolo, um chá com bolachinhas, uns petiscos... uma jantinha ou um jantar, um banquete!

O ato de receber em casa traz consigo a ideia da comensalidade, da hospitalidade traduzida em relações à mesa ou com a comida. Segundo Boutaud (2011), a comensalidade é uma das mais reconhecidas formas de hospitalidade em qualquer época e cultura. Compartilhar a mesa tem significado simbólico e ritual do vínculo social.

A comida, muito mais que o alimento como nutrição do corpo, é uma referência cultural. Não comemos ingredientes, comemos comida. Embora de algum modo sobrepostos e até sinônimos em alguma medida, nutrir-se é diferente de se alimentar. A diferenciação não é mero jogo de palavras, mas uma forma de compreender a abrangência socioantropológica que a comida alcança.

Enquanto o indivíduo humano, como qualquer outro animal, necessita de nutrientes para sobreviver, ele é, até onde as ciências humanas chegaram no momento, a única espécie entre os primatas que produz cultura. A cultura é dada pela capacidade de simbolizar do ser humano que, se valendo da memória, atribui significado e valor a tudo o que existe. Partindo desse princípio, a comida é um símbolo construído culturalmente, porque ela não é apenas ingerida para nutrir o corpo físico, mas também como representação simbólica dos valores sociais do ser humano.

A comida serve para nutrir, não há dúvida, mas ela traz consigo outros significados, como comemorar, agradar, acarinhar, diminuir a dor física, emocional e, muitas vezes, moral, mostrar poder, definir papéis sociais, distinguir, aproximar ou afastar e mais uma infinidade de atribuições sujeitas ao objetivo que a leva a ser estudada, pesquisada ou, simplesmente, percebida.

A comida é o resultado de escolhas que nos são ensinadas desde a mais tenra idade. Nós nos alimentamos daquilo que identificamos como comida, não importa se plantas ou animais, se mamíferos ou insetos, se os alimentos estão *in natura* ou cozidos, assados ou fermentados, se foram recém-preparados ou estão em conserva ou maturados, se os engolimos vivos ou se os matamos antes de comer. Tudo o que escolhemos como alimento para o corpo é a representação de um bem cultural, de um conhecimento prévio ou de uma experiência nova cujo resultado será o conhecimento a ser transferido para outro membro da comunidade em que vivemos. Por outro lado, também refutamos determinados alimentos porque aprendemos que, embora possam ser comestíveis, não nos foram ensinados como comida. A

mera hipótese de nos alimentarmos de outro ser humano nos causa repulsa, ojeriza e aflição. Isso é a prova de que a comida é cultural e se alimentar pressupõe regras sociais.

Para se alimentar, o ser humano, que é onívoro, faz escolhas, sejam elas de caráter nutricional, de segurança, político, econômico, dietético etc., com base em preferências individuais e coletivas ligadas a valores, significados, gostos cada vez mais diversificados (MONTANARI, 2013, p. 55). Segundo Fischler (2001), o homem também se nutre do imaginário e de significados, partilhando representações coletivas.

À mesa não se compartilham apenas alimentos, mas também ideias, ideais, entendimentos, desejos, prazeres, ou seja, valores simbólicos. Sinônimo de partilha, troca, reconhecimento, a comensalidade é mais que apenas comer, porque alberga no ritual símbolos que significam o vínculo humano. Ao se servirem da mesma comida e se sentarem lado a lado, os que participam da comensalidade se posicionam como iguais (BOUTAUD, 2011).

Ao se sentarem à mesma mesa para comer, os que o fazem comungam dos mesmos códigos. Simbolicamente, não é permitido desconhecer ou descumprir as regras que, mesmo não impostas, são claras tacitamente entre os comensais. Segundo Boutaud (2011), a mesa apresenta tanto o imaginário da liberdade e da criatividade, porque nela se dão os faustos, o júbilo e as comemorações, como, paradoxalmente, também é na mesa que se denotam os princípios de ordem e moderação, ou seja, a estrutura coercitiva, de regras, proibições e prescrições.

O IMAGINÁRIO DOS BANQUETES

No nosso imaginário, a palavra banquete parece estar relacionada a uma refeição servida à mesa, com excesso de comida e bebida, em que convidados importantes, como autoridades e celebridades, são servidos por empregados uniformizados que seguem um protocolo cerimonioso. Todos estão num espaço cuja cenografia impõe uma indumentária de mesa luxuosa e elegante perfeitamente alinhada aos elementos do salão, como decoração de flores naturais e iluminação e temperatura controladas. Essa cena imaginária resulta de ilustrações encontradas em livros de histórias infantis, romances sobre reis e imperadores, filmes que retratam a nobreza e seus súditos em diversas e, muitas vezes, apenas fantasiosas, regiões do planeta.

Selwin (2004) descreve o ritual de um banquete intercastas numa aldeia hindu, organizado pelo patrono de uma das castas. Esse banquete

serve para exemplificar e explicar as regras, ditas ou não, que reforçam a questão simbólica à mesa. Para a ocasião, todas as castas são convidadas e estão divididas em quatro cores denominadas por blocos I, II, III e IV. Quem cozinha são os brâmanes e não são permitidos híbridos no banquete.

O ciclo completo de preparação e consumo do alimento — desde o estado bruto até o cozimento, digestão e evacuação — envolveu toda a comunidade de castas da aldeia, cada uma desempenhando os papéis específicos ditados pelo seu lugar na hierarquia. O banquete é a legitimação elaborada de toda uma estrutura social da aldeia e da própria e mais abrangente sociedade de castas. (SELWIN, 2004, p. 44)

Se hindus, gregos ou romanos, se da Antiguidade, Modernidade ou contemporaneidade, se fantasiosos, imperiais ou reais, os banquetes sempre se caracterizaram por grandes eventos de caráter político, patrocinados por pessoas de forte poder econômico e interesses na manutenção ou ascensão desse status. Com duração de horas ou dias, os banquetes obedecem a protocolos sobre quem é servido em que posição. Nunca se exclui a fartura de comida e bebida nem a algazarra, dado o efeito do álcool. Aos participantes (os convivas) é oferecido todo tipo de entretenimento entre e durante as refeições, como dança, circo, jogral, récitas, música, encenações teatrais e mais.

Do imaginário do banquete vem

O peso simbólico da comensalidade como construção do laço social e identitário [que] nos levou a reconhecer todo seu poder de encantamento, de fascinação, de arrebatamento: pela magia do ambiente, pela embriaguez do reencontro, pela catarse da linguagem ou do discurso. Tudo o que confere à comensalidade o seu ritmo, sua energia, dentro de um contexto de improvisação em que o comer e o beber juntos devem ser vividos como uma experiência autêntica e inédita. Talvez repetida, mas sem cessar recriada, renovada pela entrada de atores em cena. (BOU-TAUD, 2011, p. 1.221)

CULINÁRIA E GASTRONOMIA

Segundo Carlos A. Dória (2008), a culinária é o sistema que objetiva resolver a questão da nutrição na esfera doméstica, ao passo que gastronomia é a culinária do ambiente público, ou seja, do restaurante. Contudo, embora a gastronomia lide com o pressuposto de conhecimentos relativos a ingredientes e técnicas aplicadas à execução de um prato ou refeição, ela insinua que a criatividade é elemento fundamental, preconiza que a criação é inerente ao talento e à genialidade do cozinheiro ou *chef* e indispensável para que seja reconhecida como gastronomia e não apenas como culinária. A distinção entre um *chef* e um cozinheiro não mora apenas na criatividade, mas se constitui de concepções simbólicas, portanto culturais, de quem é digno do título de *chef* e quem não é. Não se trata de patente ou gestão, nem tampouco de criatividade. O *chef*, para ser assim aclamado, representa uma imagem pré-concebida socialmente.

Apenas para diferenciá-las, enquanto a culinária é a comida que a gente aprende a fazer em casa, vendo a mãe, a avó, a tia ou a vizinha cozinhando, a gastronomia também se refere à comida, mas ela é uma modalidade que os franceses inventaram quando sistematizaram o *modus operandi* dos cozinheiros dos reis e nobres em suas cozinhas, bem como os modos à mesa que garantiriam uma distinção social entre nobreza e burguesia e, entre esses últimos, e a plebe.

A ideia de gastronomia pode ser elucidada com o auxílio de um pouco de história sobre a formação do chamado “bom gosto”. Na língua portuguesa, a palavra “gosto” serve para denominar três coisas: o sabor de alimento (uma das características organolépticas), o paladar (o sentido fisiológico percebido que envolve a boca, língua, palato etc.) e a estética dos elementos naturais ou construídos. O gosto, em qualquer de suas concepções, é resultante de uma construção social, ele é, portanto, aprendido de acordo com os valores do grupo social.

Para tratar da invenção do bom gosto seria raso não mencionar Kant (1724–1804), que trata da beleza como um elemento subjetivo, ao mesmo tempo que atribui uma validade universal ao juízo do gosto sobre o que é belo. E o que é belo? É o que deleita, é um prazer desinteressado com validade universal, mas depende da contemplação e da reflexão. Exige uma sensação que é subjetiva. Partindo desse pensamento filosófico sobre o gosto, existe uma disseminação europeia na modernidade que faz com que os gostos se disseminem, uma vez que existem padrões sobre os gostos que têm por finalidade atender aos princípios civilizatórios que as cortes passavam a almejar no período.

O bom gosto é aquilo que corrobora a nova mentalidade que se vai construindo a partir do século XVII e que cria modelos estéticos e de

comportamento para toda a sociedade. É nesse ponto que surge o “homem de gosto”, o *gourmand* ou *gourmandise*, e o *friandise* (aquele que tem amor refinado à mesa).

Pode-se inferir que a gastronomia se consolida a partir dessa ideia de bom gosto e que ela está alinhada ao processo civilizador. O bom gosto é um mecanismo de distinção social alinhado à normatização, regulação e codificação surgidas no Iluminismo.

Norbert Elias (1994) discorre sobre a mudança que a ideia de civilidade impõe aos que se pretendem cidadãos. O autor descreve como o corpo e as manifestações fisiológicas se transformam socialmente. Os fluidos corporais eram considerados naturais para os humanos, assim como os odores e a despreocupação com a intimidade do sexo, por exemplo. Com a civilidade, é estabelecido um novo código de conduta que sugere vergonha e embaraço aos que não conhecem ou não praticam as regras desse código. Elias mostra que as regras e os comportamentos são, portanto, construções sociais. Segundo o autor, é o processo civilizatório que define o comportamento da sociedade ocidental.

A gastronomia faz parte desse processo como elemento fundador da civilidade, uma vez que comer e beber passam a representar o meio introdutório às conversas e ao convívio social, o que conseqüentemente remete às maneiras à mesa que obedecem à nova codificação criada.

A gastronomia considera o gosto tanto em seus prazeres como em seus desprazeres; ela descobriu excitações graduais a que este sentido é suscetível; regularizou sua ação e estabeleceu os limites que o homem que se respeita jamais deve ultrapassar. (BRILLAT-SAVARIN, 1995, p. 62)

A invenção do bom gosto ultrapassa o limite do sentido do gosto, ela percorre os cinco sentidos, à medida que trata de novos comportamentos da nobreza a serem mimetizados pela burguesia ascendente, rica e tributável. Os símbolos do bom gosto estarão refletidos não apenas na comida, como também na mesa e em toda sua indumentária material, assim como no comportamento: gestos, tom de voz, maquiagem, roupas etc. Conforme os anos transcorrem e a nobreza vai inventando novas maneiras para se distinguir dos burgueses ascendentes, esse bom gosto será transferido também para os restaurantes que se tornam espaços civilizados e “civilizantes”, passando de meros locais de restauração a lugares dignos de serem frequentados até por senhoras da sociedade, ou seja, para assumir uma representação da potência máxima do poder da burguesia. Nos

restaurantes, os menus funcionam como mais um código de civilização, eles são escritos em francês, mesmo fora da França, provando que a aristocracia segue as regras de França e a burguesia as propaga.

Com o tempo, os símbolos do sucesso burguês entram também nas casas, que passam a ter um espaço dedicado para receber convidados e oferecer-lhes refeições. A sala de jantar é mais um símbolo do sucesso burguês, assim como as cristaleiras, louças, castiçais, talheres, cristais e enxoval de mesa. Nesse cômodo das casas, os conteúdos dos manuais de etiqueta serão criados, ensinados, aprendidos, ensaiados e postos à prova em representações da cena gastronômica.

A IMPORTÂNCIA DA (ATUAL) GASTRONOMIA

No século XXI, a gastronomia foi massificada por meio de um processo vulgarmente chamado de “gourmetização” de todo tipo de ingrediente e dos modos de preparo. Até ovo frito passou a ser *gourmet*. Os *chefs* se tornaram celebridades de *reality shows*, as faculdades passaram a ter cursos de gastronomia até mesmo à distância (sem que o estudante sequer pise numa cozinha que mimetiza uma de caráter profissional) e plantas e folhas que nasciam como mato nos quintais e desde sempre foram comestíveis, ganharam o nome de *Panc's* (plantas alimentícias não convencionais). Surpreendentemente, em todos os lugares, passou a ser obrigatório entender de vinho, cerveja e o papo da harmonização e da explosão de sabores tomou conta das mesas e das conversas cotidianas.

É claro que nem tudo é digno de crítica nem se resume ao que foi expresso no parágrafo anterior no que se refere à gastronomia dos tempos atuais (considere que o texto pode conter alguma ironia). A gastronomia atingiu um notável lugar na sociedade como um todo, uma vez que, sem rigorismos ou exigência de conhecimento histórico, ela é um elemento que contribui para o desenvolvimento econômico.

Atualmente, a ideia de gastronomia é transversal a outras atividades, saindo da esfera apenas dos restaurantes para atingir os negócios imobiliários, o turismo, a educação, o setor produtivo agrícola, pecuário e industrial, entre tantos outros.

AS CASAS E SUAS EXPRESSÕES ARTÍSTICAS E GASTRONÔMICAS

O que se produz nas casas tem amplo espectro. Há quem dance e transforme seu espaço em espetáculo ou salão, quem fotografe e crie exposições, quem escreva histórias e produza peças teatrais e muito, muito mais. As manifestações culturais são de todas as ordens (e desordens):

teatro, dança, cinema, colagem, pintura, escultura, moda, fotografia, lambe-lambe, poesia, prosa, música, circo, artes visuais, artes digitais, costura, entre outras, pasmem! a arte culinária, ou melhor, a gastronomia.

Entre as artes praticadas em casas que são espaços de produção cultural, há quem, de fato, ouse manifestar sua “arte culinária” ou seus conhecimentos gastronômicos. É o caso da Casa Constantina, cuja gestora, a Marilene Picolli, é cozinheira de mão-cheia, autodidata em gastronomia, que promove encontros hospitaleiros num lindo sobrado geminado no bairro da Barra Funda, em São Paulo. Nos eventos promovidos pela Constantina, tudo o que não falta é arte e cultura. Nesse espaço, a comida pode ser ponto de partida ou de chegada das manifestações culturais produzidas pela casa. Isso se dá porque, algumas vezes, o evento é concebido a partir de um menu que pode ser pensado a partir de um território, um ingrediente ou um movimento político. Seja qual for o tema é o que vai no prato que dá o tom. Noutras, o menu será planejado como um dos elementos que compõem o espetáculo, a exposição, o filme, o debate, o sarau ou a roda de samba que a casa produz. Ele se torna coadjuvante, mas nem por isso menos relevante. Quem vai à Casa Constantina sabe que lá tem comida.

Não importando se a arte é culinária ou gastronômica, comer e beber dá tônus aos movimentos praticados nas casas e oferecidos ao público. Em espaços como o Instituto Juca de Cultura (IJC), idealizado pelo poeta Paulo Nunes, o Paulão, a comida de qualidade oferecida gratuitamente a quem participa dos saraus que têm música, prosa e poesia, entre outras atrações a depender de quem aparece, é questão de honra. Ninguém pode ficar com fome, então, em cima do fogão sempre há uma panela que parece reproduzir o milagre da multiplicação dos pães e dos peixes. Nunca falta o que comer. E para quem pensa que o menu é criado sem planejamento ou requinte porque o espaço de produção cultural é simples e alternativo, há quem diga que já degustou ali os melhores camarões de toda uma vida.

A bebida também é um elemento relevante no universo da gastronomia, assim como nos encontros promovidos em casas que produzem cultura. A cerveja gelada ou um *shot* de cachaça participa das interações sociais de espaços de hospitalidade como as casas que produzem arte e cultura.

No Lá em casa pra jantar, a gastronomia é o foco da cena hospitaleira que, por isso mesmo, se tornou cena gastronômica. A casa (um apartamento na Vila Buarque, em São Paulo) se abre para receber amantes da boa mesa. A dona da casa cria um menu que pode ser temático ou não, com uma sequência de serviços à mesa que compreende entradas, sopa, salada, pratos principais, queijos e sobremesas. As bebidas que acompanham os pratos seguem a ideia de harmonização gastronômica, que significa que,

juntas, comida e bebida serão mais saborosas do que quando degustadas separadamente, cada uma a seu tempo. A refeição se encerra com o café, servido para avisar que a despedida está próxima. Nesse espaço, a arte é culinária porque a comida é feita em casa, e não no restaurante, embora seja feita com técnicas gastronômicas e leve em conta a origem dos produtos e ingredientes usados e a história representativa dos pratos servidos. Esse projeto considera o imaginário do banquete e as regras da comensalidade. Em alguns deles, participam artistas que cantam e tocam instrumentos, assim como em todas as edições promovidas a comida é farta, a bebida alegre e os paradoxos da mesa estão presentes, sem falta!

FORMAS DE PENSAR AS CASAS

As casas se caracterizam pela economia criativa ou, mais propriamente, pela diversidade criativa de seus gestores e participantes. São eles que inventam soluções para o desequilíbrio socioeconômico cujas raízes são a base da estrutura capitalista de produção cultural massificada, que não coletiviza a arte, muito ao contrário, a hierarquiza “meritocraticamente”, privilegiando os artistas midiáticos já reconhecidos por sua participação em grandes veículos e os “incensados” pela indústria cultural. Para essa reflexão, sirvo-me de Machado (2009), que aborda sistematicamente o trajeto “da indústria cultural à economia criativa”.

É possível haver alguma similaridade entre a produção artística e cultural das casas e a alegoria dos banquetes, no que concerne à promoção do entretenimento para os convivas.

Antevendo reações contrárias a essa afirmação, os que produzem arte dirão que suas obras são a materialidade de uma visceral resistência aos meios institucionalizados da cultura na sociedade atual, portanto, como podem ser comparadas àquela produção artística de jograis e/ou espetáculos de dança e circo, que reputamos aos banquetes do imaginário acima descrito? A resposta a essa indagação indignada seria que as artes, de certo modo, sempre foram manifestações de resistência. Oras, não teria sido por meio de bufonarias e entrelinhas de textos encenados em teatros e óperas que os artistas atingiam as feridas de seus mecenas e outros membros das classes nobres e abastadas? Não foi sempre a arte que, resistindo a todo tipo de barbárie e intempérie, serviu para mostrar ao mundo as idiossincrasias das classes dominantes e a exploração dos menos privilegiados?

As casas, esses espaços de produção artística e cultural, são lugares de resistência, em que arte sobrevive por meio, muitas vezes, do envolvimento e do autofinanciamento dos projetos nelas realizados. As manifestações

culturais promovidas nesses espaços de hospitalidade são reflexos sociais da exclusão. A sobrevivência da arte se confunde, muitas vezes, com a sobrevivência dos próprios artistas que não encontram na institucionalidade um lugar para suas manifestações como cidadãos que são: plenos de capacidade criativa e produtiva.

Quando o Centro de Pesquisa e Formação do Sesc–SP promove encontros de pessoas envolvidas em projetos de produção cultural, na série batizada Casas – Espaços de Produções Culturais, mais que identificar um modo dito alternativo para a materialização e a concretização de projetos que não cabem nos meios institucionalizados e reconhecidos como “*mainstream* cultural”, dá oportunidade para que as expressões artísticas de gentes diversas se articulem com diferentes e improváveis pares que fazem o mesmo em outros territórios.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Refletir sobre a produção cultural de casas que se abrem para receber pessoas e promover o encontro mediante a oferta de um bem cultural, seja ele a comida, a música, a prosa ou a poesia, as artes cênicas ou plásticas, é, para quem, como eu, tem uma predisposição a pensar a hospitalidade, mais que uma oportunidade, quase um deleite intelectual sobre as relações hospitaleiras que se emaranham ou se entrelaçam, a depender da estrutura física do espaço, do envolvimento de quem produz e dos que participam das atividades.

Não há como desvincular a concepção de hospitalidade da proposta de transformação de casas (nas quais habitam pessoas e confluem interesses artísticos) em espaços de produção cultural para uso social.

Com ressalvas, o mesmo se dá em relação à gastronomia. A explicação para as ressalvas é que, sim, é possível que uma casa ou um espaço de produção cultural promova atividades que prescindam da comida. Dá para fazer encontros, exposições, rodas de conversa etc. e mais, sem comida. Dá, mas...

Primeiramente, isso não seria nada hospitaleiro. É só lembrar que um dos tempos da hospitalidade é o de alimentar. Além disso, a hospitalidade pressupõe encontro e vínculo, por isso, uma de suas dimensões é a comensalidade que, por meio das relações à mesa e com a comida, promove o acolhimento e desperta o senso de pertencimento. Só compartilham a mesa os iguais, os que comungam dos mesmos valores.

A comida e a bebida são elementos sociais identitários, tanto quanto a arte em suas diversas manifestações, como a música e a dança. Em comemorações ou manifestações, a comida é um fator agregador porque as pessoas se alimentam não apenas fisicamente, mas também simbolicamente. A gastronomia, assim como as artes, demarca território e identidade. Ela também oferece diversas oportunidades comerciais e, portanto, econômicas para manter as casas em funcionamento. Seja pela venda de bebidas ou comida, esse é um dos fatores que faz com que a gastronomia também esteja próxima e presente nas casas.

Por fim, a culinária é arte! Nesse quesito, cozinheiro é artista, assim como o é um *chef* de cozinha.

Em tempo: mais que qualquer outra proposta, torço para que este texto lhe tenha feito boa companhia por algum tempo. Que ele tenha proporcionado uma leitura prazerosa e propiciado alguma satisfação ou inquietação. Quem sabe, um pensamento novo ou a correlação com ideias guardadas na memória, para que os seus e os meus pensamentos unidos se materializem criativamente numa nova reflexão ou numa conversa entre amigos ou até que possa se tornar um projeto. Talvez, uma casa hospitaleira, com arte, comida e afeto. Se qualquer dessas possibilidades ocorrer, terá de verdade sido válido o cumprimento dessa tarefa.

REFERÊNCIAS

- BAPTISTA, Isabel. “Hospitalidade e eleição intersubjectiva: sobre o espírito que guarda os lugares”. *Revista Hospitalidade*, São Paulo, v. 2, pp. 5-14, 2008.
- BOUTAUD, Jean-Jacques. “Comensalidade”. In MONTANDON, A. (org.). *O livro da hospitalidade: acolhida do estrangeiro na história e nas culturas*. São Paulo: Editora Senac, 2011, pp. 1.213-30.
- BRILLAT-SAVARIN, Jean-Anthelme. *A fisiologia do gosto*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- CAMARGO, Luiz O. de Lima. “Os interstícios da hospitalidade”. *Revista Hospitalidade*, São Paulo, v. especial, pp. 42-69, 2015.
- DÓRIA, Carlos Alberto. *A culinária materialista: a construção racional do alimento e do saber gastronômico*. São Paulo: Editora Senac, 2008.
- ELIAS, Norbert. *O processo civilizador*. Vol. 1: Uma história dos costumes. 2a. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.
- FISCHLER, Claude. *L’Honnivore*. Paris: Odile Jacob, 2001.
- LASHLEY, Conrad. “Hospitalidade e Hospitabilidade”. *Revista Hospitalidade*, São Paulo, v. XII, n. especial, pp. 70-92, 2015.

- MACHADO, Rosi Marques. “Da indústria cultural à economia criativa”. *Revista Alceu*, Rio de Janeiro, v. 9, n. 18, pp. 83-95, 2009.
- MAUSS, Marcel. “Ensaio sobre a dádiva: forma e razão da troca nas sociedades arcaicas”. In _____. *Sociologia e Antropologia*. Vol. II. São Paulo: EPU/Edusp, 1974, pp. 37-231.
- MONTANARI, Massimo. *Comida como cultura*. São Paulo: Editora Senac, 2013
- MONTANDON, Alain. “Espelhos da Hospitalidade”. In _____ (dir.). *O livro da hospitalidade: acolhida do estrangeiro na história e nas culturas*. São Paulo: Editora Senac, 2011, pp. 21-37.

TEATRO DE GRUPO E CIDADE: TERRITÓRIOS DE CRIAÇÃO COMO ESPAÇOS DE ARTE/VIDA

Caio Franzolin¹

RESUMO

O presente texto tem por objetivo articular o teatro de grupo com as dinâmicas urbanas, a partir das reflexões realizadas pelo autor em sua pesquisa de mestrado, na qual estabelece o entendimento das sedes dos coletivos do teatro de grupo de São Paulo como territórios de criação e seu diálogo com a cidade. De início apresentando aspectos das duas áreas, sendo características das cidades e daqueles constituintes dos coletivos teatrais alinhados com as práticas do sujeito histórico teatro de grupo. No decorrer da reflexão, é possível encontrar pistas sobre o diálogo contínuo e intenso dos dois campos, sendo problematizadas as relações que, longe de serem ideais, caminham nos limites de suas tensões. Os sentidos que o lugar pode trazer para os coletivos espalhados pelo tecido urbano que, instituindo espaços-sedes, trazem para a vida nos territórios as fissuras nas paisagens e a incidência na ordem, no discurso hegemônico refletido no espaço público e na prática do próprio direito à cidade.

Palavras-chave: Teatro de Grupo. Teatro Paulistano. Teatro e Cidade. Espaços Culturais.

ABSTRACT

The present text aims to articulate group theater with urban dynamics, based on the reflections carried out by the author in his master's research, where he established the understanding of the headquarters of group theater collectives in São Paulo as territories of creation and their dialogue with the city. Initially presenting aspects of the two areas, being characteristics of the cities and those constituting the theatrical collectives aligned with the practices of the historical subject group theater. In the course of the reflection, it is possible to find clues about the continuous and intense dialogue of the two fields, being problematized the

¹ Ator, arte-educador, figurinista, mestre em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (Unesp). Integrante do coletivo teatral A Próxima Companhia e do grupo de pesquisa Performatividades e Pedagogias (CNPq). E-mail: caio.franzolin@unesp.br.

relationships that, far from being ideal, walk on the limits of their tensions. The meanings that the place can bring to the collectives spread through the urban fabric that, by instituting headquarters spaces, bring to life in the territories, the fissures in the landscapes and the incidence in the order, in the hegemonic discourse reflected in the public space and in the practice of the right to City.

Keywords: Group Theatre. São Paulo Theater. Theater and City. Cultural Spaces.

A AÇÃO DO TEATRO DE GRUPO E O DIÁLOGO COM A CIDADE

Para podermos refletir sobre os fenômenos urbanos dos quais o teatro faz parte, é fundamental que nosso olhar busque as práticas teatrais que se colocam no exercício do diálogo com a sociedade em que está inserido e na qual se integra, não aquele realizado à parte das questões e contextos sociais. O teatro feito para/com/pela/na cidade está em trânsito, tanto geográfico quanto de suas propostas, elaborações e experimentações estético-conceituais, e assim está contido no conceito de cultura popular, em oposição ao de cultura de massa, partilhado por Milton Santos:

A cultura popular tem raízes na terra onde se vive, simboliza o homem e seu entorno, encarna a vontade de enfrentar o futuro sem romper com o lugar, e de ali obter a continuidade por meio da mudança. Seu quadro e seu limite são as relações profundas que se estabelecem entre o homem e o seu meio, mas seu alicerce é o mundo. (SANTOS, 2017, p. 327)

O geógrafo também pensa a cultura de modo geral como “forma de comunicação do indivíduo e do grupo com o universo, é uma herança, mas também um reaprendizado das relações profundas entre o homem e o seu meio” (ibidem, p. 326).

Com isso, pousando nosso olhar sobre a prática teatral que ocorre na cidade, podemos perceber a mesma como motivadora de inúmeras possibilidades de diálogos e desdobramentos na interação com a vida urbana, em processos que geram movimento nas duas direções, dessa forma criando um espaço aproximado de mutualismo onde um campo mobiliza o outro com certa reciprocidade.

Aqui evocamos o teatro que se alinha a sua consciência e função social, como provocador do pensamento crítico, da reflexão e incidência sobre os contextos sociais e que não está apartado de seu tempo-espaço. Nesse sentido, já direcionamos um pouco mais nossa atenção e afinamos nossas percepções ainda mais para que tipo de ação estamos buscando encontrar. Ainda assim, existe uma gama de proposições artísticas que se alinham com o campo desta reflexão, podendo ser produções independentes, por exemplo, projetos autônomos, ações performáticas isoladas, intervenções urbanas ocasionais, até mesmo proposições teatrais pedagógicas eventuais que ocorram para/com/pela/na cidade.

... existem inúmeras iniciativas coletivas ou individuais que buscam criar espaços de convivência, ou reivindicam a cidade como lugar relacional. O teatro, via-de-regra, se inscreve nesta segunda vertente, e isso já explicita um ponto de conflito, dado que nossas práticas no espaço da cidade também contribuem para fazer visível as tensões que subjazem entre os mais diversos usos deste espaço. Além disso poderíamos enfatizar a inutilidade do teatro como fator dissidente. (CARREIRA, 2020, p. 16)

Mas os sujeitos especificamente com os quais iremos nos encontrar nos espaços da cidade desta vez, para trazermos uma carga mais concreta à reflexão, são aqueles e aquelas que constituem os coletivos do sujeito histórico teatro de grupo² e que atuam na cidade de São Paulo na contemporaneidade.

Talvez você já tenha certa familiaridade com o teatro de grupo, talvez não. Mas, de todo modo, o teatro de grupo a que me refiro aqui, em resumo, encontra apoio na ideia de uma organização autônoma, na busca coletiva por modos contra-hegemônicos de criação e produção, no sentido de estabelecer relações mais horizontais entre seus integrantes, na divisão do trabalho e na perspectiva da criação artística como não mercadológica, nas experiências e tentativas de estabelecer espaços de reflexão, na leitura de mundo, do alimentar o imaginário social, na possibilidade de construir

2 Por sujeito histórico entendemos todos os agentes da ação social, aqueles e aquelas que participam do processo histórico e cujas ações interferem nele, sendo indivíduos, grupos ou classes sociais. A condição de sujeito histórico individual e coletivo pressupõe a consciência das possibilidades de mudanças e permanências históricas. Dessa forma, tendo em vista o recorte histórico territorial da presente reflexão, adotaremos a denominação sujeito histórico teatro de grupo uma vez que há, nos coletivos de teatro de grupo da cidade de São Paulo, uma consciência coletiva sustentada em uma análise pertinente da realidade e uma ética presente nos grupos que compõem esse sujeito histórico, a partir de sua atuação.

processos e experiências que cultivem e nutram caminhos de autonomia e olhar crítico, tanto em relação ao seu núcleo artístico, quanto em sua interação com as pessoas que estão cotidianamente próximas a suas atividades ou mesmo o público eventual. Como colabora a pesquisadora Flávia Janiaski:

O teatro de grupo tem uma estrutura de autogestão na qual mescla elementos de identificação afetiva e técnica, no desejo de resistir a um referente hegemônico comercial. Este teatro que prima pela liberdade de criação firma posição frente à indústria cultural e na maioria das vezes busca formas de se manter fora deste sistema comercial. É possível afirmar que o teatro de grupo se apresenta para os grupos como uma forma de realizar uma reflexão constante, além de propiciar a construção de métodos de formação do ator. (JANIASKI, 2008, p. 69)

O teatro de grupo se apresenta como esta potência que se realiza em coletividade, que une diversos indivíduos em torno de um projeto de atuação artística, estética, ética e política e que em seu seio também reflete as contradições da sociedade, por ser parte da mesma e não dispor de meios substanciais para estar fora, ainda que busque permanentemente se distanciar das práticas e convicções impostas pelo capital, pelo culto ao indivíduo e pela exploração do trabalho, mas que tem como pressuposto o encontro com o público, sendo este integrante da sociedade do modo que ela se apresenta.

O sujeito histórico teatro de grupo ao qual me refiro especificamente é aquele em que estou inserido, como integrante do coletivo A Próxima Companhia, no qual atuo, bem como aquele em que também debrucei meu olhar de pesquisador-artista quando realizei meu mestrado pelo Programa de Pós-graduação em Artes (IA/Unesp), sob orientação da professora Carminda Mendes André. Naquele momento meu impulso foi pelo entendimento das relações entre os coletivos do teatro de grupo da cidade de São Paulo, os espaços físicos que constituem suas sedes, que denomino Territórios de Criação, e suas ações artístico-pedagógicas em diálogo com o território de seu entorno.

O exercício de se encontrar esse perfil geral do teatro de grupo, aplicado em uma visão geográfica em escala, pode se encaixar em exemplos presentes em toda a América Latina, no Brasil e, como no caso de nossa reflexão, em São Paulo. Mas esta definição não é algo resolvido, nem pretendemos dar conta de tal tarefa nesta breve passagem. Como aponta a

pesquisadora Maria Tendlau Ceccato (2008), o desenho do teatro de grupo não é feito como quem caminha sobre um terreno homogêneo e nivelado.

Fazendo um pequeno mergulho na história do teatro paulistano e nos apoiando nas reflexões do pesquisador Alexandre Mate (2012), podemos identificar nas lutas sociais e políticas em que o teatro de grupo paulistano estava envolvido — seja contra a ditadura civil-militar nas décadas de 1960 a 1980, passando pela redemocratização na década de 1980 e seguindo na Constituinte e nas eleições abertas — influenciou nas relações, formações e atitude dos artistas do teatro, suas produções e sobretudo nos coletivos. De acordo com o pesquisador, em um efeito desencadeado pelas mobilizações houve um fenômeno no qual

... muitos artistas sentiram-se obrigados a sair da confortabilidade das salas de ensaio e a buscar um “palco muito maior” que, derivado do latim *ruga*, é mais conhecido por rua. As “rugas do corpo da cidade”, em muitos casos, passaram a representar o *lócus* de onde os assuntos foram colhidos. De outro modo, as cenas da rua, em processo de mobilização política, alimentaram corações, mentes e resultados estéticos significativos na cena paulistana. (MATE, 2012, p. 179)

Há uma expansão do fazer teatral nas ruas da cidade nos múltiplos espaços urbanos, que, de forma ampla, em seus formatos geram uma amálgama dos grupos com a cidade. Passa-se a praticar com maior potência e intencionalidade um diálogo com a vida cotidiana e as questões que permeiam o meio urbano. Como todo aspecto social que requer uma análise histórica em seus indícios, temos uma reverberação e junção do teatro de grupo contemporâneo com o que era entendido como vertentes do teatro praticado em décadas anteriores.

Nas décadas de 1960 e 1970, os grupos, ainda que semelhantes pelos processos colaborativos de criação, eram categorizados em duas correntes. De acordo com o Jacó Guinsburg, João Roberto Faria e Mariangela Alves de Lima (TEATRO, 2000), uma parcela dos grupos se identificava pelo posicionamento político das propostas cênicas, desenvolvia suas atividades nas periferias urbanas e se autodenominava independente. Esses grupos “bebiam” na linguagem popular e envolviam um diálogo intenso com a população da cidade por motivações políticas em processos comunitários. Tais características nos remetem ao teatro popular como influência para as criações dos grupos ainda presentes na atualidade. A partir dos expedientes populares, também é possível se referenciar a própria quebra do

ilusionismo e a adesão fundamental à forma épica do teatro. Esse conjunto de elementos, tendencialmente e por motivos diversos, se distanciava do chamado circuito comercial de produção e veiculação do teatro.

Já os demais grupos estavam envolvidos em pesquisas de linguagem, fortalecendo o surgimento da investigação teatral e a possibilidade de experimentação de novos modos de criação, presentes de forma evidente em seus trabalhos, apoiando-se na figura do ator e da atriz como propositores e protagonistas dos processos, e se valendo de múltiplos expedientes para dar corpo às encenações.

Passando por diversas movimentações e experimentações que permearam o modo de produção e criação dos grupos nas décadas de 1980 e 1990, no final desta e início dos anos 2000, identificamos um ponto que materializa as questões que vinham dessa esteira histórica em que o teatro de grupo aglutina seu caráter de pesquisa e experimentação com o pertencimento à cidade e sua relação com ela, sua função política e social a partir da arte pública. Aqui identificamos o que pôde dar origem à ideia e posterior nascimento da Lei de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo (Lei nº 13.279/02), alinhada à ideia de arte pública, sendo esta “capaz de propor o encontro, a solidariedade, a elaboração do eu coletivo não mediado pelas relações mercantis” (ANDRÉ, 2011, p. 104). Lei essa que foi fruto principalmente do exercício ampliado de cooperação e coletividade dos grupos de teatro da época, organizados no movimento Arte Contra a Barbárie, e que reflete a relação da pesquisa teatral continuada em associação e estreita interação com a vida urbana da metrópole.

Temos, nesses mais de vinte anos de exercício da emblemática lei, a evidenciação da potência e diversidade de experiências que foram direta ou indiretamente nutridas por essa política pública e que geraram ainda mudanças nos paradigmas de acesso e descentralização das ações e territórios atendidos pelas políticas culturais, sobretudo no município de São Paulo, mas que continuamente sofrem ataques e precisam ser defendidas

de interesses alinhados com a visão da cultura como mercadoria³, não como direito público e dever do Estado.

A conquista e os primeiros anos da lei de Fomento ao Teatro possibilitaram também que vários coletivos alinhados com a prática do teatro de grupo pudessem desenvolver, com mais estrutura, não somente a criação de espetáculos teatrais, mas experiências de reflexão e ação pedagógica em associação com o trabalho artístico, procurando dialogar com espaços e necessidades reais das camadas populares nas franjas da cidade, nas ruas dos bairros, compartilhando com as comunidades periféricas e bolsões de vulnerabilidade o acesso a espetáculos, ações artísticas, palestras e debates com especialistas, processos de estudo e pesquisa em geral, sobretudo ao direito fundamental à cultura e seu leque de possibilidades a partir da linguagem teatral.

Com essa matriz, ocorre nesse período, e posteriormente, a possibilidade de uma rede de outros mecanismos públicos de apoio à cultura e das próprias mobilizações e articulações dos coletivos teatrais da cidade, viabilizados pela articulação principalmente de coletivos de coletivos em entidades como a Cooperativa Paulista de Teatro, o já citado Movimento Arte Contra a Barbárie, o Movimento dos Teatros Independentes – MOTIN, a Roda do Fomento e o Movimento do Teatro de Grupo de São Paulo – MTG, o efeito que se tem com o passar do tempo é aquele em que não é mais o artista da cena, aquele sujeito distante que chega no território de forma estrangeira, e sim, o artista do lugar, contido no espaço, acolhido e integrado à comunidade que passa a nutrir a cultura do lugar e ser nutrido.

3 Organizados em torno de entidades como a Rede de Teatros e Produtores Independentes, Associação de Produtores de Espetáculos Teatrais do Estado de São Paulo (Apetesp) e a Fundação São Pedro, valem-se do discurso da democratização do acesso aos recursos públicos para incidir politicamente nas gestões públicas, criando deturpações de entendimentos legais, imbróglis jurídicos-administrativos em contraponto aos próprios objetivos e pressupostos das leis e programas públicos de apoio à pesquisa e continuidade dos núcleos do teatro de grupo da cidade e do estado de São Paulo, buscando minar o modo cooperativo (criando artifícios para invalidar a opção legal dos núcleos artísticos de submeterem projetos autônomos por representações jurídicas cooperativas, que em essência são entidades que congregam essa pluralidade de coletivos) e os parâmetros específicos que regem as leis. Dessa forma, os processos democráticos de inscrição de projetos alinhados com as linhas de fomento público, de indicação de candidaturas e votação pública para a composição das bancas examinadoras são alvos dos integrantes. dessas organizações na ânsia de acesso aos recursos públicos existentes, ainda que não destinados a seu perfil de produção, sem propor novas alternativas para suas demandas específicas.

A CIDADE COMO IDEIA E DISCURSO

Pensar a relação do teatro com a cidade é um convite para enxergar as frestas, para se aventurar nas fronteiras borradas entre uma área do conhecimento e outra, temas sobre os quais tantas reflexões e olhares já foram empreendidos para desvelar múltiplos aspectos de suas particularidades.

A cidade e o teatro são temas que habitam aparentemente espaços bem diversos, mas que apresentam uma relação que pode ser lida — emprestando-se o conceito das ciências biológicas — como mutualismo. O mesmo pressupõe uma interação entre duas espécies que se beneficiam reciprocamente e é praticado em diferentes modalidades. A partir do conceito do mutualismo podemos desenvolver uma ideia aproximada de que tanto o teatro quanto a cidade estabelecem relações de reciprocidade e que podem ser identificadas com um olhar atento nas dinâmicas urbanas, mas que, longe de um ideal apenas de beneficiação não são integralmente positivas em sua totalidade.

Quando ouvimos ou pensamos na palavra cidade, forma-se uma imagem ampliada, complexa, rica de elementos que nos remetem a uma paisagem urbana, concreta, que se materializa fisicamente, por exemplo, em casas, prédios, ruas, avenidas, bairros, regiões, zonas e configuram o que chamamos propriamente de cidade. Diferentemente das paisagens naturais compostas por montanhas, serras, praias, falésias, as urbanas são fruto da ação humana, que, empregando sua técnica cria os objetos que darão forma e movimento ao espaço natural que se transformará também com a ocupação humana em meio urbano. Tudo que será instituído nele será obra das escolhas e da ação física de seres humanos intervindo no lugar continuamente, de múltiplas formas e em variadas escalas.

Diante de quem observa a junção dos objetos dispostos no espaço, constituiu-se o que chamamos de paisagem, a qual vive por meio dos símbolos e significados do passado que se relacionam com os do presente; de forma móvel se recriam em constantes sobreposições e rearranjos diante dos olhos de quem a vê. A visão é o sentido que abarca majoritariamente a paisagem, o ponto inicial de sua percepção, mas além dela existem outros sentidos como olfato, audição e tato, que compõem certa captura pessoal do conjunto de formas e outros estímulos de um espaço em um determinado instante.

O geógrafo Milton Santos (2017) analisou a ordenação do meio urbano em dois aspectos que o constituem, sendo o sistema de objetos e o sistema de ações. Para ele, o sistema de ações se realiza sobre objetos preexistentes, aqueles como os oferecidos pela topografia do terreno, como rios e

vales, ou impulsionam a criação de novos objetos, como edifícios e pontes, sendo também o sistema de objetos condicionante da forma como se dão as ações no espaço. “O espaço é formado por um conjunto indissociável, solidário e também contraditório de sistemas de objetos e sistemas de ações”, como diz Milton Santos (2017, p. 63). Ambos interagem continuamente, formam um todo no qual a história se dá, no qual temos a vida individual e social em movimento.

Como nos diz a urbanista Raquel Rolnik (2012), a construção das cidades também é uma forma de escrita, cuja definição de formas geométricas se assemelha ao agrupamento de letras que formam palavras que representam sons e ideias. Tal escolha e escrita, em geral, estão nas mãos da classe dominante, daqueles que detêm os meios de produção, inclusive do espaço, da posse da terra.

Mas há também um aspecto de desordenação, de crescimento constante, de sucessivas adaptações para que haja uma adequação ao uso do meio urbano pelas pessoas que vivem na cidade; sua escrita e reescrita são sucessivas e ocorrem em diversas escalas, sendo constatada nas construções, nas vielas, nos novos bairros anexados a outros, e assim por diante. “A arquitetura da cidade é ao mesmo tempo continente e registro da vida social” (ibidem, p. 19). Nas grandes cidades é perceptível uma constante tensão entre as forças do capital e do poder público que querem controlar o espaço urbano e as práticas populares, insurgentes, movidas pelas necessidades cotidianas.

A CONSTRUÇÃO COTIDIANA DA CIDADE

A cidade é também o espaço da memória, quando possui vitalidade em seu tempo presente habita contiguamente seus símbolos e significados de seu passado, constituindo uma rede de significações móveis (ROLNIK, 2012). Nosso olhar para ela é fruto de uma perspectiva, um ponto de vista que desvela ou esconde aspectos a partir do lugar que é observada e de quem a observa.

Como na música “Cidadão”, do compositor Lúcio Barbosa:

Tá vendo aquele edifício moço?
Ajudei a levantar
Foi um tempo de aflição
Eram quatro condução
Duas pra ir, duas pra voltar

Hoje depois dele pronto
Olho pra cima e fico tonto
Mas me chega um cidadão
E me diz desconfiado, tu tá aí admirado
Ou tá querendo roubar?

Meu domingo tá perdido
Vou pra casa entristecido
Dá vontade de beber
E pra aumentar o meu tédio
Eu nem posso olhar pro prédio
Que eu ajudei a fazer. (CIDADÃO, 1979)

Não só o trabalho físico do operário da construção civil, mas seu tempo de deslocamento e a privação de seu direito por observar o prédio que ele próprio ajudou a construir com seu suor estão impressos na composição. Com isso notamos o aspecto segregador da cidade neoliberal, daquela que priva e exclui, que expressa a desigualdade, que se distancia do espaço democrático, justo e igualitário.

A partir da situação da cena narrada, nos deparamos com o lugar, com o recorte em meio ao emaranhado complexo que a cidade se mostra. Raquel Rolnik (2012, p. 12) diz que nunca se está diante da cidade, mas quase sempre dentro dela. Seus limites físicos e sua proporção parecem engolir a pequenez de seus cidadãos e cidadãs frente à monumentalidade e espalhamento de um grande espaço urbano. Ainda guiados por Milton Santos, podemos entender o lugar, a porção, o recorte, a particularidade espacial como

... o quadro de uma referência pragmática do mundo, do qual lhe vêm solicitações e ordens precisas de ações condicionadas, mas é também o teatro insubstituível das paixões humanas, responsáveis, por meio da ação comunicativa, pelas mais diversas manifestações da espontaneidade e da criatividade. (SANTOS, 2017, p. 322)

Por isso a importância de trazermos a reflexão do teatro e da cidade para o chão do asfalto. Nosso exercício parte do lugar onde opera “um cotidiano compartilhado pelas mais diversas pessoas, firmas e instituições (...) a política se territorializa, com o confronto entre organização e espontaneidade” (ibidem). Para o geógrafo, o lugar é a sede da resistência

da sociedade civil, alimenta a necessidade do conhecimento minucioso da realidade, bem como a análise do aspecto fundamental que é o território, sendo compreendidos tanto o território usado quanto o uso do território (SANTOS, 2017, p. 259).

RUIDOS NA PAISAGEM - O TEATRO QUE SE MANIFESTA NA CIDADE

Há entre os e as criadoras de teatro na cidade muitas pessoas que partem da noção do espaço público como lugar de encontro, ao qual o teatro iria em busca do povo. No entanto, é importante questionar a idealização de tal encontro. Como diz Manuel Delgado (2010)⁴, pensamos que o espaço público suporia a ideia da liberdade formal e da igualdade de direitos. Mas, de fato exercemos nossos direitos neste espaço? O controle institucional e a violência limitam as possibilidades de tais encontros. Eles existem principalmente quando a intensidades dos acontecimentos rompem com o ordenamento e os comportamentos estabelecidos. (CARREIRA, 2020, p. 5)

Como dito, as relações e encontros do teatro de grupo e a cidade não são apenas positivos, mas também são fortemente permeados pelas mazes que infelizmente fazem parte do cotidiano, bem como das construções sociais e das disputas. Os integrantes dos grupos de teatro nestes contextos se veem como responsáveis por suas atitudes éticas e conscientes das contradições imbricadas em sua ação e em sua existência nesse meio urbano operado pelo capital.

Dessa forma, o pensamento-ação-criação desses coletivos necessita abarcar as diferentes escalas da visão destas paisagens urbanas, indo da reflexão das problemáticas globais da metrópole até as questões locais e pessoais dos habitantes e as vidas inseridas nesses territórios específicos onde cada coletivo tem sua sede, seus Territórios de Criação.

O que chamamos de Território de Criação, emprestado de uma fala pública do ator e encenador Edgar Castro, tenta traduzir mais que o espaço físico em que o grupo está instalado. Expande a ideia de sede como solo fértil para a criação específica do coletivo, o que, para Alexandre Mate (2012), é observado quando coletivos teatrais desenvolvem ações

4 “El idealismo del espacio público”. *Papeles de relaciones ecosociales y cambio global*, Barcelona, n. 111, pp. 113-20, 2010.

que anteriormente cabiam a outras instituições. Dessa forma, além de resultados esteticamente significativos, diversos coletivos teatrais se empenham no desenvolvimento de um amplo espectro de discussão/reflexão e de intervenção nas já citadas “rugos da cidade”.

Seja quando um coletivo se instala em um território que sofre com frequentes enchentes, em áreas consideradas de risco nas bordas da cidade, ou quando está suscetível às ações de violência policial contra pessoas em situação de rua, como no caso dos grupos que possuem sede no centro de São Paulo, ou ainda o dilema enfrentado quando o Estado reivindica um espaço utilizado por um coletivo para uma obra onde se alega interesse público. São inúmeras as formas de disputa e contraposição entre o que se considera dentro do “mapa” — ou permitido estar nele — e o que não pode se permitir, que se necessita combater como inimigos da ordem (ANDRÉ, 2011).

Nessa linha de pensamento alargado e imbuído de transversalidade, também contribui com nossa reflexão o verbete sobre teatro e comunidade contido no *Léxico de Pedagogia do Teatro*, organizado por Ingrid Koude-la e José Simões (2015), que expande o conceito e as visões que se tem do campo da própria Pedagogia do Teatro em desencontro com a prática artística teatral:

O teatro contemporâneo que se abre para a realidade social e a traz para a cena ou transforma lugares do cotidiano em palco faz desaparecer não apenas as fronteiras entre teatro e performance como entre aquilo que é o teatro e o que deixa de sê-lo. Também as fronteiras que durante tanto tempo eram consideradas intransponíveis entre a alta cultura do teatro profissional e a sociocultural do trabalho do pedagogo teatral desaparecem. Isso torna os procedimentos de criação da práxis teatral contemporânea especialmente atrativos do ponto de vista da Pedagogia do Teatro. (KOUDELA; SIMÕES, 2015, p. 11)

Se o teatro é a arte da presença, uma linguagem que pressupõe o encontro, então como podemos entender a atuação dos coletivos do teatro de grupo como propositores de encontros e que tenham uma intencionalidade com sua ação? Carminda Mendes André nos mostra uma pista quando se refere aos artistas do teatro contemporâneo como propositores de maneiras diferentes de apresentar a arte, explodindo a “obra de arte”, deslocando-a para dentro de um evento cultural e movendo-a na direção de um fenômeno que pode ou não acontecer. O evento lido pela artista-pesquisadora “é um acontecimento que abarca várias atividades ao mesmo tempo” (ANDRÉ, 2011, p. 96).

O evento funciona como um “espaço em ação”, potencialmente carregando a ressignificação a partir do espaço-tempo, instituindo a troca como um dispositivo perlaborado da vanguarda teatral surrealista, constituído pela presença de quem assiste — nesse caso deslocado da posição de espectador para uma presença indeterminada — em um sentido de ação cultural, e não como objeto estético que possibilita inventar identidades para si e para a obra de arte (ANDRÉ, 2011, pp. 96-7).

Mas a intencionalidade dos coletivos teatrais da cidade precisa estar em diálogo e alinhada com sua práxis, como nos oferece o geógrafo David Harvey (2013). Para Harvey, de maneira geral, é necessária uma consciência para cada um de nós, cidadãs e cidadãos, nos questionarmos que tipo de cidade queremos, sendo esta uma questão que não pode ser dissociada de nossa mobilização em

... saber que tipo de vínculos sociais, relacionamentos com a natureza, estilos de vida, tecnologias e valores estéticos nós desejamos. O direito à cidade é muito mais que a liberdade individual de ter acesso aos recursos urbanos: é um direito de mudar a nós mesmos, mudando a cidade. Além disso, é um direito coletivo, e não individual, já que essa transformação depende do exercício de um poder coletivo para remodelar os processos de urbanização. A liberdade de fazer e refazer as nossas cidades, e a nós mesmos, é, a meu ver, um dos nossos direitos humanos mais preciosos e ao mesmo tempo mais negligenciados. (HARVEY, 2013, p. 2)

Com isso, o direito à cidade expresso por Harvey se conecta à ideia inicial da cidade como alfabeto e com o teatro de grupo, como possibilidade de arranjos múltiplos que serão reflexo do que queremos expressar enquanto proposição de mundo. Desta forma, podemos nos aproximar da ideia dos processos de construção cultural, na qual o teatro de grupo se apresenta como agente participante em sua atuação local e coletiva, nos territórios e na vida urbana, algo que podemos ler também pela ação cultural (COELHO, 1997) a partir da ativação e continuidade dos processos em suas sedes, seus Territórios de Criação.

O SENTIDO DE LUGAR PARA AS SEDES DOS COLETIVOS DO TEATRO DE GRUPO

É fundamental desdobrarmos a ideia do fenômeno teatral do teatro de grupo para além dos limites do trabalho da interpretação ou direção, em relação também a quem assiste ao espetáculo, mas, ainda além, às inter-relações múltiplas despertadas nos espaços teatrais dos grupos, na perspectiva das ações artístico-pedagógicas, da ação arte-educativa.

As sedes dos grupos se constituem como tais Territórios de Criação, que se configuram também como lugar, como nos apresenta André Carreira a partir do pensamento de Marc Augé (CARREIRA, 2010), no sentido de ser onde o grupo se funda cotidianamente como unidade criativa.

Lugar porque a sede é considerada como um espaço histórico onde se constrói identidades, que coaduna estreitamente como o mandato coletivo de construir zonas simbólicas alternativas aos procedimentos impessoais de mercadorias. A sede representa um lugar de referência e espaço político que os grupos reivindicam como instrumento para impulsionar a própria sobrevivência do coletivo. Note-se que nem sempre a sede é um “teatro”, isto é, um local de apresentações. (AUGÉ, 1994 apud CARREIRA, 2010, p. 2)

A ideia de lugar também pode ser entendida a partir da definição apresentada na *Política Nacional de Patrimônio Imaterial – PNPI* (PNPI apud IPHAN, 2012). O Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) compreende que o Lugar é o espaço onde se “concentram e/ou se reproduzem práticas culturais coletivas” (ibidem).

O lugar participa dos “sentidos de pertencimento, memória e identidade dos grupos sociais” (ibidem), e assim existe um sentido cultural diferenciado para a população do local onde são realizadas práticas e atividades de natureza variada, sejam elas cotidianas ou excepcionais. Do ponto de vista da tradição antropológica, quando se fala de lugar, se existe uma ligação da “questão da alteridade (ou da identidade) à do espaço, é porque os processos de simbolização colocados em prática pelos grupos sociais deviam compreender e controlar o espaço para se compreenderem e se organizarem a si mesmos” (AUGÉ, 1994 apud SÁ, 2014, p. 211).

Diferentemente dos grupos musicais, dos pastores, dos camelôs, dos malabaristas de sinais, das estátuas vivas, e do teatro de rua que

conforma uma roda estática, aquelas formas teatrais que se pensam em processo de ocupação, não são imediatamente reconhecidas pelo público transeunte e demandam um tempo de decodificação, um processo de compreensão do jogo e ao mesmo tempo pedem que o público tome decisões que comprometem não apenas o tempo de seus compromissos imediatos, como também o seu corpo que deve se deslocar, se oferecer para a cena se expondo inclusive a uma certa quota de risco. Como em todo jogo os jogadores se colocam em risco ao se moverem buscando cumprir seus objetivos. Quando alguém decide seguir um espetáculo que se move pelo centro da cidade se transforma imediatamente em parte do espetáculo dado que haverá um grande número de cidadãos que permanecerá estático observando o grupo de atores e público em movimento como um espetáculo em si mesmo. Seguir, e muitas vezes interferir participando da trama da encenação representa construir o teatro como acontecimento cultural. (CARREIRA, 2018, p. 18)

Os coletivos do teatro de grupo são vistos atuando nas ruas, em espaços abertos, mas também em seus espaços. Quando um coletivo tem a possibilidade de manter um espaço-sede, possibilita sua continuidade de pesquisa e envolve uma abertura da mesma “como espaço para a comunidade para projetos sociais consorciados com o fazer artístico” (idem, 2010).

... no caso do teatro, é o palco que se estende até a plateia, transformando o espaço cênico em uma espécie de *environment*. Esse derramamento da arte para espaços e ocasiões não convencionais transforma-se em ações de intervenções no ambiente cultural, resignificando esses espaços e o próprio fazer artístico. (ANDRÉ, 2011, p. 63)

Carmina Mendes André, em sua reflexão, colabora com a ideia de que a ação teatral não se condiciona mais aos espaços convencionais. Imbuída de uma atitude que propõe rupturas no teatro contemporâneo, lido aqui como teatro de grupo, propõe o que se denomina “espaços alternativos”. Essa alternativa diz respeito à fuga da convenção, do edifício teatral e de outras amarras que condicionam o teatro e limitam justamente seu diálogo com a vida que pulsa na cidade. Seja na rua ou na sede dos coletivos do teatro de grupo,

Nos espaços não convencionais — a arte dessubstancializa-se, perde valor de obra. No caso do teatro, nos espaços alternativos, não mais se têm espetáculos com propósitos destinados a representar a realidade.

Nesses espaços, o teatro que se mostra assume características de uma realidade mais imediata, mais fugaz: constitui-se da contracena imediata com o receptor, de sua presença ativa. (ANDRÉ, 2011, p. 65)

Dessa forma, retornando aos conceitos de Milton Santos (2017), podemos ler as sedes dos coletivos, seus Territórios de Criação, como participantes do sistema de objetos que compõem a cidade, a materialidade que imprime a partir do palpável uma relação e ordenação do meio.

Podemos tomar como exemplo o momento em que coletivos abrem as portas e fazem ensaios — não sendo a obra artística “acabada” — para ou na rua e dessa forma criam dispositivos de porosidade e permeabilidade na relação dentro/fora das suas sedes, atuando diretamente, mas de forma mais efêmera, na perspectiva do sistema de ações (SANTOS, 2017). Também é possível pensar na relação de familiaridade/pertencimento, quando integrantes do grupo, tendo nascido e sido criados naquele bairro, sendo portanto sujeitos que integram o território, passam a atuar como agentes culturais por meio de seu núcleo artístico.

As sedes dos grupos de teatro da cidade de São Paulo, na atualidade representam também um contraponto com a experiência das décadas de 1960 e 1970, pois, se nas ações dos grupos daquela época as sedes estavam associadas à possibilidade de estabelecer relações com as comunidades dos bairros e com os movimentos sociais, fazendo alusão aos Movimentos Eclesiais de Base, a partir dos anos 1990, ter uma sede passou a ser fundamental também para comportar treinamentos, reuniões e rotinas administrativas e de produção do coletivo, a partir das quais os grupos articulam seus projetos espetaculares e pedagógicos em continuidade.

Além desses pontos, a sede também permite a própria guarda do acervo cenográfico, de figurinos, materiais cênicos, de espetáculos em repertório ou de materiais para serem retrabalhados em novas produções, bem como documentos e registros históricos da trajetória do coletivo. Um espaço passa a representar também autonomia quanto à realização de experimentações, programações e outras ações, sem a necessidade do aval da gestão para uso de um equipamento público ou de espaços institucionalizados de cultura que incidem e dialogam com as dinâmicas de seu entorno e também com a cidade.

Existe uma diversidade quanto à tipologia dos espaços e suas mais variadas configurações espaciais, como sobrelojas, subsolos, galpões, terrenos com áreas externas, construídos, itinerantes, entre outros que são adaptados às necessidades do grupo, mas partem de uma materialidade existente. Existem múltiplas formas de estabelecer os espaços, em regime

de locação, comodato, ocupação, cessão temporária, compra, doação, entre outros, o que também impacta as propostas artísticas e comunitárias ali desenvolvidas, continuadas ou, inclusive, interrompidas. A sede é, sobretudo, a possibilidade de se organizar materialmente e subjetivamente a coletividade e, por consequência, um elemento que compõe materialmente o sistema de objetos (SANTOS, 2017).

A ação do coletivo direciona os usos do espaço, assim como os limites físicos da estrutura deste também devem ser levados em consideração para a continuidade nos espaços.

É uma constante para os coletivos do teatro de grupo na cidade de São Paulo, por diversos motivos — aumento do aluguel, compra do imóvel por investidores, obras públicas que ocasionam expulsões, falta de recursos financeiros para manutenção dos espaços, entre outros —, a necessidade de mudar de sede, e nesse sentido observamos o impacto e a influência negativa que os interesses do capital e do poder imprimem na cidade e que, por consequência, impactam na trajetória dos coletivos, processo esse no qual identificamos uma relação divergente do ideal e total benefício mutualista.

Existem muitos casos de coletivos que abrem sua sede e depois não conseguem mantê-la, ou mesmo contraem dívidas ou são expulsos pelo capital imobiliário com o aumento dos aluguéis ou dos custos envolvidos na permanência em um determinado espaço da cidade. Mas a capacidade de invenção e recriação dos coletivos também transborda a cena e é exercitada nesses espaços e nesses momentos.

Talvez pela raiz deambulatória própria da arte teatral popular, ou mesmo pela constante recriação de alternativas à sua sobrevivência e seus propósitos, o fenômeno negativo de mudança dos locais das sedes gera como consequência positiva novas relações e jogos nos territórios e entornos onde esses grupos se deslocam no tabuleiro das cidades e criam espaços não planejados em oposição à ordem, aquela preestabelecida de acordo com padrões culturais dos setores hegemônicos da sociedade.

Nas palavras do pesquisador e programador cultural do Sesc-SP Edson Moraes (2014), as sedes do coletivos são locais “propícios aos encontros”, pois neles existe uma interação entre artistas e moradores de uma região, e desse diálogo nascem “experiências da procura por expressar seus sofrimentos, suas alegrias, suas esperanças e expectativas” (p. 11). Quando falamos anteriormente da disputa pelo imaginário e do papel do simbólico, foi por entendermos que, a partir de “depoimentos, poemas, canções, peças de teatro, dança, cinema, literatura, enfim, produções culturais” (ibidem) cria-se a possibilidade de acesso às subjetividades para algum “esclarecimento, desalienação e libertação” (ibidem). Edson defende

a potência do ser humano de ser único e capaz de construir conhecimento por meio da sua relação com os próprios conflitos presentes no cotidiano, desde que sejam apresentadas formas alternativas de questionamento e construção de conhecimento. Nos chamados Territórios de Criação, a sobrevivência abrange a dimensão econômica, porém está atrelada à perspectiva do que mobiliza sua insistência na arte/vida.

A coletivização do trabalho nas sedes dos grupos é evidente e denota uma pluralidade de envolvidos nos trabalhos realizados, que convergem na busca por incidir na transformação do entorno, nas políticas públicas e na área cultural, como Edson Moraes analisa. Para o programador cultural e pesquisador, essa diversidade de pessoas é articulada em redes comunitárias e sociais nas quais os coletivos teatrais se inserem e que compreendem, além destes, também “educadores, militantes culturais, artistas, jovens, idosos, lideranças comunitárias que promovem no cotidiano” (MORAES, 2014, p. 12) tais interações.

Dessa forma, os grupos se aproximam em suas práxis da ideia de comunidade, por entenderem inclusive ser uma possibilidade de tornar visíveis suas identidades e com isso haver um fortalecimento de si e da articulação com os outros em comunidade. Há assim a formação de redes autônomas, em que a solidariedade e a cooperação são exercidas com suas singularidades, para a manutenção e proliferação de coletivos, mirando a invenção como possibilidade de existência.

Assim, é o modo de existência coletivizado do teatro de grupo — em especial no exercício dos que abrem esses Territórios de Criação não apenas do ponto de vista real e material, mas também na perspectiva do diálogo com as pessoas, cultura e relações estabelecidas com o entorno — que demonstra uma dimensão comunitária, um exercício de pertencimento, de construção e busca por outros modos de aproximação, segundo uma outra visão de mundo. Ainda no que diz respeito aos diversos vetores, as sedes são espaços culturais, pedagógicos, de vivência e aprendizado. A leitura desse leque amplo de ações e possibilidades pode trazer tanto um olhar das especificidades e vertentes quanto de uma transdisciplinaridade, em que a atividade é simultaneamente pedagógica, vivencial, artística, entre outras.

Em tese, para as pessoas que participam das ações realizadas, não importa uma atuação específica para o todo fazer sentido e ter coerência, ainda que se possa identificar um vetor que tenha mais presença em alimentar o início das propostas. Edson traz a importância de observarmos e localizarmos que “a ânsima desses espaços é o trabalho do artista, do contrário seria uma área de convivência destinada a reuniões comunitárias” (ibidem).

Tal exercício coletivo não se apresenta em pontos isolados. Também se configura como uma teia que conecta diversos espaços espalhados pela geografia urbana da cidade de São Paulo, como sedes que estão fixadas há décadas no mesmo local, até outras que certamente abriram recentemente (e muitas que fecharam durante a pandemia de Covid-19), passando por grupos que vivem uma certa itinerância, movidos pelas constantes expulsões desencadeadas pelos valores dos aluguéis da cidade financeirizada, gentrificada e pelas mudanças políticas. São múltiplas as suas formas, são diversos os contextos dos territórios, mas a unidade se faz presente nos parâmetros da ação cultural que os coletivos exercitam a todo momento.

Em diversos momentos, provavelmente cada integrante de um grupo de teatro tenha se percebido tentando responder qual é sua motivação para estar no coletivo, também se perguntou qual é a motivação do grupo para continuar unido e trabalhando. Aos núcleos teatrais que possuem sede, somam-se outras inquietações nesse caldo borbulhante. Existem expectativas quando o grupo está procurando o primeiro espaço onde se instalar, quando o desejo da sede começa a tomar forma, encontrando possíveis endereços, olhando com curiosidade o entorno e projetando o que pode vir a ser um habitat cotidiano daquele “pedaço” da cidade.

As sedes em geral recebem muitas atividades, em grande parte propostas e realizadas por coletivos que não necessariamente mantêm os espaços, mas que buscam parcerias para a realização de ações e de seus projetos. Não é porque o espaço é mantido pelo grupo que ele estará a serviço único e exclusivo do mesmo, muitas vezes é ao contrário, o coletivo fica a serviço das demandas que recebe para proporcionar uma manutenção daquele espaço.

A proporção de suas ações é influenciada pela paisagem das políticas de Estado, que em nossos tempos vêm de forma avassaladora ditando a forma com que as políticas públicas, construídas historicamente, serão executadas, e inclusive sistematicamente minguadas. O reflexo disso é a arte pública, a atuação desses coletivos perdendo lentamente sua musculatura, mas reagindo em sua persistência e luta. Nas palavras de Alexandre Mate (2012), esses coletivos agem onde as instituições do Estado não chegam, onde estas se omitem do seu papel social. Independentemente das políticas públicas, os coletivos do teatro de grupo caminham encontrando possibilidades, fendas no asfalto das ruas, para manter seus espaços, suas atividades e sua ação no mundo e em seus contextos, desenvolvem outras cartografias que fazem dos territórios de criação potências de relação, de outros mundos, em pequenas revoluções.

Podemos retomar o espaço urbano e buscar seu entendimento como um espaço relacional, que é afetado por múltiplas ações, sendo uma delas a ação do teatro de grupo, implicado na compreensão do território a partir de sua dimensão física, como é o caso da sede dos coletivos, mas sobretudo considerando as dinâmicas que o definem temporalmente em ação e constante diálogo. A partir da afirmação de David Harvey (2017), quando menciona que a cidade é um espaço em processo de transformação, podemos complementar a ideia dizendo que, além da mesma, o próprio teatro está em contínuo processo de transformação e que a relação mutualista de um com o outro opera nas trocas e em sua mutabilidade constante que ocasionam transformações da realidade.

De acordo com níveis de consciência, intuição e inquietação, os grupos de teatro da cidade dão prosseguimento a suas trajetórias, nutrindo a caminhada coletiva do sujeito histórico teatro de grupo imbricada nas tramas da cidade.

REFERÊNCIAS

- ANDRÉ, Carmina Mendes. *Teatro pós-dramático na escola (inventando espaços: estudos sobre as condições do ensino do teatro em sala de aula)*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.
- CARREIRA, André. “Cidade espaço inóspito: território do teatro de invasão”. *Urdimento*, Florianópolis, v. 2, n. 38, ago.-set. 2020.
- _____. “Teatro de rua como ocupação da cidade: criando comunidades transitórias”. *Urdimento*, Florianópolis, v. 2, n. 13, pp. 11-21, 2018.
- _____. “Teatro de grupo e a noção de coletivo criativo”. In *Anais do VI Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas*. São Paulo: Abrace, 2010, pp. 1-16.
- CECCATO, Maria. *Teatro Vocacional e a Apropriação da Atitude Épica/Dialética*. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.
- “CIDADÃO”. Intérprete: Zé Ramalho. Compositor: Lúcio Barbosa. In *Frevoador* (Long Play). Rio de Janeiro: Sony Music, 1992. Lado A, faixa 6. Letra disponível em: <http://www.vagalume.com.br/ze-ramalho/cidadao.html>. Acesso em: 22 ago. 2022.
- COELHO, Teixeira. *O que é ação cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1997.
- HARVEY, David. *Espaços de esperança*. 7. ed. São Paulo: Loyola, 2017.
- _____. O direito à cidade. *Blog da Boitempo*, 22 nov. 2013. Disponível em: <https://blogdaboitempo.com.br/2013/11/22/o-direito-a-cidade/>. Acesso em: 20 abr. 2022

- IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. *Patrimônio Cultural Imaterial: para saber mais*. 3. ed. Brasília: Iphan/MinC, 2012.
- JANIASKI, Flávia. “O produtor e o produto no teatro de grupo”. *Urdimento*, Florianópolis, v. 2, n. 11, pp. 67-77, 2008.
- KOUDELA, Ingrid Dormien; ALMEIDA JR., José Simões de (org.). *Léxico de pedagogia do teatro*. São Paulo: Perspectiva/SP Escola de Teatro, 2015.
- MATE, Alexandre. “O teatro de grupo na cidade de São Paulo e a criação de espetáculos (na condição de experimentos) estéticos sociais”. *Baleia na rede*, Marília, v. 1, n. 9, pp. 178-194, 2012. Disponível em: <https://revistas.marilia.unesp.br/index.php/baleianarede/article/view/2841>.
- MORAES, Edson Martins. “Gestão de sedes de grupos de teatro: espaços de transformações”. In *Anais do V seminário internacional políticas culturais*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2014. pp. 1-14. Disponível em: https://issuu.com/centrodepesquisaeformacao/docs/gest_o_de_sedes_de_grupos_de_teatr
- ROLNIK, Raquel. *O que é cidade*. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- SÁ, Teresa. “Lugares e não lugares em Marc Augé”. *Tempo Social*, São Paulo, v. 26, n. 2, pp. 209-29, 2014.
- SANTOS, Milton. *A natureza do espaço: técnica e tempo. razão e emoção*. 4. ed. São Paulo: Edusp, 2017.
- SÃO PAULO, cidade. *Lei nº 13.279 de 8 de janeiro de 2002*. Institui o “Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo” e dá outras providências. São Paulo: Câmara Municipal, 2002.
- TEATRO de grupo. Verbetes. In GUINSBURG, J.; FARIA, J. R.; LIMA, M. A. de (coord.). *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva/Edições Sesc, 2000.

ATELIÊ DO ARTISTA: UMA TOPOLOGIA DA INTIMIDADE

Helena Bagnoli¹

RESUMO

Este texto faz uma reflexão sobre o papel do ateliê no processo criativo do artista, a partir de visitas realizadas para a seção “Ateliê do Artista”, da revista *Bravo!*, que dirigi entre 2016 e 2022, e, posteriormente, para a série audiovisual *Artérias*, composta de 26 minidocumentários com artistas indígenas, negros e trans de todo o Brasil, que realizei para a SescTv, em 2021. Em ambos os projetos, o objetivo era mapear o que estava sendo produzido e identificar como se dava a criação. Além dessa vivência, fiz no texto que segue um mergulho na trajetória histórica desse espaço que pode se materializar em inúmeros formatos, para tentar identificar qual é esse lugar imaginário, quase mítico, que ele ocupa.

Palavras-chave: Ateliê. Artista. Criação. Arte Contemporânea. Lugar.

ABSTRACT

This text reflects on the role of the studio in the artist’s creative process, based on visits made for “Ateliê do Artista” a section of *Bravo!* magazine, which I directed between 2016 and 2022, and later on for the audiovisual series *Artérias*, containing 26 mini-documentaries with indigenous, black and trans artists from all over Brazil, which I made for SescTv, in 2021. In both projects, the intention was to map what was being produced and to identify how creation took place. In addition to this experience, I dived into the historical context of the studio and its countless formats, to try to identify what is this imaginary, almost mythical place, that it occupies.

Keywords: Studio. Artist. Creation. Contemporary Art. Place.

Numa rua pacata do Cambuci, bairro de classe média paulistana, está instalado um verdadeiro galpão de arte. Atrás da fachada, que passaria perfeitamente por uma casa igual a tantas outras ali, fica o ateliê dos artistas-grafiteiros Os Gêmeos, codinome de Otávio e Gustavo Pandolfo. Os

¹ Historiadora, jornalista e documentarista com especialização em Arte e Cultura pela Universidade de São Paulo. E-mail: helenabagnoli@gmail.com.

irmãos nasceram e cresceram nessa mesma rua, e dali não arredaram pé: não quiseram deixar para trás o lugar em que descobriram suas vocações e onde, muitos anos antes, montaram seu primeiro ateliê: o quarto que dividiam na infância. Começaram por grafitá-lo inteiro, depois fizeram o mesmo no da irmã e, posteriormente, nos telhados e muros da vizinhança.

Espaço de apelo afetivo, a construção ainda conta com a vantagem muito prática de ter um pé direito alto o suficiente para acomodar as esculturas gigantes da dupla, além de ter espaço de sobra para centenas de canetas e tubos de tinta, dezenas de prateleiras com livros e objetos, brinquedos de vários tempos, uma oficina de solda, uma sala só para pintar abarrotada de tubos de spray, trabalhos novos e antigos e uma sala de música superequipada com milhares de vinis, onde eles descansam e se inspiram. É para lá que rumam todos os dias quando estão na cidade e, literalmente, a quatro mãos, dão origem a seus projetos. Tão pulsantes quanto o espaço em que são concebidos: para eles, uma espécie de templo; para quem visita, um oásis.

A nossa visita fazia parte do “Ateliê do Artista”, da revista *Bravo!*, que dirigi entre 2016 e 2022. O projeto era constituído por uma série de vídeos feitos para o nosso canal no YouTube, além de render um vasto material fotográfico para a seção homônima da revista impressa. Foram quase cem encontros no total, que tinham por objetivo mapear o que estava sendo produzido e identificar como os artistas criavam e para onde apontavam. Queríamos entender a relação das várias gerações de criadores com o lugar em que estavam, com o momento histórico presente, com as instâncias artísticas de produção. Revelar como cada artista pensa e trafegar para além da visão curatorial.

Figura 1: ateliê dos irmãos Otávio e Gustavo Pandolfo, Os Gêmeos.



Foto: Henk Nieman.

Figura 2: Os Gêmeos em seu ateliê.



Foto: Henk Nieman.

Perscrutar os artistas em seus locais de trabalho é conseguir entender os gatilhos que os movem, assim como as questões fundamentais da criação — natureza, impermanência, ser, linguagem, espaço e forma. Registrar esse fazer artístico-pessoal foi a nossa maneira de contribuir para a formação coletiva de conceitos artísticos e oferecer um instrumento para a educação do olhar e do pensamento crítico. Ao mesmo tempo, o “Ateliê do Artista” quebrava barreiras, já que o universo das artes visuais pode ser endogâmico e viciado, sobretudo se ficar circunscrito a alguns territórios — grandes instituições culturais, universidades, galerias e museus.

Nessas andanças encontramos todas as possibilidades de ateliê: espaços organizados e outros aparentemente caóticos aos olhos dos visitantes, espaços planejados para o fim, um cômodo da casa, um canto, uma garagem, uma única mesa, uma tela de computador ou de celular. Ou ainda a rua, a cidade e, até mesmo, o espaço interior do artista. Como é o caso de Gustavo Von Ha:

Meu ateliê é minha cabeça. Não importa onde eu esteja, sempre estou pensando o trabalho. Sua execução parte sempre da ideia e não o contrário. Se preciso for, busco um lugar; uma metalúrgica; um estúdio de vídeo; uma fábrica; um brechó, uma ilha de edição ou apenas lápis e papel. O espaço nunca foi determinante na minha criação. Não é o trabalho que deve ser encaixar ao lugar, é o contrário (para mim). A ideia transcende qualquer meio e espaço. A partir dela eu penso uma maneira de fazer, pois o trabalho precisa parar de pé, tem que ter autonomia. A técnica de produção entra nessa hora, mas não é o “ateliê” que determina isso. É sempre o trabalho. O ateliê para mim não é um espaço de troca. Esta se dá na interlocução a partir do próprio trabalho que acontece de forma política, no convívio coletivo em espaços expositivos públicos, privados ou mesmo nas redes sociais onde meu trabalho se desdobra em tempo real.

Figura 3: o artista Gustavo Von Ha em sua casa, onde também trabalha.



Foto: Henk Nieman.

Já para o artista Rodrigo Bueno, o ateliê é o centro do seu trabalho, não é um espaço físico, mas uma obra, tem nome próprio inclusive, chama-se Ateliê Mata Adentro, é também a sua casa, porque ele não separa o espaço de morar e de criar, tudo é ateliê. É um laboratório de experimentações — coletivo inclusive, ali o artista recebe escolas periféricas e de classe média, e juntos desenvolvem projetos fundados nos alicerces do ateliê, que é a diversidade de vida contida no legado do mundo natural:

Ateliê Mata Adentro é um eixo que me situa e desafia. Um laboratório essencial para a dinâmica do meu trabalho. Um refúgio dentro da ansiedade dos contrastes urbanos, onde é possível experimentar a força dos elementos que coleteo e criar pontes regenerativas. É uma arca que acolhe o sentido da obra enquanto abrigo de refugos a transmutarem-se em recursos e espelhamentos, em composições de pertencimento e afirmação da vida que continua. O ateliê é minha maior obra. Verde interior. Respiração. Um acervo vivo de formas energéticas a provocar, a cultivar memória, empatia, desapego e respeito, pois do descarte é garimpo, abundância e ancestralidade expressa. É matéria e espiritualidade servidos no mesmo prato.

A vocação do ateliê em tocar o visitante tem aberto ao longo dos anos o potencial para a educação como experiência. Escolas buscando interações para sensibilizar a criatividade, crítica com letramentos antirracistas entre dinâmicas e jogos decoloniais. O nome do ateliê, Mata Adentro, já inclui o convite à visão cosmogônica da floresta coletiva, do organismo diverso do qual fazemos parte. O espaço/obra traz um abraço colorido de outras narrativas históricas e multidimensões de tempo e espaço. Um lugar de construção de altares populosos e encantamentos despertos.

Figura 4: o artista Rodrigo Bueno em seu ateliê.



Foto: Henk Nieman.

Figura 5: ateliê de Rodrigo Bueno.



Foto: Henk Nieman.

OFICINA E LABORATÓRIO

Etimologicamente, o termo ateliê não se refere apenas a um lugar, mas também a uma atividade. A palavra vem do francês *atelier*, que significa “oficina”, e remete aos espaços de aprendizagem de ofícios por artesãos. Na sua acepção original, na Idade Média, não existia a noção de um lugar para artista. Eram espaços coletivos em que sapateiros, mercadores, ferreiros, carpinteiros, vidraceiros, entre outros, produziam e aprendiam.

Foi durante o Renascimento, quando surgem os mecenas que desbancam o patrocínio até então exclusivo da Igreja, que surge a ideia que temos

hoje do que seria um ateliê. Os artistas, financiados por esses patronos, ganharam espaços destinados exclusivamente à sua criação. Começavam como aprendizes dos grandes mestres, fazendo tarefas braçais até se mostrarem talentosos o suficiente para alçar voo próprio e ter seu próprio canto.

Alternativamente, ateliê também remete a “estúdio”, quando dedicado a estudos (a Universidade de Pisa, na Itália, por exemplo, era conhecida como *Lo Studio*, um espaço social de ensino). Estudar, pesquisar, aprender são os componentes basilares do termo. Mais que isso, o ateliê também passou a remeter a “laboratório”, um espaço dedicado à experimentação, sobretudo com a câmara escura. Tratava-se de uma caixa fechada, só com uma pequena abertura por onde a luz entrea e projetava uma imagem para a parede oposta, porém de maneira invertida. Era muito usada como um recurso para desenhar e pintar paisagens.

Autora de livros como *O projeto de Rembrandt: o ateliê e o mercado*, a historiadora de arte norte-americana Svetlana Alpers (2010) afirma que foi essa possibilidade de utilização desse espaço como um laboratório de testes para trabalhar a luz, controlar e manipular os seus efeitos que acabou moldando a vocação dos ateliês. Um fenômeno que se cristalizou no século XVII. Artistas como Diego Velázquez e Jan Vermeer os consolidaram como espaços fundamentais, pois, além de serem utilizados para estudar e produzir, eles também recebiam interessados em aprender e desvendar as possibilidades de criação.

Assim, os ateliês se converteram em lugar de formação e foram se estruturando como espaço do ensino formal, e mais, até como lugar de comercialização das obras. Em *O projeto de Rembrandt*, Alpers conta como o artista holandês tinha um ateliê que era praticamente uma escola, com assistentes e aprendizes, com uma rotina própria. Os discípulos de Rembrandt tinham de encenar os personagens e as cenas que seriam retratadas — algo muito parecido com uma encenação teatral, com cenários naturalmente pintados ali mesmo. A autora diz que o mestre buscava controlar sua obra de maneira a desenvolver uma marca que pudesse ser gerenciada e comercializada por ele próprio — daí “o ateliê e o mercado” do subtítulo. Dos seus assistentes, exigia que pintassem em seu estilo para poder vender com a sua marca. Rembrandt, assim, introduziu mais um elemento ao aspecto mundano que também faz parte do imaginário do ateliê.

No século XVIII, os ateliês dos artistas seguiram com sua vocação formativa, com caráter de fomento cultural, associado a um espaço guardião de saberes, reservado a alguns diletos. O ateliê funcionava como um salão

onde o artista era o centro, constantemente associado a um pensador, com obras que só eram apresentadas quando completamente prontas.

É no século XIX que o ateliê muda de perfil, em parte pelo surgimento da fotografia, que obrigou os artistas a saírem das quatro paredes e ir ver o que acontecia lá fora. “Cézanne e seus contemporâneos foram forçados a sair de seu estúdio pela fotografia. Eles estavam em competição real com a fotografia, então eles foram para os locais, porque a fotografia torna a natureza um conceito impossível. De alguma forma, atenua todo o conceito de natureza, pois a terra depois da fotografia se torna mais um museu” (SMITHSON, 1996, p. 188). Além disso, eram atraídos pela efervescência dos ambientes urbanos e pela euforia da revolução industrial, que acabou tendo um grande impacto para as artes. Enquanto os artistas dos séculos passados tinham que produzir suas próprias tintas, agora podiam encontrá-las prontas e disponíveis em tubos de alumínio que podiam ser adquiridos em uma loja, assim como os cavaletes que passaram a ser portáteis e leves. A fabricação industrial também permitiu que materiais como pinéis, além de se beneficiarem de melhorias no design, pudessem ser produzidos com rapidez e eficiência.

Esse ambiente criou uma maneira inteiramente nova de pintar, propiciando que os artistas pudessem ir produzir fora de seus ateliês. Eles não precisavam mais esperar encomendas de mecenas; ao contrário, puderam apreciar a pintura como uma atividade em si, o que influenciou o desenvolvimento de muitos artistas. Na década de 1870, Monet, por exemplo, equipou uma casa-barco para funcionar como um estúdio flutuante, de onde pintou paisagens e retratos do amigo Manet e sua esposa, Suzanne.

Competindo com o modelo clássico do ateliê, a Academia Francesa fundou em Paris, em 1816, a Escola Nacional Superior de Belas Artes, com o objetivo de formar, apoiar e analisar o desenvolvimento de artistas por meio de suas salas de aulas e seus ateliês. A escola organizava, nos salões acadêmicos, exposições próprias. Ali seria o cerne da revolta de artistas de vanguarda como Edouard Manet, que no início dos anos 1900 reagiriam contra a rigidez da instituição, que julgavam encapsuladora.

Décadas depois, em 1857, foi inaugurado em Nova York o Tenth Street Studio Building, uma construção moderna que tinha no centro uma sala de exibição de dois andares, circundada por belos e amplos ateliês de artistas, ligados uns aos outros por portas, esbanjando luz natural. O espaço de exibição do Studio Building proporcionou aos artistas a oportunidade de mostrar seus trabalhos e, mais importante, agendar recepções regulares onde os visitantes pudessem encontrar entretenimento e ver arte. Encerrado em 1950, o Studio Building talvez tenha sido a inspiração para os

artistas contemporâneos, que passaram a compartilhar ateliês e promover eventos de estúdio aberto, desfrutados até hoje por quem gosta de arte.

Dessa maneira, os artistas passaram a encarar os seus espaços não mais como lugar sagrado, mas como lugar social, lugar do encontro, espaço da celebração, deixando de ser uma catedral e passando a ser um local de produção cada vez mais organizado.

PÓS-ESTÚDIO

O século XX muda tudo. A partir dos anos 1950, houve um feroz questionamento do papel da arte e sua ligação real com o mundo, que, para os envolvidos, seguramente, não era o dos museus e das galerias. Para inúmeros artistas, a mitologia do ateliê-estúdio-laboratório foi por água abaixo, constatado o seu papel a serviço do mercado e, além disso, carregando ainda a vocação de um espaço controlado. Passaram a pensar o espaço da prática artística não como um lugar neutro e protegido, mas como configurações relacionais ativas.

O bastião da causa foi o Grupo Fluxus, surgido na década de 1960 na Alemanha, e que se opunha ferozmente aos chamados “valores burgueses”. A ideia era buscar suportes transitórios e levar para as artes plásticas performances, happenings, instalações, fotografia, além do próprio entorno. Do Fluxus fizeram parte artistas de várias partes do mundo: o seu fundador, o lituano George Maciunas, o coreano Nam June Paik, o alemão Joseph Beuys, a japonesa Yoko Ono, o poeta inglês Dick Higgins, entre tantos outros. Era um colosso. Não menos importantes que o Fluxus foram as manifestações artísticas neodadaístas que irromperam nos anos 1950 questionando a função social da arte. O mais importante para eles era o processo da criação que poderia se dar em qualquer lugar — um lugar que era parte integrante da obra. O mote era tirar a arte do seu papel monolítico.

Inúmeros eventos expressam o movimento. Destaco *When Attitudes Becomes Form: Live in your Head* (1969), exposição extensíssima realizada em Berna, na Suíça, pelo mais importante curador do pós-guerra, o suíço Harald Szeemann, que conseguiu reunir a materialização do transitório na arte.

Szeemann convidou 69 artistas, todos nomões, para usar o museu Kunsthalle Bern. Não para expor obras prontas, mas para apresentar ideias imateriais, processos de criação que aconteceriam ali. A proposta era a desmaterialização de trabalhos. Lá estavam Joseph Beuys, Daniel

Buren, Mario Merz, Lawrence Weiner, Hanne Darboven, Eva Hesse, Bruce Nauman, Claes Oldenburg, Michelangelo Pistoletto, Richard Serra, Richard Long, Michael Heizer. Este último provocou a ira das autoridades de Berna, pois quebrou a calçada em frente ao museu com uma bola de demolição para produzir uma antiobra, a *Bern Depression*.

Muitos artistas radicalizaram a prática do não-estúdio ou pós-estúdio, como ficou conhecido o movimento, sobretudo os artistas do movimento *Earthworks*, que surgiu no final dos anos 1960 levando esculturas e instalações em grande escala para paisagens naturais. Artistas como Robert Smithson, Daniel Buren, Heizer e Nancy Holt tornaram-se conhecidos pelo uso inovador de materiais e sua exploração da relação entre arte, natureza e a experiência humana.

Foi assim que Robert Smithson espalhou sua produção artística pelo mundo, bem longe de qualquer ateliê. Apesar disso, ele mantinha espaços de trabalho para o desenvolvimento das suas ideias — portanto, não se tratava de transferência literal, o “não-estúdio” era antes uma afirmação teórica, que destituía o ateliê do lugar único da criação. Em vez desse espaço determinante, ele criou a dialética de “sítios” e “não-sítios”, uma teoria e prática escultórica que se concentra na interação entre o exterior e o interior, lá e aqui, aberto e fechado, disperso e contido, natural e construído. Para Smithson, o “sítio” era “a realidade física e bruta de um local”, enquanto o “não-sítio” era uma amostra dessa realidade exibida em outro lugar, como bem explicam o sociólogo e professor na Faculdade de Arquitetura de Munique, o chileno Ignacio Farías e o também sociólogo e professor na Universidade de Londres Alex Wilkie:

Com Smithson, a especificidade do local torna-se uma qualidade fundamental de um modelo pós-estúdio de trabalho artístico. O princípio fundamental é que a identidade e o significado de uma obra de arte residem na relação com o local ou situação em que foi criada, de modo que “mover a obra é destruir a obra”, como afirmou o escultor americano Richard Serra. Esta proposição não questiona apenas o “cubo branco” como um espaço expositivo ideal no qual as obras de arte se desdobram em um sistema autônomo de referências, mas também o ateliê como local de trabalho de um gênio isolado. (FARÍAS; WILKIE, 2018, p. 219)

A prática pós-estúdio era tanto uma postura política quanto estética, uma tentativa de dissolver as articulações constritivas entre estúdio, galeria e museu. Somam-se a essa visão os novos conceitos de ateliê-estúdio,

levados a cabo por Andy Warhol, com *The Factory*, um grande espaço aberto no centro de Manhattan, uma verdadeira fábrica de serigrafia, edição de filmes e armazenamento, mas, além disso, um megaespaço social, ponto de encontro de artistas e celebridades, onde todos os dias acontecia alguma coisa.

Pensar o ateliê do artista como uma das interposições de uma obra de arte, assim como uma moldura ou o espaço expositivo, nos permite reconhecê-lo como um espaço de manifestações e vestígios, um lugar de armazenamento, onde as coisas se originam e se reinventam ou como diria Michel Foucault uma heterotopia, ou seja, um lugar que são muitos lugares:

Há, inicialmente, as utopias. As utopias são os posicionamentos sem lugar real. São posicionamentos que mantêm com o espaço real da sociedade uma relação geral de analogia direta ou inversa. É a própria sociedade aperfeiçoada ou é o inverso da sociedade mas, de qualquer forma, essas utopias são espaços que fundamentalmente são essencialmente irreais. Há, igualmente, e isso provavelmente em qualquer cultura, em qualquer civilização, lugares reais, lugares efetivos, lugares que são delineados na própria instituição da sociedade, e que são espécies de contraposicionamentos, espécies de utopias efetivamente realizadas nas quais os posicionamentos reais, todos os outros posicionamentos reais que se podem encontrar no interior da cultura estão ao mesmo tempo representados, contestados e invertidos, espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, embora eles sejam efetivamente localizáveis. Esses lugares, por serem absolutamente diferentes de todos os posicionamentos que eles refletem e dos quais eles falam, eu os chamarei, em oposição às utopias, de heterotopias. A heterotopia tem o poder de justapor em um só lugar real vários espaços, vários posicionamentos que são em si próprios incompatíveis. (FOUCAULT, 2009, pp. 414-5)

É um lugar que se expande para além dele e representa o processo de produção de significado, como bem explica o curador e pesquisador Paulo Miyada:

Para uma pessoa artista, ateliê é o local onde ela se verá às voltas com a tarefa rara em nossa sociedade de produzir algo que ninguém é capaz de solicitar de modo específico, pois até podemos saber que desejamos arte, mas não preestabelecer que arte será essa. Além disso, e de modo

mais palpável no cotidiano, ateliê é o espaço que se toma para experimentar processos, testar limites de si e de materialidades (até arquivos jpg, encantamentos e títulos de mercado futuro têm sua espécie de materialidade) e testar a percepção de obras, estejam elas inteiras ou antevistas como fragmentos, modelos, projetos.

Sinto que, nos melhores casos, ateliê são preparados como contextos em que artistas podem conversar consigo mesmos. Ouvi muitas vezes de quem trabalha com escrita ou desenho que esses são recursos que oferecem alguma espécie de interlocução: a pessoa lança um desígnio, a escrita ou o desenho respondem acolhendo e retratando aspectos desse desígnio e então é possível deslizar para um novo desenho. Por analogia, imagino que o ateliê como uma versão especializada da folha de papel.

Não reconheço algo análogo ao ateliê de artistas no cotidiano de quem faz curadoria. Porque na curadoria os espaços decisivos estão fora do lugar em que se trabalha cotidianamente. A prática curatorial depende de artistas e de público (e da chance de promover seu encontro com intensidade e intenção), portanto seus lugares decisivos são os ateliês de artistas e os espaços expositivos. No meio tempo, curadores trabalham em um lugar transicional. (Entrevista à autora)

MÚLTIPLOS CRUZAMENTOS

Essa espécie de realidade intermediária que é o ateliê em seus inúmeros formatos segue sendo a zona onde o artista fomenta práticas experimentais de criação, o espaço de pensar, o sítio de resistência aos cerceamentos que tentam aplacar a potência disruptiva da arte. Por que não um espaço cultural alternativo? Sobretudo quando abre suas portas aos visitantes, criando uma paisagem cultural mais diversificada e inclusiva, desafiando as narrativas culturais dominantes. Esse espaço para a reflexão e diálogo é o que recebe o manifesto íntimo do artista. É ali que está a sua história real, e é ali que a obra de arte é de fato obra, em seu estado original, sem a classificação da galeria ou do museu, mas muitas vezes esse lugar não é corpóreo.

Para o artista indígena Gustavo Caboco, por exemplo, o seu ateliê está no lugar do transitório:

Há algum tempo iniciei um processo de ateliê em deslocamento. Por conta de uma itinerância que minha agenda de trabalho vem costurando e

a presença em diversas cidades, tenho transitado com a materialidade que é mais simples de transportar: a têxtil. Os bordados, os fios, agulhas, tesoura e os tecidos vêm me acompanhando, e tudo cabe num pequeno cesto de palha que carrego comigo. Mas isso não é uma novidade. Cresci no ateliê de costura de minha mãe, então pra mim a palavra “ateliê” sempre esteve vinculada aos tecidos, fios e reparos que minha mãe fazia em seu ofício. Hoje, olho para este ateliê dela como um movimento de resistência onde parte da minha educação indígena também aconteceu. Entendo também que ateliê é algo que se monta e desmonta, então com frequência monto ateliês sonoros, ateliês de pintura ou ateliês de encontros. Em Roraima montamos o ateliê-lavrado, por exemplo. Talvez essa efemeridade seja o lugar onde acontece o nosso ateliê.

Já o artista romeno Constantin Brancusi enxergava na topologia do ateliê o elemento-chave para o seu trabalho. Ele só doou sua obra com a condição de que fosse preservada exatamente como nasceu e viveu em seu ateliê. Com isso, ele ofereceu a todos os visitantes a mesma perspectiva que ele teve no momento da criação. “Quando vi pela primeira vez o escultor Brancusi em seu ateliê, fiquei mais impressionado do que em qualquer catedral”, diz o fotógrafo e cineasta norte-americano Man Ray, que lhe ensinou a técnica fotográfica.

O ateliê de Brancusi, que ficava em Montparnasse, começou a funcionar em 1916 e ao longo dos anos foi se estendendo para outros espaços nas proximidades. As obras ficavam em pedestais criados para elas e tinham um posicionamento preciso. Para Brancusi, a relação das esculturas com o espaço onde estavam tinha uma importância fundamental. O ateliê foi se tornando uma obra de arte em si, um organismo em transmutação constante. Brancusi reorganizava incessantemente as esculturas para buscar o lugar que lhe parecia o mais ajustado, para que a escultura e o lugar convivessem num corpo único. Quando uma obra era vendida, era substituída por uma cópia em gesso para que o todo não perdesse a unidade.

Em 1956, Brancusi doou todo o seu ateliê — esculturas, ferramentas, desenhos e fotografias, mobiliário e registros — ao Estado francês, com a condição de que o reconstruíssem tal como se encontrava no dia da sua morte. E assim foi feito. Desde 1997, está no exterior do Centre Georges Pompidou.

Quando visitamos os ateliês dos artistas visuais, podemos entender claramente a veemência de Brancusi. Para além do que o artista possa explicar, existe a experiência de uma conversa íntima com a forma, com o sentido, com a densidade dos materiais, seja eles quais forem. Conseguimos

chegar às células centrais do que estamos vendo, aumentando a troca entre o ver e o sentir — diferentemente do que acontece em uma galeria ou museu, cujas interferências impedem o mesmo efeito. No ateliê, o visitante está do lado de dentro, olhando para dentro.

Francis Bacon não deixou por menos, e seu ateliê está preservado na Hugh Lane Gallery, em Dublin, na Irlanda, desde 1998. Embora ele não tenha, como Brancusi, deixado instruções explícitas, o projeto envolveu o trabalho de uma equipe de arqueólogos, conservadores e curadores que cuidadosamente mapearam, transportaram e recriaram cada detalhe — até a poeira que se acumulou desde a morte do artista em 1992.

De um lado temos a importância da manutenção do lugar para nos ajudar a pensar sobre o entrelaçamento do espaço e da criação; de outro, fica a sensação de manter a sacralidade do ateliê, como se ali não houvesse os problemas mundanos, fazendo com que se assuma o lugar de monumento — coisa que seguramente ele não é. A ambiguidade reside aí mesmo, na medida em que há o fascínio sobre desvendar a intimidade do artista, mas também as fronteiras do espaço, que fica entre o dentro e o fora, entre o sagrado e o profano.

Por isso o ateliê pode ser um espaço de múltiplos cruzamentos, na medida em que ele trata da mágica, tanto da imaginação do artista quanto do público. Ao mesmo tempo, como qualquer espaço, tem seu lado sem glamour, em que o artista tem que organizar, planejar, pensar na vida etc. Ali os críticos, curadores e pesquisadores discutem a obra, podem compreendê-la por ângulos diferentes dos que acessam nos espaços museográficos. Curador que há anos trabalha descobrindo e visitando artistas, o paulistano Renato de Cara sintetiza a experiência da visita:

Cada ateliê tem suas particularidades, é um local de processo, de dúvida e criação. O espaço, seja onde for, é fundamental para o desenvolvimento e o pensamento do nosso tempo. É onde surgem as ideias, às vezes brotadas do acaso, às vezes elaboradas com muito trabalho mental e físico, até se chegar a um resultado final. Organizados ou bagunçados, são construídos a partir do universo particular de cada um dos artistas. Sinto sempre muita intimidade compartilhada. Gosto tanto daqueles super arrumados como os caóticos, gosto de ver o lugar de cada uma das ferramentas e objetos necessários para a criação. Gosto de ver o amontoado de objetos encontrados, as bibliotecas, as mesas de oficina e desenho, paleta e pincéis de tintas, computadores e programas malucos. Além das obras finalizadas ou em processo de criação. E, apesar de a maioria deles não ser aberto ao público, em geral são lugares

de encontro de colegas e profissionais do campo, de dúvidas e questionamentos para fortalecer o pensamento comum. (Entrevista à autora)

Nos vídeos *Ateliê do Artista*² que gravamos, sem dúvida conseguimos revelar um mundo paralelo dentro do universo das artes visuais. Foi um aprendizado rico e importante, justamente porque estávamos falando de realidades muito diferentes, de artistas com expressões múltiplas, de iniciantes a consagrados. Alguns planejaram o seu próprio ateliê, como Dudi Maia Rosa, que construiu o seu ateliê há cinquenta anos, junto com sua casa:

O ateliê foi construído para ser parte da minha casa, ele é integrado a ela, o meu fluxo de vida está ligado a ele, é uma relação quase doméstica, está ao lado da minha cozinha, do meu quarto, é uma relação quase única. Quando eu o concebi, o meu desejo era ter paredes para poder colocar os meus trabalhos, ter uma oficina, uma varanda... isso se ligou ao desenvolvimento do meu trabalho que explorou os limites do espaço.

Figura 6: o artista Dudi Maia Rosa em seu ateliê.



Foto: Henk Nieman.

Nas visitas, nos deparamos com a variedade de espaços, com muitas ligações diferentes na maneira de pensar a criação, com diferentes construções intelectuais ou estéticas, e constatamos que o ateliê, independente de onde ou como seja, trata da história do artista e a sua relação com a sua obra. O curador Baixo Ribeiro atesta nossa percepção:

2 Disponível em: <https://www.youtube.com/@RevistaBravovc/videos>.

O ateliê é um lugar de trabalho cuja característica principal é estar bem adaptado às formas de produção do(s) artista(s) que faz(em) uso dele. Mas, como o trabalho artístico tem sempre uma história muito própria, são infinitas as possibilidades dos espaços de trabalhos, na arte. Por exemplo, Gordon Matta Clark nem tinha ateliê: fazia suas obras em espaços que de ateliês se transformavam em obras. Basquiat dividia ateliê e pinturas com Warhol. Banksy provavelmente também não tem exatamente um lugar fixo para trabalhar. O artista Remed é um nômade que leva seu ateliê numa mochila. E Francisco Brennand trabalhava num ateliê que se transformou num universo.

Na memória de quem frequenta os ateliês ficam as impressões tangíveis como as locações, os móveis, os apetrechos de estúdio, as obras prontas ou em andamento, mas há ainda as fugazes como o lugar de um cavalete de pintura, o cheiro da tinta ou do gesso, o ajuntamento das peças, o caos ou a ordem. Quando você explora os lugares físicos onde os artistas trabalham, você aprende também sobre os requisitos pragmáticos, o espaço necessário, as ferramentas especiais, o tempo, o ofício e as técnicas que devem ser dominadas. Você aprende sobre o trabalho árduo do fazer e da elaboração que ocorre quando algo nasce. A mitologia do ateliê talvez ocorra porque ali ideias se transformam em algo real — onde o lápis fez uma marca no papel, onde o dedo moldou a argila, onde um cinzel esculpiu um bloco de madeira. (Entrevista à autora)

FAZER JUNTO

Além do *Ateliê do Artista* da revista Bravo!, em 2021 dirigi junto com o fotógrafo Henk Nieman, para a SescTV, *Artérias*, uma série de minidocumentários sobre artistas negros, indígenas e trans, um passo fundamental para auxiliar na desconstrução de dinâmicas nascidas com as hierarquias coloniais. As mesmas que persistiram durante séculos em museus, galerias e instituições de arte, lugares onde prevaleceram um racismo declarado e uma visão modernista importada da Europa.

São 26 episódios de 14 minutos cada um, com artistas iniciantes e consagrados em seus locais de trabalho. Entre eles estavam o artista, curador e museólogo Emanuel Araújo, que nos deixou em setembro de 2022; Sonia Gomes com suas esculturas em tecido; o pintor, ilustrador e ativista indígena Denilson Baniwa; as Irmãs Brasil, que são performers e carregam seus ateliês na mala; artistas que acabam de começar sua carreira mas apontam para um caminho brilhante, como Lyz Parayzo, que fica entre o Brasil e a França, ou Maxwell Alexandre, que vive e trabalha na

Rocinha, no Rio de Janeiro, e já expôs em espaços consagrados pelo mundo afora. E artistas à moda antiga, como o escultor Flávio Cerqueira, que trabalha com processo tradicional de escultura, ou Paulo Nazareth, que usa o mundo como ateliê e nas suas travessias trata do deslocamento realizado por pessoas e coisas.

A artista visual e educadora Rosana Paulino foi uma das entrevistadas, e para ela o seu ateliê é essencialmente o lugar onde o seu trabalho acontece:

Meu ateliê é um local de trocas, costumo receber estudantes, jovens artistas curadores. Eu tenho lá uma biblioteca em formação que já estou começando a abrir para interessados, que vem pesquisar, porque tenho muito material sobre arte da diáspora africana. Eu sou uma artista que não me vejo só como artista, gosto de pensar no campo da educação, das relações humanas, da política, e é no ateliê que essas trocas acontecem. É ali que tenho meu equipamento para criar, a minha prensa de gravura, meus livros. É o meu local de criação, a parte burocrática eu prefiro resolver em casa. Já tive ateliê em casa, mas isso me atrapalha, não quero mais casa e ateliês juntos.

Esse panorama das artes visuais nascidas nas raízes mais profundas do país é composto de documentos audiovisuais muito categóricos, que retratam as inquietações, os estímulos e a resistência de cada um. E cada

Figura 7: a artista Rosana Paulino em seu ateliê.



Foto: Henk Nieman.

um desses 26 artistas com quem falamos, em vários pontos do Brasil, nos deu uma dimensão muito grande dos rumos da arte contemporânea, que, mais do que nunca, pulsa forte, trazendo a clareza de que o ateliê está, em primeiro lugar, onde acontece o processo pessoal de criação artística, mas também, e acima de tudo, na vida, no dia a dia.

A contundência dessa afirmação se comprova principalmente com os artistas indígenas. São eles que evidenciam essa transmutação, primeiro porque a criação para eles nunca está apartada da vivência cotidiana, do ritual, do coletivo. A produção da arte indígena tem uma visão integrada com a vida, não passa pela lógica do espaço expositivo. Há séculos eles fazem sua arte do lado de fora do dito circuito oficial.

Durante a gravação para o documentário do artista Jaider Esbell, que faleceu em 2022, assistimos à ativação-ritual-performance, *Ativação Morî' erenkato eseru*. Parte integrante da exposição *Véxoa: nós sabemos* (2020), realizada junto com a artista Daiara Tukano, o material mostra que a arte indígena contemporânea está muito além de qualquer discussão espacial. Os artistas reuniram práticas ancestrais de seus povos, como os cantos e vestimentas — Daiara usava um manto feito por ela com material reciclável de penas de pato pintadas de vermelho. A performance, que durou cerca de 60 minutos, era uma potência artística, um movimento real de ruptura frente à institucionalização da arte, que lançava por terra todo o conceito sobre o que é um espaço criativo. A mesma força encontramos no trabalho do fotógrafo indígena do povo Xakriabá Edgar Kanaykõ, que só tem sua câmera fotográfica como ateliê e, com isso, pratica um ativismo indígena dos mais sérios, registrando em fotografias em preto e branco a dança, a pintura corporal e a luta pela demarcação e revisão dos limites de terra.

Figura 8: *Ativação Mori' erenkato eseru*, com os artistas Jaider Esbell e Daiara Tukano. Pinacoteca de São Paulo, 2020.



Foto: Henk Nieman.

O século XXI está incorporando a ideia da arte em consonância com a vida, e assim se estabelecem inúmeros ateliês coletivos que consagram a experiência do fazer junto, do compartilhamento, não só do espaço, mas de ideias e projetos. Todas as últimas mostras importantes de arte pelo mundo afora têm dado cada vez mais espaço aos grupos criativos. Essa tem sido a prática da artista baiana Eneida Sanches que está há cinco anos vivendo em São Paulo:

Meu ateliê fica num espaço coletivo chamado Condomínio Cultural, com 35 artistas de todas as linguagens, assim existe ali uma troca imensa entre os artistas. Eu diria que ali estamos num grande ateliê que abriga pequenos ateliês. Tenho a minha sala de trabalho, onde fico o dia todo: chego de manhã e saio à noite. Nesse momento estou construindo no próprio lugar um espaço muito maior do que tenho hoje, e o processo de pensar um ateliê sob medida para as minhas necessidades é muito bom. Vou ter, por exemplo, áreas distintas; área de desenho, espaço para gravura que vou compartilhar com outros gravadores que estão no condomínio. Portanto será outro espaço coletivo dentro do meu ateliê, na verdade eu já pratico essa divisão de espaço, sempre convido outros artistas para dividirem processos comigo.

Figura 9: a artista Eneida Sanches em seu ateliê.



Foto: Henk Nieman.

Creio que a reflexão importante aqui é a de que a arte contemporânea opera dentro de um não-limite, seja ele físico ou criativo, e nele cabem todos os suportes e experimentos. Isso especialmente depois que passamos a viver em rede, onde tudo está à distância de um clique, inclusive a própria criação, o que naturalmente provoca o reposicionamento do termo ateliê, quase tirando-lhe o sentido em contraposição a tudo o que foi dito.

Mas é mais do que isso. É saber que esse lugar “heterotópico”, seja em que configuração for, continua sendo um recurso para a compreensão da obra de um artista, que é expansível e deslocável. O mais significativo é que, independente do formato que apresente, o ateliê continua tendo uma função simbólica de dar materialidade ao lugar em que acontece a mágica da criação.

REFERÊNCIAS

- ALPERS, Svetlana. *O projeto de Rembrandt: o ateliê e o mercado*. Coord. Sergio Miceli; trad. Vera Pereira. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- AZEVEDO, Teresa. “Entre a criação e a exposição: o museu como ateliê do artista. Breve introdução ao tema”. *MIDAS* [online], n. 3, 2014. Disponível em: <http://journals.openedition.org/midas/589>. Acesso em: 18 mar. 2023.
- FARÍAS, Ignacio; WILKIE, Alex (eds.). *Studio Studie: Operations, Topologies & Displacements*. Abingdon: Routledge, 2018.
- FOUCAULT, Michel. “Outros espaços”. In MOTTA, M. B. (org). *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Coleção Ditos & escritos, v. 3. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009, pp. 411-422.
- JONES, Caroline. A. *Machine in the Studio: Constructing the Postwar American Artist*. Chicago: The University of Chicago Press, 1997.
- SANTOS, Liliane Pires. *O ambiente do artista: o ateliê e seus guardados*. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2009.
- SMITHSON, Robert. *Robert Smithson: The Collected Writings*. Ed. Jack Flam. Los Angeles: University of California Press, 1996.

A EMERGÊNCIA DE UM NOVO CIRCUITO DAS ARTES VISUAIS

Maíra Endo¹

RESUMO

Este texto fala do processo de emergência do circuito auto-organizado das artes visuais a partir do relato da experiência da gestora, curadora, produtora e pesquisadora Maíra Endo ao longo dos doze anos que integrou o Ateliê Aberto, espaço auto-organizado que atuou em Campinas–SP entre 1997 e 2016. O Ateliê Aberto participou ativamente deste processo, iniciado ainda na década de 1990, através da participação em uma série de projetos — a grande maioria deles viabilizado através de políticas públicas de fomento direto — que mapearam, investigaram e discutiram a natureza das iniciativas auto-organizadas para as artes visuais. O texto é complementado por dados colhidos por Maíra através da pesquisa *CÓRTEX*, que desenvolve desde 2015, e também por sua visão e entendimento sobre este circuito, no qual atua há dezenove anos.

Palavras-chave: Auto-organização. Artes Visuais. Gestão Cultural. História. Ateliê Aberto.

ABSTRACT

This text discusses the process of emergence of the visual arts self-organized circuit based on the experience of the manager, curator, producer, and researcher Maíra Endo over the 12 years that she was part of Ateliê Aberto, a self-organized space that operated in Campinas/SP between 1997 and 2016. Ateliê Aberto was part of this process, which began in the 1990s, through participation in series of projects — most of them made possible by public policies of direct funding — that mapped, investigated

1 Licenciada em Artes Visuais pela Unicamp (2002–2006), bacharel em Administração de Empresas pela PUC–Campinas (2004–2007) e especialista em Gestão Cultural pela Universitat Internacional de Catalunya, Barcelona, Espanha (2008). Autora da pesquisa “*CÓRTEX*” e do livro *CÓRTEX: estudos sobre a auto-organização no campo da arte no Brasil* (2017); gestora e curadora do HIPOCAMPO (<http://www.hipocampo.space>), iniciativa auto-organizada detentora de uma acervo digital formado por cerca de 380 peças; organizadora do Circuito Livre de Arte Independente (CLAI), rede de colaboração que reúne dezenove iniciativas sediadas em Campinas–SP; organizadora da Feira Livre de Arte Independente de Campinas (FLAI), feira de arte contemporânea que vai para sua terceira edição; e organizadora do Segmento Temático de Artes Visuais de Campinas, grupo da sociedade civil que trabalha junto ao Conselho Municipal de Políticas Públicas. E-mail: macostaendo@gmail.com.

and discussed the nature of the self-organized initiatives to the visual arts. The text is complemented by data collected by Maíra through the CÓRTEX research, which she has been developing since 2015, and also by her vision and understanding of this circuit where she has been operating for 19 years.

Keywords: Self-organization. Visual Arts. Cultural Management. History. Ateliê Aberto.

DO QUE TRATA ESTE TEXTO

Foi diante de uma destas encruzilhadas da vida que recebi o e-mail que me convidava a escrever este artigo. Por isso, lembrar os treze primeiros anos de minha trajetória de dezenove dentro do circuito auto-organizado das artes visuais foi um exercício bastante especial. Este texto traz muitos dos caminhos que percorri enquanto produtora e depois como gestora, curadora e pesquisadora independente. É muito da minha história. História essa que se confunde com a do circuito auto-organizado das artes visuais, já que, ao longo de minha trajetória, tive o prazer de assistir a sua formação e ao reconhecimento público de sua existência.

Abro um parêntese aqui para trazer minha tentativa ou exercício de definição deste circuito das artes visuais, em torno do qual gira este texto. Estamos falando de uma série de iniciativas artístico-culturais, em geral coletivas, que têm a auto-organização como principal ponto de convergência, o que significa liberdade para autocriação: qual programação oferecer, como trabalhar a gestão, como relacionar-se com seus interlocutores (parceiros, colaboradores, audiência) e por aí vai. Trata-se de um circuito diverso em sua essência, portanto.

Por isso, definir estas iniciativas não é uma tarefa fácil. Entendo que são organismos vivos, campos de experimentação (na gestão, na criação, na viabilização) que podem tomar muitas formas e sofrer seguidas mutações ao longo do tempo. Trata-se de um processo criativo encabeçado pelos seus propositores ou gestores e, nesse sentido, pode ser visto como uma proposta artística.

O Ateliê Aberto e a emergência de um novo circuito das artes visuais

Minha memória com iniciativas auto-organizadas ligadas às artes visuais começa em 2004, justamente quando se intensificava o debate acerca da existência de um circuito ou cena independente. Eu cursava o segundo

ano da faculdade de Educação Artística da Unicamp, hoje faculdade de Artes Visuais. O curso exigia que eu fizesse um estágio de seis meses, e dentre as possibilidades existentes — que incluíam o Museu de Arte Contemporânea (MACC) e o Museu da Imagem e do Som (MIS) —, o único lugar da cidade onde me interessava de fato trabalhar era o Ateliê Aberto, um espaço auto-organizado dedicado às artes visuais, coordenado então por Fábio Luchiari e Samantha Moreira. Tinha começado a frequentar o Ateliê Aberto em 2003, um ano antes de começar o estágio, por causa de um curso sobre arte contemporânea.

O Ateliê já não era um espaço independente tão jovem, cumpria seis anos de atividades, o que, dentro deste circuito, pode ser considerado uma glória, já que muitos não conseguem superar os cinco anos de vida. Seus gestores buscavam sempre trazer para as pequenas salas expositivas trabalhos desenvolvidos especialmente para o lugar (*site specific*) e portanto inéditos, criados por artistas visuais emergentes no contexto nacional. Importante pontuar aqui que o histórico de atividades do Ateliê Aberto, revisado por mim para a elaboração deste texto, aponta para esta importante função assumida pelos espaços auto-organizados para as artes visuais: acolher a produção (os processos, experimentos) de artistas e curadores jovens e emergentes.

Eram referências para o Ateliê o Alpendre, espaço dedicado à pesquisa e produção de arte que funcionou em Fortaleza entre 1999 e 2012, gerido por um grupo de artistas de diferentes linguagens; e o CAPACETE, do Rio de Janeiro, fundado por Helmut Batista em 1998 e ativo até hoje. Em um segundo momento, o Ateliê397, espaço de arte contemporânea sediado em São Paulo, fundado por artistas em 2003 e também ativo até hoje, ganhou esse mesmo status.

Quando comecei a trabalhar no Ateliê Aberto, em 2004, ele ocupava um simpático apartamento na rua Santos Dumont, de uso comercial, mas que certamente já havia sido a casa de alguém. A planta contava essa história: eram duas portas de entrada lado a lado, uma que dava em uma modesta sala de estar de cerca de 3 por 4 metros e outra que dava na cozinha. Da sala saía um corredor por onde se acessavam os três quartos e o banheiro. As exposições ocupavam sempre a sala de estar, que era o espaço expositivo principal, e o primeiro quarto à esquerda entrando pelo corredor. Nos outros dois quartos funcionavam um escritório e uma biblioteca especializada em arte contemporânea.

Em 2004, o Ateliê Aberto já era um dos pontos de distribuição da *Revista Número*, uma iniciativa auto-organizada pelo grupo de críticos de arte do Centro Universitário Maria Antonia (São Paulo), lançada no ano

anterior. A *Número UM*, editada por Juliana Monachesi e Thais Rivitti, se dedicara à questão do “circuito alternativo” e da

atividade ‘independente’ no meio das artes visuais. Uma escolha que se deu por uma série de motivos, desde a percepção de um aumento e amadurecimento de ações voltadas para a apropriação do espaço urbano como local da arte até o diagnóstico de uma efervescência de eventos e mostras independentes e espaços autogeridos. (MONACHESI; RIVITTI, 2003)

Vale abrir um parêntese aqui para dizer que iniciativas auto-organizadas no campo das artes visuais podem ser identificadas no Brasil há pelo menos cem anos. A Semana de Arte Moderna de 1922 foi um grande evento cultural auto-organizado por artistas de diversas áreas, em especial da literatura e das artes visuais. A partir da década de 1930, surgiram, especialmente em São Paulo mas também no Rio de Janeiro, muitos ateliês coletivos que abrigavam também exposições e cursos. Depois, nas décadas de 1960 e 1970, surgiram importantes iniciativas tomadas como referência para muitos artistas que se auto-organizaram na virada do século (ENDO, 2007).

A capa da *Número UM* (BLASS; SAMPAIO FERRAZ, 2003) trazia uma compilação de termos que identificavam o circuito auto-organizado: paralelo, contracultura, *underground*, lado B, alternativo, anti-institucional, *off*, independente, marginal, tático. O primeiro texto da *Número UM*, — “Rotas Alternativas – ‘Atitude’ ou Sintoma?”, de Guy Amado (2003), — citava o Ateliê Aberto junto a outros vários espaços. Em fins de 2003, o Ateliê Aberto sediou um dos eventos de lançamento da *Número DOIS* e, a partir daí, tornou-se um dos pontos de distribuição dessa revista, o único em Campinas.

No mesmo ano do lançamento da *Número UM*, nasceu o Coro Coletivo – Coletivos em rede e organizações, concebido pela Casa Nexa, um ateliê coletivo de artes visuais. O Coro Coletivo, que permaneceu ativo por onze anos, era formado principalmente por representantes de coletivos, organizações artísticas, espaços autogeridos, outras redes, associações e cooperativas de artistas. A Casa Nexa organizou o I Encontro Nacional de Coletivos de Arte – Fórum Coro, em São Paulo, e a primeira edição do Encontro de Coletivos Chave Mestre, no Rio de Janeiro. Foram realizadas três edições do Encontro Nacional de Coletivos de Arte, a última delas em 2007 (ver ENDO, 2017).

Vejo o CORO, como ficou conhecido depois, como a mais intensa, contundente e relevante experiência na formação de redes de colaboração

dentro do circuito cultural auto-organizado, uma das poucas que de fato vingou. Flavia Vivacqua, principal responsável pela articulação e coordenação do CORO, viria a participar de um projeto correalizado pelo Ateliê Aberto — o Indie.gestão, em parceria com o JA.CA — em 2014, justamente o ano em que o CORO deixou de existir.

Dois anos antes da criação do CORO e do lançamento da *Revista Número*, Ricardo Basbaum já tinha publicado, em um livro editado pelo Centro de Experimentação e Informação de Arte (CEIA) — iniciativa sediada em Belo Horizonte —, um texto que reflete acerca da atuação do artista contemporâneo que extrapola sua função tradicional de criador de obras de arte (BASBAUM, 2002). Logo este artista multifunção seria nomeado “artista-etc.” pelo próprio Basbaum. Estamos falando de um artista que questiona a natureza de seu trabalho e sua função dentro do sistema da arte, atuando como agenciador de iniciativas artísticas, tomem elas a forma de projetos, eventos ou espaços de arte auto-organizados (idem, 2004). De fato, a gestão de um espaço ou iniciativa auto-organizada em geral é exercida por artistas-etc. mas também por curadoras-etc., críticas de arte-etc., pesquisadoras-etc., produtoras-etc. — porque, sim, neste lugar as mulheres são maioria.

Ao longo de toda sua existência — especialmente até 2010, quando começamos a aprovar projetos em editais com alguma frequência —, grande parte das exposições e outros eventos realizados no Ateliê Aberto não contou com qualquer aporte de recurso externo: acontecia a partir do que podíamos oferecer em termos de serviços voluntários (produção, montagem ou assistência de montagem, assessoria de imprensa, design de peças de comunicação e divulgação), recursos próprios (ferramentas, materiais e o espaço expositivo em si) e hospedagem e alimentação (através de parcerias com um hotel vizinho e restaurantes no bairro). Cabe observar que o trabalho voluntário é uma constante na vida de quem atua dentro de uma iniciativa cultural auto-organizada. Apesar das limitações orçamentárias, os artistas tinham total autonomia para realizar suas exposições a partir das pesquisas e processos que estavam envolvidos em suas produções.

As exceções, exposições realizadas no Ateliê Aberto que contaram com recursos externos, foram resultado de parcerias institucionais, como as firmadas com a Faculdade de Artes Visuais da PUC Campinas, em 2009, com a Aliança Francesa, entre 2010 e 2011, e com a Petrobras, em 2014. Estas parcerias foram fundamentais para viabilizar a vinda de artistas de fora de Campinas e do exterior, o que acarreta, além do custo de hospedagem e alimentação, o de transporte.

A parceria com a Faculdade de Artes Visuais tinha um formato especialmente interessante e viável: eles custeavam o transporte (terrestre ou aéreo) e uma ajuda de custo para artistas que convidávamos para realizar exposições no Ateliê e, como contrapartida, esses artistas participavam de um bate-papo com os alunos da faculdade. Depois de mais ou menos um ano funcionando muito bem, essa parceria foi encerrada sem a apresentação de qualquer justificativa.

As aberturas das exposições no Ateliê Aberto sempre foram muito festivas e concorridas, preenchidas por música dançante e amigos. Ali no apartamento da Santos Dumont, a pista de dança acontecia sempre na cozinha. Uma porta “vai e vem” conectava a cozinha ao espaço expositivo principal. O bar, que ocupava uma minúscula área de serviço no fundo da cozinha, tinha preços sempre acessíveis. Além de exposições e mostras, o Ateliê também abrigava performances, oficinas e cursos, bate-papos, sessões de vídeo e outros tipos de eventos, como as residências artísticas que passaram a acontecer a partir de 2010, logo que nos mudamos para uma sede mais ampla.

As paredes da cozinha do Ateliê eram cobertas de afetos e memórias: todos os eventos eram fotografados e revelávamos as fotos periodicamente para serem coladas ali. E através deste arquivo visual contávamos nossa história, preservávamos nossa memória. A presença do afeto é um dos pontos de convergência dentro da cena cultural auto-organizada por uma razão simples: uma iniciativa auto-organizada não sobrevive sem estabelecer relações afetivas de troca, seja com suas colaboradoras ou entre a(s) gestora(s) do espaço. Quando falta dinheiro, é o afeto que move as atividades nesta cena.

Além da programação oferecida na sede, o Ateliê Aberto prestava diversos serviços no campo das artes visuais — como curadoria, produção e montagem de exposições — para projetos realizados em instituições como o Museu de Arte Contemporânea de Americana, em 2004 e 2008, o Museu de Arte de Ribeirão Preto e o Museu de Arte Contemporânea de Campinas, em 2009, e o Sesc Campinas, ao longo de 2011. Estes projetos, em geral de maior porte do que os realizados na sede do Ateliê Aberto, tinham o potencial de aumentar a visibilidade e contribuir de forma significativa com a sustentabilidade financeira do espaço.

No apartamento da rua Santos Dumont, onde o Ateliê permaneceu por cerca de sete anos, até fins de 2008, pouco falamos sobre a existência de um circuito independente das artes visuais em Campinas. Além de nós, havia algumas poucas iniciativas na cidade que, infelizmente, não conseguiam realizar uma programação de forma contínua. Quando deixamos o apartamento da Santos Dumont já éramos, há alguns anos,

protagonistas dentro da cena das artes visuais de Campinas.

Foi trabalhando no Ateliê Aberto que tomei gosto pela forma como o circuito independente opera: a liberdade para autocriação, a organicidade dos processos e a gestão horizontalizada. Logo entendi que o sistema da arte, em geral hierarquizado, capitalizado, engessado e burocrático pelo modo de operar das instituições, poderia ser mais democrático, mais acessível, mais possível e, acima de tudo, mais comprometido com os artistas e com a arte em si. E eu queria contribuir ativamente com o desenvolvimento desse circuito, dedicando meu tempo e minha força de trabalho.

Depois de trabalhar no Ateliê Aberto por três anos como estagiária voluntária, em 2007 passei a ser a produtora da casa. No ano anterior tinham surgido as principais políticas públicas de fomento direto da cultura que atendem Campinas, o Programa de Ação Cultural (ProAC) e o Fundo de Investimentos Culturais de Campinas (FICC). Levamos alguns anos para nos inteirarmos dos editais existentes que nos atendiam e outros mais para aprendermos a escrever projetos completos, coesos e atraentes aos olhos das comissões de seleção. Apesar de termos sido selecionados pelo Programa Rumos em 2005, só viríamos a contar de fato com a verba dos editais a partir de 2010.

Foi em 2009, um ano antes da mudança de sede do Ateliê Aberto do apartamento na rua Santos Dumont para uma casa a quatro quarteirões dali, na rua Major Sólón, que me tornei sócia, passando a coordenar o espaço em si e a participar da criação, gestão e produção de todos os seus projetos. O Ateliê passava a ter muito mais espaço: a sala expositiva e as áreas de convivência dobraram de tamanho. As grandes novidades eram o quarto para artistas residentes, uma espaçosa sala multiuso e o Cine-caverninha, sala para projeção de vídeo que ocupava o porão da antiga casa, provavelmente da década de 1940, antes habitada pela família Cauz. O Ateliê permaneceria nesta casa até a interrupção de suas atividades em Campinas, em 2016.

Quando entrei para a sociedade, o Ateliê Aberto havia sido há pouco formalizado como pessoa jurídica. Na falta de uma natureza jurídica existente compatível, Samantha Moreira e Érika Pozetti, então sócias do Ateliê, optaram pela Sociedade Limitada. Apesar de o Ateliê não ter finalidade de lucro e nunca ter de fato gerado qualquer lucro, nossa constituição não atendia às exigências para formalização como organização não governamental. Quando entrei para a sociedade, a Érika saiu. Em 2012, o Henrique Lukas passaria a formar o quadro societário junto a mim e Samantha.

Até 2012, Samantha e eu tínhamos obrigações e direitos iguais den-

tro do Ateliê, já que cada uma de nós detinha 50% da sociedade. Minha expectativa era viver do trabalho que desenvolvesse ali e por isso queria aprimorar nosso modelo de financiamento que, até aquele momento, não possibilitava uma retirada mensal que fosse suficiente para nosso sustento. Queria aprender a escrever bons projetos para explorar mais os editais públicos e prestar mais serviços.

A sustentabilidade financeira é quase sempre a principal preocupação de quem está à frente da gestão de uma iniciativa cultural auto-organizada. Em geral, essas iniciativas geram uma receita mensal que não cobre seus custos. A principal tarefa de uma gestora dentro desse contexto é criar redes de colaboração que sustentem e justifiquem sua existência. Essas redes passam a existir a partir do trabalho de articulação das gestoras em diversas instâncias — órgãos públicos, empresas, profissionais parceiros e até amigos e familiares — e viabilizam suas atividades através do estabelecimento de uma série de relações de dependência estratégica, trocas de recursos que muitas vezes não envolve dinheiro. Outro fator importante para a sustentabilidade destes espaços é a construção de um modelo de financiamento diversificado, que faça uso de múltiplas fontes de recursos.

Ao longo de seus dezoito anos de atuação em Campinas, o Ateliê Aberto construiu, aos poucos, um modelo de financiamento composto por fontes diversas de receitas, o que garantiu sua evolução e sobrevivência por tanto tempo: investimos muito do nosso tempo na elaboração, captação de recursos (junto a empresas, instituições parceiras e secretarias de cultura, através de apoios e editais públicos) e execução de projetos próprios (que podiam acontecer no próprio Ateliê ou em outros locais), mas também na prestação de serviços diversos, inclusive concepção de projetos sob encomenda, atendendo a demandas específicas de quem arcaria com seus custos. Quando o Ateliê foi transferido do apartamento para a casa, em 2010, também passamos a locar salas de trabalho.

Em 2010, finalmente o Ateliê Aberto engrenou com os editais. Eu acabara de me tornar sócia quando aprovamos um projeto no edital do Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB), que seleciona projetos para serem patrocinados pelo Banco do Brasil através da Lei Rouanet. Depois dele, aprovamos um segundo projeto no mesmo edital, em 2012, e outros quatro projetos que aconteceram na sede do Ateliê, um deles contemplado pelo edital do Fundo de Investimentos Culturais de Campinas (FICC), em 2012, outro no Programa Rede Nacional Funarte Artes Visuais, em 2013, e os últimos dois no edital ProAC – Espaços Independentes, em 2013 e 2014. O Ateliê também acolheu uma série de outros projetos em sua sede, propostos por parceiros, viabilizados através de editais públicos.

Hoje entendo que a forma de viabilização é parte integrante de uma proposta artística, especialmente no contexto do circuito auto-organizado, no qual as iniciativas não possuem uma estrutura administrativa completa dotada de um departamento de captação de recursos. Em todo caso, isto é, em qualquer dos circuitos culturais, o proponente de um projeto precisa dedicar muito de seu tempo de trabalho a torná-lo viável.

Ainda que seja evidente a relevância dos editais para a manutenção e o desenvolvimento dos circuitos culturais auto-organizados Brasil afora, vale lembrar que não existem editais para todos os tipos de projetos. A verdade é que seria estranho se houvesse, já que significaria que o gestor público responsável teria sido capaz de prever todo e qualquer tipo de criação ou ideia. Sendo assim, bastam editais que não delimitem as possibilidades de ação de um proponente de projeto e aceitem a inscrição de propostas em formatos diversos.

Já estávamos instaladas na casa da rua Major Sólon quando fomos contatadas pelo artista Jaime Lauriano, que mapeava espaços independentes voltados para as artes visuais por conta de uma pesquisa do Ateliê397, iniciativa que, assim como o CAPACETE (Rio de Janeiro) e o Centro de Experimentação e Informação de Arte – CEIA (Belo Horizonte), figura entre as mais antigas em atividade no Brasil. A pesquisa do Ateliê397 propunha

investigar a possibilidade de um circuito de arte contemporânea independente; ou a viabilidade de uma atuação autônoma, definida a partir de claras diferenças em relação a um circuito que se realiza somente no mercado e cuja ideia de valor está relacionada apenas à maior liquidez de um trabalho de arte. (ATELIÊ397, 2010, p. 13)

O livro *Espaços Independentes* é composto por textos produzidos pelos gestores do Barracão Maravilha (Rio de Janeiro), Atelier Subterrânea (Porto Alegre), Branco do Olho (Recife), Arquipélago (Florianópolis) e Ateliê397, provocados por perguntas “sobre como cada um dos espaços se constitui, sobre a relação que estabelecem com o contexto local e de que modo sua atuação contribui para um adensamento da discussão sobre o circuito da arte” (ibidem, p. 15). Também integra o livro o mapeamento de Jaime Lauriano, que cita vinte e quatro espaços e iniciativas espalhadas pelo Brasil e traz breves textos de treze deles — incluindo o do Ateliê Aberto —, escritos também pelos seus gestores. O projeto foi um dos

trinta Brasil afora contemplados na segunda edição do extinto Programa Conexão Artes Visuais, realizado pela Funarte com o patrocínio da Petrobras através da Lei Rouanet.

Vale a pena mencionar aqui um outro projeto que aconteceu em 2010 — ainda que rapidamente já que nós do Ateliê Aberto não participamos nem tomamos conhecimento dele à época —, provavelmente um dos primeiros que resultou na reunião presencial de gestores de espaços independentes: o Encontro de Espaços Culturais Independentes (E.E.I.), proposto pela Casa da Ribeira com patrocínio da Funarte, que aconteceu ao longo de três dias, em Natal. O encontro, que contou com a participação de representantes de vinte e três espaços culturais sediados em treze estados do Brasil, propunha a criação de uma rede, a rede E.E.I., para pensar ações de mapeamento, circulação e políticas públicas específicas, como foi descrito na chamada “Carta de Natal” (REDE ESPAÇOS, 2010).

Foi mais ou menos nessa época, entre 2009 e 2010, que entramos em contato com a rede-plataforma-pesquisa Lastro, coordenada e criada pela curadora Beatriz Lemos em 2005. O Ateliê passou a ser parte de seu mapeamento alguns anos depois, em 2012. Ao longo de seus primeiros dez anos de existência, a Lastro tinha como objetivos principais a pesquisa e catalogação de agentes e espaços de arte latino-americanos, conteúdo que pôde ser consultado em sua plataforma virtual até 2015 (LASTRO, s. d.). A Lastro foi a primeira iniciativa que conheci que trabalhou intensamente no mapeamento de iniciativas autogeridas ligadas às artes visuais, sendo uma referência importante para as pesquisas que surgiram nos anos seguintes.

Em 2011 foi a vez da dupla Kamilla Nunes e Bruno Vilela entrar em contato com o Ateliê Aberto: estavam trabalhando na “Plataforma Artéria”, que reunia em um website informações sobre espaços geridos de forma autônoma com foco em arte contemporânea sediados no Brasil. O levantamento feito pela Artéria foi profundo e cuidadoso, provavelmente o mais completo com esse enfoque feito até então.

Ainda em 2011, o Ateliê foi selecionado para participar da “Residência de Gestores da América Latina”, organizada pelo CAPACETE com recursos da Funarte. A residência, que reuniu quinze gestores, artistas e curadores do Brasil e da América Latina representantes de plataformas “(in) dependentes” e organizações autogeridas, teve duração de um mês e aconteceu nas sedes do CAPACETE em São Paulo (Edifício Copan) e no Rio de Janeiro (uma casa no bairro Santa Teresa), com uma passagem rápida por Belo Horizonte (FÓRUM PERMANENTE, 2011).

O formato do programa proposto pelo CAPACETE estimulava as interações e trocas de maneira bastante fluida e orgânica, especialmente nos

momentos das refeições, muitas delas preparadas pelos próprios participantes de forma colaborativa. Ali conhecemos algumas figuras com quem viemos a trabalhar no futuro: a escritora-pesquisadora-curadora Ana Luisa Lima (*Revista Tatuí*, Recife), a gestora-curadora Francisca Caporali (JA.CA – Centro de Arte e Tecnologia, Nova Lima, MG), a artista-educadora-gestora Lilian Maus (Atelier Subterrânea, Porto Alegre), Mauricio Marcin (gestor independente, Cidade do México), Olga Robayo (El Parche, Bogotá [Colômbia] / Oslo [Noruega]) e Rodrigo Quijano (curador-gestor independente, Lima [Peru]).

As investigações do Ateliê 397 e, depois, de Kamilla Nunes e Bruno Vilela, bem como a participação na residência do CAPACETE me colocaram no caminho da pesquisa: eu queria estudar mais a fundo o circuito auto-organizado das artes visuais, suas iniciativas e sua história. Na época, a terceira edição do Programa Conexão Artes Visuais estava com as inscrições abertas, e elaborei meu primeiro projeto de pesquisa. Apesar de o projeto não ter sido contemplado pelo edital, a semente estava plantada.

Em meados de 2012, o Ateliê Aberto foi convidado a integrar a hoje extinta Red de Gestiones Autónomas de Arte Contemporánea da América Latina, plataforma digital colaborativa que se dedicava à difusão das atividades das, assim chamadas por eles, “gestões autônomas de arte contemporânea”, à época encabeçada pela Curatoría Forense (Chile). As iniciativas que integravam essa rede criavam contas dentro de uma plataforma digital, onde publicavam suas atividades em um calendário coletivo. No aniversário de dois anos da rede, a Curatoría Forense lançou o Directorio de las Gestiones Autónomas de Arte Contemporáneo, celebrando o vínculo e a difusão de mais de 227 iniciativas em dezenove países da América Central, América do Sul e Europa (CURATORÍA FORENSE, s. d.).

Em 2011, a Curatoría Forense já tinha organizado o Encuentro de Gestiones Autónomas de Artes Visuales Contemporáneas, evento que aconteceu em Córdoba (Argentina) e do qual infelizmente o Ateliê não pôde participar. Depois, em 2013, aceitamos o convite para participar de outro evento organizado pela Curatoría Forense: Tentativa e Erro – Seminário de Gestão Autônoma em Arte Contemporânea, que aconteceu na Casa de Cultura Mario Quintana, em Porto Alegre. Henrique Lukas, então gestor do Ateliê Aberto junto a mim e Samantha Moreira, integrou uma das mesas do seminário. Uma última colaboração entre o Ateliê Aberto e a Curatoría Forense aconteceria em 2015.

Na sequência do livro *Espaços Independentes*, em 2012, o Ateliê397 realizou outro projeto financiado pela Funarte, que aconteceu em sua sede em São Paulo: a mostra *Espaços Independentes: A alma é o segredo do negócio reuniu seis espaços —Ateliê397, Casa da Xiclet, Casa Tomada, Casa*

Contemporânea, todos de São Paulo; Atelier Subterrânea, de Porto Alegre, e o Ateliê Aberto — e deu continuidade aos debates levantados pelo livro. O Ateliê Aberto ainda participou de uma das mesas de debate que integravam a mostra.

O projeto também lançou uma publicação que pode ser entendida como um catálogo da mostra e como um jornal:

um material que registra, passo a passo, a exposição, mas que também busca trazer outras vozes para o debate. (...) Aqui, a forma e o conteúdo procuram operar como dispositivos para pensarmos questões que, a todo momento, se colocam na prática dos espaços independentes, como a adequação às formas tradicionais e a experimentação, a reprodução de modelos existentes e a inovação, a luta por reconhecimento e a dificuldade em se definir. (ATELIÊ397, 2013)

2012 também foi o ano de lançamento do edital ProAC – Espaços Independentes (Artes Visuais), voltado para o circuito auto-organizado das artes visuais do estado de São Paulo: era o reconhecimento da existência desse circuito pela gestão estadual. Seis anos depois, em 2018, o edital passou a ter outro nome, Território das artes (espaços independentes), o que indicava que, a partir daí, poderiam se inscrever espaços independentes voltados para todas as linguagens artísticas.

Em 2013, Kamilla Nunes lançou o livro *Espaços autônomos de arte contemporânea*, trazendo uma potente pesquisa no campo das iniciativas auto-organizadas das artes visuais. Com acompanhamento crítico de Leonardo Araujo, Marta Mestre, Renato Rezende e Fabiana de Moraes, o livro foi viabilizado através do edital Bolsa Funarte de Estímulo à Produção em Artes Visuais e seria um importante insumo para minha pesquisa que começaria dois anos depois.

Durante a pesquisa feita para o livro de 130 páginas, Kamilla entrevistou 55 gestores de espaços autônomos de todo o Brasil. O livro traz abordagens históricas divididas em dois textos — o primeiro deles escrito em colaboração com Leonardo Araujo, destacando iniciativas que surgiram entre 1930 e a década de 1970, e o segundo focado nas iniciativas que atuaram durante a década de 1990 —, seguidas de capítulos voltados para o debate em torno de questões relacionadas à estrutura e atuação dos espaços autônomos de arte contemporânea (NUNES, 2013).

Em 2014, foi a vez do Atelier Subterrânea (Porto Alegre), espaço que havíamos conhecido através da residência do CAPACETE, debater a

gestão de espaços independentes através do projeto Cadernos de Gestão, contemplado por um edital estadual. Com o objetivo final de criar uma plataforma para o compartilhamento de informações sobre gestão de espaços artísticos, o projeto contou com a participação da Casa da Ribeira (Natal), do Atelier 397 (São Paulo), do JA.CA (Nova Lima, MG), da Arena (Porto Alegre) e do Ateliê Aberto (WAQUIL, 2014a).

Cadernos de Gestão também realizou uma série de atividades de formação, como o bate-papo entre Samantha Moreira, do Ateliê Aberto, e Francisca Caporali, do JA.CA, que aconteceu no extinto Acervo Independente (idem, 2014b). Por fim, o projeto promoveu um encontro de gestores de espaços sediados em Porto Alegre, com a participação de Aline Bueno (Vila Flores), Joana Burd (Acervo Independente), Marcelo Monteiro (Estúdio Híbrido), Adriane Hernandez (Casa Paralela) e Lilian Maus (Atelier Subterrânea) (idem, 2014c). Todos os conteúdos produzidos pelo Cadernos de Gestão foram disponibilizados para consulta em uma plataforma digital, hoje fora do ar.

Em 2014, o Ateliê Aberto também foi convidado a participar de um encontro nacional, com duração de dois dias e aberto ao público, que reuniu 32 gestores, curadores, críticos e pesquisadores em uma série de debates² que giraram em torno do estado atual dos espaços independentes/autônomos de artes visuais no Brasil, abordando questões como modelos de gestão, processos colaborativos e estratégias de comunicação: o Circuitos da Desdobra, idealizado pela pesquisadora Fabiana de Moraes — uma das críticas que acompanhou a pesquisa de Kamilla Nunes — e sediado pelo Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, no Rio de Janeiro. Representando o Ateliê, participei da mesa “Da sobrevivência: gestão, ferramentas, estratégias” (CANETTI, 2014).

O Circuitos da Desdobra foi contemplado por um dos mais importantes programas, em nível nacional, para o circuito auto-organizado das artes visuais: o Rede Nacional Funarte Artes Visuais. Implantado em 2004, foi fundamental para integrar e gerar diálogos entre agentes culturais das cinco regiões do Brasil. Foram realizadas doze edições do Rede Nacional até 2016, quando o programa foi descontinuado pelo então Ministro da Cultura Marcelo Calero.

No mesmo ano em que aconteceu o Circuitos da Desdobra, foi lançada outra publicação voltada para o debate em torno da gestão de espaços auto-organizados para as artes visuais: *Indie.gestão: práticas para artistas/gestores ou como assobiar e chupar cana ao mesmo tempo*, resultado de

2 Registros do simpósio disponíveis em <https://www.youtube.com/@CircuitosdaDesdobra>.

um projeto realizado pelo JA.CA em parceria com o Ateliê Aberto, do qual pouco pude participar. Também viabilizado através de premiação no Programa Rede Nacional Funarte Arte Visuais, o projeto realizou uma residência com a participação dos artistas-gestores do Ateliê do Porto (Belém), Barracão Maravilha (Rio de Janeiro), Elefante Centro Cultural (Brasília), Espaço Fonte (Recife) e Grafatório (Londrina) (CAPORALI; MENICONI; MOREIRA, 2014).

O último projeto que discutia o circuito auto-organizado das artes visuais do qual participou o Ateliê Aberto foi O Artista gestor e a potência independente, uma parceria entre o Ateliê397 e a Curadoria Forense, que propôs a realização de uma série de debates com a participação de Thais Rivitti (Ateliê 397, SP), Camila Fialho (Associação Fotoativa, PA), Benjamin Seroussi (Casa do Povo, SP), Renan Araújo (Bordel, SP), Ricardo Basbaum (RJ) e Samantha Moreira (Ateliê Aberto, SP), Sally Mizrachi (Lugar a dudas, Colômbia), Giuseppe Bernardi (Tupac, Peru) e Jorge Sepúlveda (Curadoria Forense, Chile). O projeto foi viabilizado através de premiação no edital ProAC — Espaços Independentes (Artes Visuais) (O ARTISTA, 2015).

Quando deixei o Ateliê Aberto, um de meus primeiros passos foi a realização de um mapeamento de espaços auto-organizados no Brasil: ali percebi que eles estavam se multiplicando com certa intensidade, especialmente em cidades de médio e grande porte, e que a maioria das localidades contava somente com esse circuito para atender às demandas de artistas e outros trabalhadores do segmento e do público das artes visuais. Foi o início oficial de minha pesquisa, chamada CÓRTEX, projeto contemplado na última edição do Programa Rede Nacional Funarte Arte Visuais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os mapeamentos da pesquisa CÓRTEX — assim como os anteriores feitos pelas plataformas Lastro, de Beatriz Lemos, e Artéria, de Kamilla Nunes e Bruno Vilela, e também pelo Ateliê397 através do projeto “Espaços Independentes” — revelam que hoje os circuitos auto-organizados para as artes visuais atuam em muitas das capitais dos estados federais e outras cidades de médio e grande porte. Se em cidades como São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Recife, Salvador, Brasília, Curitiba, Florianópolis e Porto Alegre, os circuitos auto-organizados contrapõem ou complementam os circuitos *mainstream* formados por museus, centros culturais, galerias e feiras de arte principalmente, arejando e intervindo na estrutura do sistema da arte, em cidades como Campinas (SP), Bragança

Paulista (SP), Jundiaí (SP), São Luís (MA) e Belém (PA), os espaços auto-organizados são protagonistas, especialmente no acolhimento da produção contemporânea.

No primeiro grupo de cidades citadas, hoje os olhos dos gestores das instituições e dos diretores das galerias de arte estão voltados para as iniciativas e espaços auto-organizados. Já é possível observar museus e centros culturais reproduzindo formatos e propostas comumente praticadas pelo circuito auto-organizado. As últimas edições das maiores feiras de arte do Brasil, a SP Arte e a Art Rio, incluíram circuitos de visitação por espaços independentes.

Em Campinas, cujo cenário venho observando de perto desde 2004, as instituições mais importantes para as artes visuais, o Museu de Arte Contemporânea (MACC) e o Museu da Imagem e do Som (MIS), seguem em franco declínio. Estudos não publicados feitos em 2022 pelo Segmento Temático de Artes Visuais — grupo da sociedade civil, do qual sou organizadora, vinculado ao Conselho Municipal de Políticas Culturais de Campinas —, apontam para a ausência de planos museológicos em ambas as instituições, o que compromete suas programações, além da falta de recursos para manutenção de suas robustas estruturas.

Por outro lado, o circuito auto-organizado das artes visuais — representado principalmente pelo Circuito Livre de Arte Independente (CLAI), rede de colaboração formada por dezenove iniciativas auto-organizadas, da qual sou uma das organizadoras — oferece uma programação intensa e diversa, conectada com as diversas comunidades artísticas locais. Depois de três anos de existência, o maior desafio para a sobrevivência do CLAI é sua gestão, trabalho realizado de forma voluntária. Neste momento, discutimos como regular a rotatividade de pessoas dentro de seu núcleo gestor.

É importante pontuar aqui, nas considerações finais, a necessidade da criação de redes de colaboração entre gestores de iniciativas culturais auto-organizadas: elas geram articulações que produzem conhecimento, promovem, divulgam e atraem recursos para o circuito. Não foram tão poucas as tentativas de formação de redes em nível nacional dentro do circuito auto-organizado das artes visuais, algumas delas citadas neste texto, duas delas inclusive encabeçadas por mim. De fato, a conformação destas redes, seja em nível municipal, estadual ou nacional, representa um grande desafio.

Também é importante falar aqui da importância da militância no campo da cultura. Nos últimos dois anos em que estive trabalhando nesse campo, pude conhecer um pouco do trabalho realizado pelo Conselho Municipal de Políticas Culturais e dar minhas próprias pequenas

contribuições. Entendo que não há como traçar caminhos para políticas públicas satisfatórias sem a participação ativa de um Conselho de Cultura representativo. Porque essa participação coloca pressão sobre a gestão pública ao mesmo tempo que leva demandas específicas de quem irá fazer uso das políticas públicas, de quem precisa delas.

Apesar de não podermos dizer que, no Brasil, existem de fato políticas públicas, dessas que atravessam as diferentes gestões, dando a importância devida às diversas manifestações culturais, hoje reconhecemos a importância dos editais para a manutenção e viabilização de projetos dentro do circuito cultural auto-organizado. Afinal, ainda que inconstantes e desprovidas de um orçamento adequado para viabilizar todas as propostas que atendam a critérios mínimos de qualidade artística e capacidade de planejamento e execução, essas políticas públicas de fomento direto distribuem recursos públicos a projetos que não têm aderência às Leis de Incentivo Fiscal — por não serem parte da cultura de massa e resultarem em marketing cultural para as empresas patrocinadoras —, há décadas o modelo de política pública que mais consome recursos públicos em nível federal, estadual e municipal.

São parte da história trazida por este texto muitos projetos viabilizados através de editais públicos, que mapearam, investigaram e discutiram a natureza das iniciativas auto-organizadas para as artes visuais, produzindo conhecimento, difundindo suas atividades e propondo trocas e redes de colaboração. Estes projetos — muitos deles contemplados por extintos editais da Funarte — foram fundamentais para a emergência do circuito auto-organizado das artes visuais, processo iniciado na década de 1990, na medida em que colaboraram com seu desenvolvimento, fortalecimento e aumento de visibilidade, assim como para seu reconhecimento pelo restante do sistema da arte, composto especialmente por instituições, feiras e galerias de arte. Reportagens feitas pelas revistas *Select*, *ARTE!Brasileiros* e *Vogue*, entre outras, apresentaram esse circuito para o grande público.

Para além dos editais, entendo que a gestão pública poderia criar também outras políticas que estimulem e facilitem a atuação das iniciativas culturais auto-organizadas, com medidas como a isenção de IPTU, a definição de uma forma jurídica adequada e o auxílio permanente para manutenção de suas infraestruturas. Porque estamos falando de espaços culturais de acesso público cujas atividades frequentemente são oferecidas de forma gratuita às comunidades em que se inserem.

Mas, afinal, por que os circuitos culturais auto-organizados precisam de recursos públicos? Provavelmente porque o artista, ou a produção artística, que trafega por esses circuitos não é aquela que atrai multidões, não

é parte da rentável cultura de massa. Não integram a indústria cultural nem estão focados em atender a demandas do mercado — seja por obras de arte que sigam certa tendência, por gerar este ou aquele debate ou, ainda, por atividades em formatos específicos —, o que em parte explica a dificuldade de comercializar a arte produzida nesse contexto. O fato de não visarem o lucro e não atuarem necessariamente de forma responsiva ao mercado coloca as iniciativas e espaços desse circuito à margem de todo o sistema econômico, não somente do sistema da arte.

E no fim do dia, a arte que mais importa — que proporciona uma experiência estética rica, que produz diálogo, dissenso, disrupção e/ou conhecimento e intervém no imaginário das pessoas, ampliando seus horizontes simbólicos — não nasce do mercado (de uma demanda apresentada por quem compra arte) e não faz concessões de linguagem para ser facilmente compreendida por quem a consome e assim gerar mais lucro. Ou perderia sua credibilidade enquanto linguagem e produção autoral. Precisamente por isso, a arte tem grande poder para extrapolar, transbordar e sobreviver ao mercado.

REFERÊNCIAS

- AMADO, Guy. “Rotas Alternativas – ‘Atitude’ ou Sintoma?”. *Revista Número (UM)*, n. 1, São Paulo, n. p., 2003. Disponível em: http://www.forumpermanente.org/rede/numero/rev-numero1/copy_of_um-guyamado. Acesso em: 18 jan. 2023.
- ATELIÊ397. “Apresentação”. In *Espaços Independentes*. São Paulo: edições 397, 2010. Disponível em: https://issuu.com/atelie397/docs/issu_espacos_independentes. Acesso em: 15 jan. 2023.
- _____. “Catálogo Espaços Independentes – A Alma é o Segredo do Negócio”. Website, 28 fev. 2013. Disponível em: <https://atelie397.com/catalogo-espacos-independentes-alma-e-o-segredo-negocio/>. Acesso em: 16 jan. 2023.
- BASBAUM, Ricardo. “O papel do artista como agenciador de eventos e fomentador de produções frente à dinâmica do circuito de arte”. In CEIA – Centro de Experimentação e Informação de Arte. *O visível e o invisível na arte atual*. Ciclo internacional de palestras, Belo Horizonte, 11-21 set. 2001. Belo Horizonte: CEIA, 2002, pp. 96-119. Disponível em: <http://www.ceiaart.com.br/br/publicacoes?download=1:o-visivel-e-o-invisivel-na-arte-atual>. Acesso em: 22 jan. 2023.
- _____. “Documenta, I Love Etc.-Artists”. HOFFMAN, J. (curat.). *The next Documenta Should Be Curated by an Artist*. S.l., 2004. Disponível em: http://projects.e-flux.com/next_doc/ricardo_basbaum.html. Acesso em: 22 jan. 2023.

- CANETTI, Patricia. Circuitos da Desdobra no Hélio Oiticica. Website do Canal Contemporâneo, Rio de Janeiro, 11 abr. 2014. Disponível em: <https://www.canalcontemporaneo.art.br/cursosese seminarios/archives/006002.html>. Acesso em: 16 jan. 2023.
- CAPORALI, Francisca; MENICONI, Joana; MOREIRA, Samantha. “Como lidar com a Indie.Gestão?”. _____. *Indie.Gestão: práticas para artistas/gestores ou Como assobiar e chupar cana ao mesmo tempo*. Belo Horizonte: JA.CA, 2014. Disponível em: http://www.jaca.center/wp-content/uploads/2015/06/INDIE_GESTAO_FIN_OK.pdf. Acesso em: 18 jan. 2023.
- CURATORIA FORENSE. “Directorio de Gestiones Autónomas de Arte Contemporáneo – Latinoamérica” (resumo e índice do livro homônimo). Curatoria Forense (site), s. d. Disponível em: https://curatoriaforense.net/_editorial/directorio_gestiones_autonomas/. Acesso em: 17 jan. 2023.
- ENDO, Maíra. “A auto-organização no campo da arte no Brasil | 1922–1970. Projeto CÓRTEX (site), 2017. Disponível em: <https://cortex.art.br/a-auto-organizacao-no-campo-da-arte-no-brasil-1930-1970/>. Acesso em: 19 jan. 2023.
- FÓRUM PERMANENTE. Encontro de Gestores da América Latina. Fórum Permanente (site), ago. 2011. Disponível em: <http://www.forumpermanente.org/noticias/noticias-2011/encontro-de-gestores-da-america-latina-agosto-2011>. Acesso em: 17 jan. 2023.
- LASTRO. “Sobre”. Plataforma Lastro (site), s. d. Disponível em: <https://lastro.art/sobre>. Acesso em: 17 jan. 2023.
- MONACHESI, Juliana; RIVITTI, Thais. “Editorial”. *Revista Número* (UM), São Paulo, n. 1, 2003. Disponível em: http://www.forumpermanente.org/rede/numver/rev-numero1/um_editorial. Acesso em: 18 jan. 2023.
- NUNES, Kamilla. *Espaços Autônomos de Arte Contemporânea*. Rio de Janeiro: Circuito, 2013. Disponível em: <http://editoracircuito.com.br/website/wp-content/uploads/2013/11/espacos-autonomos-web-11.pdf>. Acesso em: 16 jan. 2023.
- “O ARTISTA gestor e a potência independente”. Ateliê397 (site), 20 jul. 2015. Disponível em <https://ateli397.com/o-artista-gestor-e-a-potencia-independente/>. Acesso em: 18 jan. 2023.
- REDE ESPAÇOS Culturais Independentes Brasileiros. “Carta de Natal”. Encontro de Espaços Culturais Independentes, Natal, 2010. Disponível em: <http://www.casadaribeira.com.br/projetos/rede-e-e-i/5/>. Acesso em: 17 jan. 2023.
- WAQUIL, Isabel. “Cadernos de Gestão: primeiros passos”. Atelier Subterrânea (site), 2014 (a). Disponível em <http://ateliersubterranea.art.br/?cat=297>. Acesso em: 16 jan. 2023.

- _____. “Bate-papo do projeto Cadernos de Gestão, da Subterrânea, no Acervo Independente”. Atelier Subterrânea (site), 2014 (b). Disponível em <http://ateliersubterranea.art.br/?p=3246>. Acesso em: 16 jan. 2023.
- _____. “Encontro de Gestores no Atelier Subterrânea”. Atelier Subterrânea (site), 2014 (c). Disponível em <http://ateliersubterranea.art.br/?p=3717>. Acesso em: 16 jan. 2023.



ARTIGOS

CIDADES E RUÍNAS

Silvio Luiz Cordeiro¹

RESUMO

Neste texto, o autor ilustra um relato sobre o curso Cidades e Ruínas e expõe conceitos elaborados no contexto de sua trajetória como arquiteto, arqueólogo e documentarista, ao estudar as transformações das paisagens urbanas no tempo, mas a partir de sua produção cultural recente, motivada por reflexões que animam a série internacional *Antropocênica*, na qual as ruínas são consideradas em sua dimensão humana e como resultantes dos impactos provocados pelas ações da humanidade na história de nossa presença na Terra.

Palavras-chave: Cidade. Ruína. Imagem. Patrimônio Cultural. Memória.

ABSTRACT

The author illustrates his thinking about the course Cities and Ruins and brings concepts elaborated in the context of his career as an architect, archaeologist and documentary filmmaker, while studying the transformations of urban landscapes over time. However, this is based on his recent cultural production, motivated by reflections that animate the *Antropocênica* series, in which ruins are considered in their human dimension and as resulting from the impacts caused by the actions of humanity throughout the history of our presence on Earth.

Keywords: City. Ruin. Image. Cultural Heritage. Memory.

1 Arquiteto urbanista formado pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, doutor em arqueologia pelo Museu de Arqueologia e Etnologia da USP e membro integrado do Centro de Estudos Globais da Universidade Aberta de Portugal. Em sua trajetória também como artista e documentarista, elabora ensaios audiovisuais sobre imagens e imaginários de paisagens urbanas, patrimônio histórico e arqueológico, cultura indígena, entre outros. Diretor da Mostra Audiovisual Internacional em Arqueologia (MAIA) e das produtoras Museu Imaginário e Nômade. Idealizador e coordenador da série internacional de estudos transdisciplinares *Antropocênica*. E-mail: slucord@gmail.com.

Nas cidades contemporâneas, a presença contrastante de ruínas que remanescem de outros tempos nos dá uma certa medida das transformações inscritas nas formas urbanas e paisagens atuais que observamos e vivenciamos. Esta constatação seria uma síntese possível para um tema transversal que há tempos considero em minha trajetória como arquiteto, arqueólogo e documentarista, ao perpassar pelos meus estudos dedicados às questões que transitam pelo patrimônio histórico e arqueológico, sempre com especial atenção às referências imagéticas e sonoras relacionadas com as paisagens urbanas na história, ou melhor, no tempo, pois o imaginário que emerge, por exemplo, de narrativas míticas sobre cidades (ou que mencionam cidades e fatos havidos em contextos urbanos muito antigos) está compreendido no foco desse mesmo interesse, em certos estudos que elaboro. Neste sentido, de início indico a quem lê estas breves linhas, o conteúdo ensaístico de minha tese de doutorado *Transversal do tempo: a transformação da paisagem urbana* (CORDEIRO, 2013), como uma visão panorâmica desta jornada.

Em outras palavras, minhas reflexões redigidas não apenas são ilustradas por tais referências; antes, são as imagens (visuais e audiovisuais) relacionadas com cidades² — e aquilo que remanesce de tempos pregressos das cidades — que iluminam os estudos sobre o tema maior a intitular este breve ensaio e, especificamente, sobre as relações que emergem do binômio plural *cidades–ruínas*, a partir da ênfase nas fontes e representações que documentam, cada qual ao seu modo e em seu tempo, as paisagens urbanas, suas arquiteturas e estruturas constituintes de um corpo amplo, continente da vida em uma sociedade mais complexa e dinâmica em contraste com a vida aldeã, mais contida em si mesma.

Tempos depois, mas ainda no rumo das reflexões sobre imagens e imaginários relacionados com as cidades e os sítios arqueológicos onde remanescem ruínas arquitetônicas, outras fontes documentais e acervos imagéticos foram consultados; e, do conteúdo de estudo que se formou, passei a elaborar cursos livres, isto é, abertos a um público de perfil e

2 Agradeço o convite de Marcos Toyansk Silva Guimarães e a oportunidade de publicar este breve ensaio na *Revista do Centro de Pesquisa e Formação*. Agradeço especialmente à artista fotógrafa alemã Ursula Schulz-Dornburg, que visitou por duas vezes Palmira (2005 e 2010), pela cessão de uso de duas fotografias das ruínas desta cidade edificada em um oásis no deserto sírio; ao arquiteto e artista sírio-estadunidense Mohamad Hafez, pela cessão de uso de imagens de sua série *Baggage*; e ao fotógrafo ítalo-australiano Patrick Tombola, pela cessão de uso de sua fotografia que documenta Alepo em um instante da guerra civil na Síria (2012). Agradeço ainda a: Instituto Moreira Salles, Getty Research Institute, Institut Français du Proche-Orient, Museu de Arte de São Paulo, Museu da República e Library of Congress pela exemplar conservação e difusão dos acervos imagéticos consultados, essenciais aos meus estudos e atividades culturais e educativas.

interesse heterogêneos, mas à procura de atividades culturais e de ensino no âmbito da arquitetura e do urbanismo, da história da arte e da técnica, da arqueologia e da etnografia de culturas construtivas no mundo.

É neste contexto que o Centro de Pesquisa e Formação abriu as portas à difusão desse conhecimento pelos cursos ofertados por mim, entre eles Cidades e Ruínas, ministrado entre março e abril de 2023, em modo híbrido, via internet e, em aula presencial, no exercício peripatético de uma caminhada pelo chamado Centro Velho de São Paulo, antigo território indígena tupiniquim dominado por colonos que passam a habitar aquele sítio com status de vila (c. 1560), após a chegada dos primeiros jesuítas que vieram ao Brasil (1549–1553) e ali fundam uma aldeia (1553) e seu colégio (1554), portanto, o núcleo histórico colonial que está na origem da memória urbana de São Paulo, hoje a maior cidade da América do Sul. Na caminhada, vimos como este lugar se mostra em cenário de abandono, sobretudo social — que anuncia / denuncia um processo de ruína —, muito evidente, seja para quem lá apenas visita e transita, seja a quem ali habita, trabalha e, com gravidade, para as pessoas que lá sobrevivem em triste situação de rua.

O próprio tema das ruínas se tornou ainda mais relevante, em minha produção recente, a partir de 2020, quando idealizei com o filósofo Dirk Michael Hennrich, do Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, a série internacional de estudos transdisciplinares *Antropocênica*³, coordenada por nós e pela arqueóloga Maria da Conceição Lopes, do Centro de Estudos em Arqueologia, Artes e Ciências do Patrimônio da Universidade de Coimbra, uma iniciativa independente que reúne intelectuais, artistas e cientistas nos encontros programados da série, pela interação das esferas da arqueologia, da filosofia e da arquitetura, como forma propícia ao diálogo e debate crítico sobre a atuação humana transformadora das paisagens e o chamado Antropoceno, uma época que considero ser a de indução ou produção deliberada de ruínas, em vários sentidos e níveis, com impactos diversos ao longo da história, por exemplo da guerra, esta trágica instituição da humanidade. Porém, na referida série, partimos de um recorte precisamente proposto: a experiência da expansão mercantil e colonizadora, impulsionada desde as grandes navegações da Idade Moderna, iniciadas pelos portugueses no século XV, que, pela primeira vez na história da humanidade, envolverá lugares, seres e objetos pela exploração colonial, com o domínio de vastos territórios, interconectados por vias marítimas, processo que inclui e dissemina a violência do escravigismo, a exploração predatória e gera novas cidades. Assim, a *Antropocênica*

3 Disponível em www.antropocenica.ooo.

compreende um complexo fenômeno a se expandir em escala global. E, como um *índice* para os assuntos que dele se desdobram, propomos três palavras-chave na série: *colonização, escravatura e ruína*. É, portanto, neste contexto de minha produção recente que procurei expor (e provocar) no curso algumas reflexões sobre as paisagens urbanas, os sítios arqueológicos e o patrimônio cultural e histórico em ruínas.

Porém, não se trata apenas de compreender as ruínas, digamos, de forma mais instrumental ou técnica, isto é, relacionada apenas com fatores estruturais e tecnológicos. Pois a ênfase maior foi relevar a dimensão existencial e humana desta presença nos sítios de antigas cidades ilustradas, tanto aquelas que se mantiveram habitadas na história — por exemplo, Atenas, Roma, Siracusa, Lisboa (cidades selecionadas no conteúdo do curso) —, quanto aquelas que foram abandonadas quando nelas cessou e deixou de atuar a vida em sociedade. Todavia, restaram, como memória física fragmentária e vestigial, as ruínas como evidências das sucessivas gerações que habitaram e edificaram as paisagens indagadas, como a Cidade da Babilônia (no Iraque) e Palmira (na Síria), sítios arqueológicos exemplares neste sentido.



Ambas as imagens são da fotógrafa alemã Ursula Schulz-Dornburg, de sua série *Verschwundene Landschaften* [Paisagens Desaparecidas], com estruturas arquitetônicas em ruínas do Templo de Bel, o santuário monumental da antiga cidade de Palmira, fundada em um oásis no deserto da Síria. Ursula visitou o sítio arqueológico da antiga cidade em 2005 e 2010, quando fotografou as ruínas. Depois de mais um — e terrível — capítulo de sua longa história, quando militantes do *Daesh* invadiram Palmira por duas vezes, perpetrando o brutal assassinato de pessoas (entre elas, o arqueólogo sírio Khaled Al-Assad, responsável pelo sítio por quatro décadas), a destruição de parte significativa das estruturas que

restaram, além de esculturas, e o saqueio premeditado de artefatos, vendidos no mercado clandestino de arte antiga, para obterem mais recursos. Nas imagens da série fotográfica, os sentidos próprios compreendidos enquanto arte conceitual ganham mais força, para além da expressão estética na representação das ruínas, por terem se tornado referência documental importante para o estudo das estruturas destruídas em 2015. Fotografias: © Ursula Schulz-Dornburg.

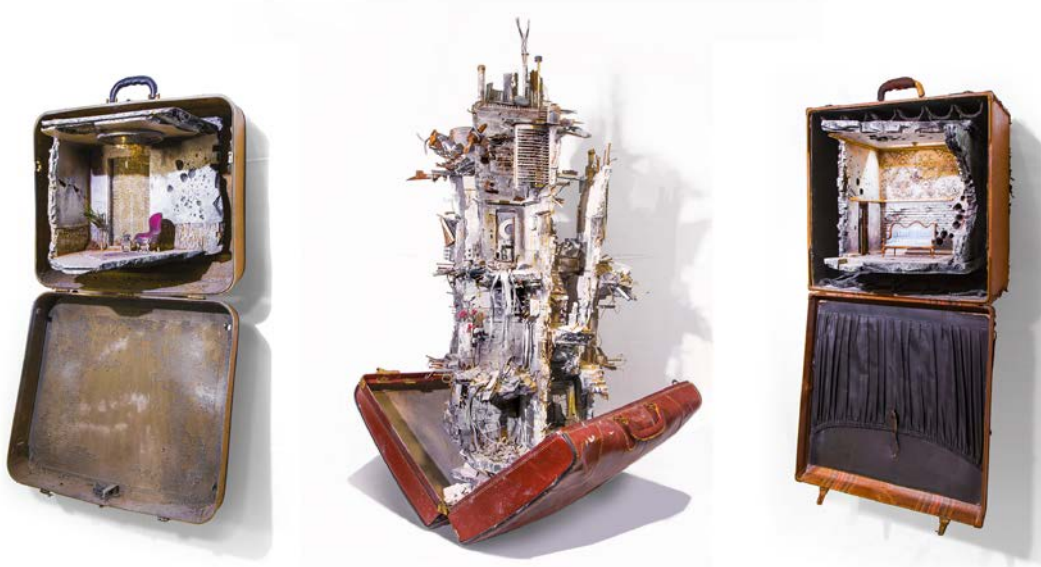
Ainda sobre a *Antropocênica*, o neologismo se libera do problema das geociências quanto à definição do início da nova época geológica, pois consideramos o humano desde sua primeira cena no mundo, como ser em sua potência transformadora (criativa e destrutiva), ao construir as paisagens culturais diversas e expressivas de nossa espécie. Isso abre a perspectiva para incluir fatores significativos das transformações, sejam aqueles de um tempo profundo, como memória remotíssima da presença humana na Terra; e antigas origens, por exemplo, das cidades como fenômenos sociais, culturais e políticos: as cidades como resultante das civilizações na história da humanidade.

Por conseguinte, o tema-título do curso (e deste texto) inscreve-se nessa problemática de minha produção mais recente, explicitada durante as aulas, junto com outros termos e conceitos, como veremos adiante. Um curso introdutório, mas que procurou transmitir ideias que ultrapassam a aparente generalidade ou superficialidade que o binômio *cidades—ruínas* possa sugerir.

A introdução que se elaborou no conjunto de aulas e da caminhada pelo sítio histórico e arqueológico da fundação de São Paulo de Piratininga — por exemplo, do chamado Pátio do Colégio, antigo terreiro lusóndígena da aldeia jesuítica⁴ — entre outros lugares visitados — propôs certos conceitos que ora gravitam, ora aterrissam e penetram nas imagens mostradas em tela e nos lugares (re)visitados, com destaque para a expressão artística relevante no âmbito das questões provocadas, por exemplo, ao mostrar imagens da série produzida pela fotógrafa Ursula Schulz-Dornburg, ilustrada acima, além de esculturas da série do arquiteto e artista

4 Ao longo dos séculos, o lugar manteve-se relativamente livre de construções e aberto, ainda que tenha sido cercado no início da República e com algumas intervenções, a maior delas a implantação, em 1925, do monumento laudatório a colonizadores e jesuítas intitulado *Glória imortal aos fundadores de São Paulo*, obra do escultor italiano Amedeo Zani: exemplar violência simbólica à memória aborígine, encravada no centro do antigo terreiro desse aldeamento jesuítico formado em 1553, que exerceu o seu domínio sobre o antigo território indígena, naquele tempo sob o cacicado de Tibiriçá. Apesar das transformações e demolições (restam os alicerces da igreja e um remanescente de parede em taipa de pilão), ainda há potencial arqueológico, ao meu ver, no sítio do Pátio do Colégio (e seu entorno) onde o público hoje avista o simulacro do passado colonial, erigido em estruturas de concreto armado.

sírio-estadunidense Mohamad Hafez⁵, bem como uma fotografia específica, também apresentada em aula, e ainda em território sírio, produzida por Patrick Tombola.



Mohamad Hafez, nascido em Damasco, encontrou a expressiva forma simbólica de mostrar a memória da violência da guerra, que a pessoa traz, transporta e leva consigo. A partir da técnica de estudo arquitetônico pela modelagem tridimensional, as esculturas elaboradas por Hafez nesta série (e outras que produziu⁶) transmitem um sentido mais profundo das ruínas para uma pessoa: aquela de seu próprio lar, da morada destruída na cidade devastada pelo conflito armado, que impõe a migração de pessoas ali nascidas e criadas, de pessoas que lá viveram por gerações, sob a condição de refugiados de guerra. Não importa para onde se vai, o drama expresso pelas ruínas dos lugares antes habitados sempre será levado, carregado na memória constituinte do ser (da pessoa, do indivíduo) e da experiência humana (social, coletiva) de habitar a cidade, construí-la, transformá-la. Obras da série *Baggage* [Bagagem], da esquerda para a direita: *Baggage* #2; *Baggage* #4 e *Baggage* #1. Imagens: © Mohamad Hafez.

Estas linhas, portanto, expõem um relato do estado atual de meu interesse e minhas indagações na temática *idades e ruínas*, a entretecer ideias nessa trajetória de estudos e ensaios audiovisuais (como costumo chamar parte significativa de minha produção sobre a transformação das paisagens urbanas). Os estudos prosseguem, mas agora com o foco mais direcionado às relações da memória social com o patrimônio histórico e

5 O documentário *A Broken House*, dirigido por Jimmy Goldblum e indicado em 2022 ao Oscar de Documentário em Curta-Metragem, narra a história de Mohamad Hafez e de como ele passa a transformar o drama da guerra em arte. Disponível em <https://youtu.be/gyDEcXLbOZs>.

6 Disponível em <https://www.mohamadhafez.com/>.

arqueológico e os vestígios físicos de outrora, quando confrontamos as questões que emergem, cada vez mais, da compreensão crítica da nova época: o Antropoceno.



O combatente e sua arma no cenário da violência explícita nas ruínas de Aleppo: no dia 6 de dezembro de 2012, o fotógrafo e videojornalista ítalo-australiano Patrick Tombola⁷ capta um instante desse sargento de um batalhão curdo do Exército Livre da Síria, em silêncio na cidade devastada pela guerra civil. Vejamos a potência simbólica além do valor documental, expressa na imagem captada pelo olhar sensível do fotógrafo, ao vivenciar o drama da guerra entre os habitantes e milícias que disputam o poder político de uma nação, triste capítulo contemporâneo inscrito na longa história de Aleppo, antiga cidade reconhecida como Patrimônio da Humanidade⁸. Fotografia: © Patrick Tombola.

Entre a miríade de cidades e ruínas, mencionarei algumas que foram mostradas durante o curso recentemente concluído. Como elo entre elas, encontraremos a guerra como instituição das civilizações na história (MUMFORD 2008). A temática, como se percebe, é atualíssima, e os exemplos apresentados em tela contribuíram, penso eu, para introduzir fatores constituintes das paisagens habitadas no tempo, inclusive no exercício da caminhada pelo centro histórico da cidade de São Paulo, como aula *in situ*.

7 Em 2022, Patrick Tombola lançou o documentário *Ukraine: life under Russia's attack*, produzido e dirigido por ele e Mani Yassir Benchelah, sobre a invasão de Kharkiv. Recentemente voltou à Ucrânia e continua a produzir imagens que documentam a guerra.

8 Em 2018, a Unesco publicou o primeiro e amplo relatório sobre o estado do patrimônio cultural da Cidade Antiga de Aleppo após cinco anos de guerra civil na Síria. Disponível para consulta em <https://whc.unesco.org/en/activities/946>.



Imagens da fase final da Guerra de Canudos que integram o álbum de fotografias do conflito produzidas por Flávio de Barros em 1897. Na imagem à esquerda, uma vista geral do casario da cidadela de Belo Monte no sertão de Canudos, Bahia: em primeiro plano, a casa típica dos chamados jagunços, em taipa de mão e esteios de uma casa já destruída; ao fundo, cercado pelo exército, o núcleo urbano em chamas (note-se a fumaça), no incêndio provocado pelos explosivos lançados; ainda na mesma imagem, no canto superior esquerdo, as ruínas da Igreja do Bom Jesus (Igreja Nova), mostrada de perto na fotografia à direita. Coleção Canudos / Acervo Museu da República / IBRAM / Ministério da Cultura.

São reflexões provocadas pelas cenas, imagens e imaginários de remanescentes arquitetônicos e formas urbanas do passado, em diversas fontes e experiências de viagem, incluindo paisagens e sítios por mim representados em documentários que dirigi ao longo dessa trajetória transversal de interação entre as esferas da Arquitetura e da Arqueologia, entretecida pelas fontes documentais e imagéticas, por onde emergem conceitos tais como *antropocênica*, *ruína* e *palimpsesto*, propostos a seguir.

DOS CONCEITOS

Prosseguiremos agora por conceitos que mobilizo e que podem ser também considerados numa vertente ensaística⁹. Vamos a eles, a começar pelas duas esferas de minha atuação, reconsideradas à luz das questões atuais da série *Antropocênica*, como foi explicitada no curso *Cidades e Ruínas*.

9 Trata-se de uma versão preliminar de verbetes para a composição de um futuro glossário, ainda em elaboração.

Arqueologia

Tempo e espaço, duas dimensões conexas, na medida da vivência e experiência sensível da humanidade na Terra. Entre as ciências humanas, a arqueologia — ou, mais propriamente, as arqueologias, reconhecendo-se a pluralidade de vertentes que caracteriza esta disciplina, desde décadas recentes — constitui-se de estudos que estão sempre a dialogar com tais dimensões. Ou melhor, a interligá-las pela construção epistêmica de *pontes imaginárias*, no exercício entre duas instâncias temporais de percepção e análise — passado e presente —, quando examinados os sítios e objetos situados nas paisagens indagadas por estudos arqueológicos, recorrendo-se a técnicas específicas. Todavia, comparece a terceira instância da habitual tríade temporal, quando a arqueologia contribuiu para reconhecermos, nas ações antrópicas levantadas, tendências ou fatores que evoluem, mudam, se alteram, e que assim podem influir na configuração de cenas e cenários do futuro. Em uma palavra, podemos sintetizar o essencial que ela, como ciência humana, identifica, interpreta, traduz: a transformação (vale relevar a conjunção, sugerida neste termo, de ambas as dimensões antes referidas).

Neste sentido, a disciplina lida com processos de finitude, porque a sua matéria-prima elementar são restos, fragmentos, ruínas. Ela pode ser compreendida como ciência que produz — sempre em algum momento inscrito no contemporâneo, isto é, no tempo atual de quem exerce a arqueologia — narrativas das diversas formas de humanidade que afetam o imaginário coletivo quando propagadas, porque envolve (e revolve) imagens e sentidos em vários níveis; e interessa porque provoca a memória social e nos dá um certo porto para ancorarmos referências existenciais de nossa experiência como seres que habitam e transformam progressivamente, há muito tempo, o planeta e que, em sua jornada, a expandir fronteiras, aventuram-se fora dele.

Esta ciência escreve a história daqueles que não a escreveram — ou melhor, que a escreveram, mas por códigos para nós hoje “inacessíveis”, por exemplo de certas pinturas e gravuras rupestres — e assim desvela trajetórias, na longa duração, por múltiplas vias de penetração, até chegar aos recessos vestigiais de nossa espécie e daquelas ancestrais, mais antigas, de espécies que nos antecederam, no alcance de um tempo remotíssimo, quando homínídeos habitaram e transitaram por territórios, expandindo seus horizontes de domínio. Tal ciência pode assim dar voz, interpretando os testemunhos físicos remanescentes, àquelas existências pretéritas, narrando a história de seres que, no fluir do tempo, transformaram-se ao passo em que transformaram o próprio espaço habitado,

construindo suas diversas paisagens culturais, até a forma difusa do ambiente ultra-artificial que se apresenta na atualidade: as paisagens urbanas contemporâneas, hiperedificadas, repletas de acentos verticais que interdita as visuais antes abertas ao horizonte.

Arquitetura

Se a arqueologia pode ser considerada, em certo sentido, como uma (cons)ciência da finitude, ou de processos e dinâmicas que se desvelam no estudo da finitude — como um escavar de memórias nas paisagens —, a arquitetura, por outro lado (e no limite), é uma arte criadora, que inicia e contribui para instaurar, ou reiterar, complexas relações, inclusive de dominação.

Arquitetura, como arte técnica (*ars*) — a tectônica, propriamente dita —, está entre os mais antigos conhecimentos da humanidade, um saber também visto em outras espécies animais, como aquelas que constroem elaboradas estruturas. Daí compreendermos que a “arte de construir”, em amplo sentido, não é exclusiva do humano: outros seres constroem. Todavia, é característica de nossa espécie a variedade de formas edificadas e o aprimoramento técnico estrutural que tornaram possíveis sua sobrevivência e expansão na Terra. E fora dela. Como o maior artefato humano construído, resultante expressiva e transformadora do projetar e edificar em determinado território, desde suas remotas origens — e sempre no âmbito do saber em arquitetura —, a cidade evidencia assim, no tempo presente, a consolidação do fenômeno urbano — ou, ainda, do habitat urbano propriamente dito — pela reprodução deste modo físico de habitar em sociedade que, desde tempos ancestrais, em culturas e geografias diversas, ultrapassou os limites e ritmos da vida aldeã.

No início do século XXI, quando pela primeira vez na história, a maior parte da população mundial passa a residir em cidades, evidencia-se, em nítida imagem, essa tendência ao urbano, aos territórios urbanizados, à formação de vastas zonas urbanas, sob a forma tentacular de redes de estruturas técnicas interligadas e à profusão de acentos verticais, altos edifícios que adensam habitantes sobre tais espaços artificiais.

Consolidam-se vetores significativos que influem nessa dinâmica difusa, expandindo paisagens urbanas, cujas magnitudes e complexidades de inter-relações e interações (econômicas, sociais, ambientais etc.) impactam, em escala global, a chamada biosfera.

A arquitetura, considerada no âmbito do urbano da (re)produção contemporânea de cidades, impõe repensar sua práxis, no sentido de

ultrapassar, desta vez, tudo aquilo que nela há de predatório sobre o ambiente e sobre os seres, violências visíveis que marcam o Antropoceno, uma época de produção de ruínas: não mais arquiteturas subjugadas por determinantes espetaculares, que amplificam a ambivalência da transformação criadora / destruidora de paisagens. No usufruto de tantas potencialidades tecnológicas contemporâneas, reaprender-se-ia com antigos saberes, como os transmitidos ainda no seio de povos originários, em que a finitude e a transcendência são consideradas de certo modo e que o antigo conceito vitruviano de *firmitas*, que pressupõe a permanência, pode ser reiterado como imanência de uma arquitetura promissora e propícia à vida como um todo, além do humano e do indivíduo, em sua dimensão efêmera.

Antropocênica

O neologismo mantém uma relação com o conceito geológico de Antropoceno, naquilo que se difunde cientificamente, grosso modo, das transformações provocadas por humanos no ambiente, portanto, as diversas ações antrópicas que transformaram o mundo com intensidade e impacto exponenciais desde a chamada grande aceleração, a partir da década de 1950, portanto, de forma progressiva pelas sociedades contemporâneas sob o impulso do capitalismo, nesta acepção temporal. Uma das resultantes é a expansão urbana, em redes tentaculares que se evidencia no início do século XXI.

Todavia, no âmbito do recorte histórico e geográfico proposto pela série *Antropocênica*, esta nova palavra se libera da ênfase geológica, no sentido das definições que se elaboram no seio da comunidade científica e, especificamente, das geociências. Assim, mantida aquela relação, não apenas o novo termo reconhece o fato científico dos impactos que afetam processos naturais em escala global, com evidências no contexto estratigráfico do tempo geológico recente, por exemplo, identificadas em prospecções por todo o planeta; mas, sobretudo, designa a existência de nossa espécie no mundo, presença que habita e assim atua na mutação das paisagens no tempo: as distintas ações antrópicas se deram e se dão em lugares compreendidos como palco, referência ao teatro, numa primeira instância simbólica.

A proposição de *Antropocênica* (*antropo + cênica*) compreende o conceito científico que identifica a nova época geológica proposta — o Antropoceno — no qual reconhecemos a intensidade e aceleração das transformações provocadas pela humanidade na Terra, e retoma a metáfora do “mundo como teatro”, como abertura ao pensar e imaginar, como se expressa na

frase que propus como síntese da série *Antropocênica*: “as cenas do drama humano no teatro do mundo em mutação”; e o teatro, por sua vez, como um termo que envolve também o conceito de ambiente construído. Tal abrangência transpassa as fronteiras entre Holoceno e Pleistoceno ao encontrarmos, nessa temporalidade mais profunda, os primórdios de nossa espécie. Mas, para o neologismo proposto, importam menos as predefinições das épocas geológicas, pois interessam mais as considerações filosóficas do Antropoceno.

Antropocênica, portanto, observa esse ator social, que entra em cena desde um passado distante, que vive e habita em sociedade; ser transformador, nos avanços de suas tecnologias que, progressivamente, influenciam, em vários níveis e com impactos variados, as dinâmicas do planeta, pela sua interação com o ambiente, com outros seres e consigo mesmo, isto é, consideradas as sociedades humanas, tantas vezes de forma violenta e destrutiva, como a guerra. Personagem plural, protagonista de seu próprio drama, sujeito ambivalente, ambíguo, criador e destruidor, que elabora e interage em sua cena.

Com o termo *Antropocênica*, a referir tanto a paisagem diversa da existência humana, que atua e expande suas ações no teatro do mundo, quanto as narrativas desta agência do humano, poderemos abordar as cenas dessa presença ativa, estejam elas expressas em antigas ou novas ruínas, em redes urbanas etc.

O novo termo ainda remete a outras expressões artísticas além do teatro, como a pintura, a gravura, a fotografia, o cinema, meios expressivos pelos quais artistas diversos elaboraram e elaboram imagens e imaginários das ações humanas; e sugere a difusa e massiva produção de imagens — seja pela indústria cultural de modo mais amplo, seja pelas pessoas, em posse de dispositivos móveis de comunicação, com suas câmeras integradas — nas relações sociais intermediadas por telas eletrônicas na existência contemporânea de nossa espécie, marcada pela aceleração e instantaneidade¹⁰, pela incessante produção e consumo das cenas humanas *espetaculares* (DEBORD, 1997) do tempo presente.

Ruína

Estruturas fragmentárias que remanescem no presente, as ruínas são testemunhos da história de paisagens, sobretudo urbanas, nos vestígios arquitetônicos componentes da memória de lugares: evidências remissivas

¹⁰ Para o conceito de instantaneidade, ver “Epílogo do tempo” (CORDEIRO, 2007, pp. 111-6).

às temporalidades pregressas; existências decaídas de um tecido urbano anterior, assim presentes e em contraste com a cidade contemporânea. Neste sentido, relacionam-se diretamente com o conceito de *palimpsesto* (a ser explicitado adiante). Tais estruturas, inscritas na paisagem vivenciada, documentadas em imagens, transgridem a fronteira temporal entre presente e passado.

Ninguém é indiferente diante delas: as ruínas provocam o ser e o estar no mundo; evocam desde sentidos contemplativos e apreciações estéticas às reflexões, desde memórias sobre fatos violentos às reflexões existenciais sobre a finitude.

As ruínas, como presença significativa na paisagem, como dimensão sensível no reconhecimento dos vestígios físicos de outrora, podem ser pensadas como *espaços do tempo*, quando nelas redescobrimos as temporalidades do espaço habitado.

Diversas ruínas, valorizadas como patrimônio histórico, com ênfase em relações culturais identitárias, serviram — e ainda servem — a fins políticos, quando mobilizadas dentro de imaginários e narrativas elaboradas por engajamentos nacionalistas — por exemplo de monumentos nacionais e até transnacionais — que procuram legitimar origens (míticas) de nações modernas (GEARY, 2005), apropriando-se delas para fins discursivos a difundir determinadas ideologias, inclusive filofascistas. Ruínas imponentes, representam o potencial artístico e o engenho técnico de antigas civilizações: elas transmitem valores culturais, morais e símbolos de poder. No Antropoceno, as ruínas nos dão a medida crítica das transformações e a gravidade dos fatores atuantes.

Palimpsesto

Se a paisagem pode ser lida, podemos considerá-la enquanto escrita daqueles atores que nela imprimiram suas marcas, transformando-a. A sucessão e a mudança dos atores e suas ações no tempo sobre um mesmo lugar geográfico atuam na construção e mutação da paisagem, muitas vezes a reconfigurá-la totalmente. Ainda assim, algo do passado nela sobrevive.

A palavra envolve o sentido de apagamento deliberado, daí sua relação possível com as ruínas resultantes de destruição premeditada, ou mesmo de abandono. Não se trata de sobreposição de camadas, e sim da permanência vestigial e fragmentária de certa realidade antes constituída sobre um território (suporte da escrita, da ação, da cena) e, portanto, ainda presente. Sugere ainda a leitura de um novo uso, uma nova cena escrita,

daquilo que se apresenta construído, instituído, representado na paisagem hoje habitada, onde antes se exerciam outras realidades sociais, culturais, econômicas, físicas, outros contextos históricos e sentidos que, de algum modo, restam, como as ruínas e demais remanescentes de outrora.

Expresso desta forma, o conceito contribui como recurso no estudo e no imaginário da paisagem do Antropoceno.

DOIS ENSAIOS AUDIOVISUAIS

Citarei a seguir dois documentários que produzi e dirigi. Ambos podem ser vistos como síntese dos conceitos acima apresentados e como exemplo de narrativas possíveis a partir da relação *idades / ruínas*. Durante as aulas do curso homônimo, a projeção comentada do conteúdo visual e audiovisual foi elaborada como uma ampla narrativa, a partir do potencial de cada imagem como fonte de conhecimento, mas sobretudo pela sequência das imagens e dos vídeos exibidos, a transitar pelos conceitos referidos, presentes na maneira como expressei minhas reflexões atuais no contexto em tela.

Siracusa Cidade Antiga

Como exemplo do conceito proposto acima, cito a experiência de um ensaio audiovisual que dirigi quando estruturei e coordenei um núcleo audiovisual em arqueologia para o Laboratório de Estudos sobre a Cidade Antiga, no Museu de Arqueologia e Etnologia da USP, incluindo uma equipe especialmente formada para uma viagem a Siracusa, antiga pólis fundada no século VIII a.C. por Árquias, “um dos heráclidas de Corinto” (TUCIDIDES, 2001, p. 356), que navega com a comunidade migrante até a maior ilha do Mediterrâneo — a Sicília — e lá se estabelece, sobre ancestral território sícelo, após expulsar os habitantes indígenas do lugar propício no litoral, fundando a nova pólis no ponto mais elevado da ilha Ortígia (antes um istmo), com portos ideais e manancial de água potável, sítio estratégico e defensável, com visuais abertas ao mar e ao *entroterra*.

Siracusa, uma das maiores cidades dos helenos na Antiguidade, situa-se no cruzamento de vias marítimas milenares, navegadas por povos diversos no tempo.



Arte a expressar o imaginário a partir das fontes textuais (Tucídides, por exemplo) e arqueológicas (a escavação da Piazza Duomo de Siracusa, em 1999): “foi lá, naquele lugar, ponto mais elevado de Ortígia, que um ato religioso consagrou o fato político da fundação da cidade”. Arte: Silvío Luiz Cordeiro.

O documentário, concebido como um vídeo de apoio ao ensino de história antiga, constitui-se de muitas vozes e gestos, a começar pela própria equipe que formei, representada na edição e em cenas das próprias gravações, em fotografias de Wagner Souza e Silva, docente da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, mas, principalmente, por habitantes dessa paisagem urbana que abriga as várias cidades que lá existiram, no curso de sua história: invadida por sucessivos povos, imprimiram-se em Siracusa, a cada novo domínio, as transformações provocadas pelos que ali chegavam e passavam a habitar a urbe: cada cultura deixou as evidências de sua presença, hoje vistas nos sítios arqueológicos que inscrevem Siracusa no Patrimônio da Humanidade.

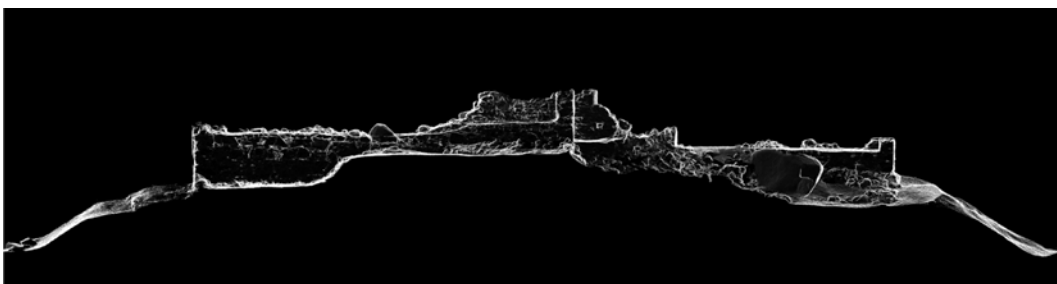
Entre pedras, textos e imagens: memórias de um velho engenho

O título desse ensaio audiovisual resume a narrativa elaborada a partir do estudo das ruínas inscritas na paisagem insular e no termo da primeira vila colonial instaurada no Brasil, pelo entretecer das fontes — arqueológicas, históricas e imagéticas — para contar a origem das estruturas arquitetônicas que restaram do que foi um dos primeiros engenhos de açúcar instalados sobre um território indígena ancestral, o chamado Engenho São Jorge dos Erasmos, cujas ruínas estão situadas na zona noroeste da Cidade de Santos.



Sobre a mesma fotografia do sítio arqueológico, na qual se evidencia parte das estruturas remanescentes do engenho, situo uma representação proposta à volumetria da ermida (construída antes de 1585) sobre a respectiva área das ruínas estudadas. Vê-se pela referência da escala humana, no canto inferior direito da fotografia, a monumentalidade da construção, a indicar o próprio porte do engenho: de um relatório manuscrito, redigido em flamengo no ano de 1548 (traduzido para o português pelo historiador belga Eddy Stols), sabemos pelo autor (anônimo) que o engenho tinha grande estrutura, muito bem construída e fortificada. Fotografia e desenho: Silvio Luiz Cordeiro.

No lugar encontram-se evidências de culturas ainda mais antigas, que antecederam em alguns milênios as etnias indígenas que dominaram esse mesmo litoral, antes habitado pelos construtores dos *sambaquis*¹¹. Foram aquelas etnias que viram chegar por mar os primeiros europeus e outros mais que, em breve, dispararam outro processo transformador da antiga paisagem, pelo domínio de terras e gentes exploradas nos séculos sucessivos. É nesse contexto histórico que, a partir da viagem da armada capitaneada por Martim Afonso de Sousa, a colonização, de fato, torna-se efetiva, por fixar em 1532 os primeiros colonos nas terras em conquista, envolvidos na produção de açúcar para os mercados urbanos da Europa, com mão de obra escrava.



Vista das ruínas em levantamento por varredura a laser, coordenado por mim, das estruturas arquitetônicas remanescentes do Engenho São Jorge dos Erasmos em Santos. Imagem: Silvio Luiz Cordeiro / MNRESJE.

¹¹ Palavra de origem indígena, provável étimo tupi, que se pode traduzir por “amontoado de conchas”.

As ruínas desse engenho que pertenceu ao próprio capitão donatário da chamada Capitania de São Vicente, ao lado de outros armadores, foi adquirida nos anos de 1540 por Erasmus Schetz, um grande mercador estabelecido em Antuérpia. As diversas fontes relacionadas à história deste sítio arqueológico, que abriga as estruturas em pedra e cal do velho engenho, contribuem para compreendermos as ruínas não apenas naquilo que justificou os investimentos na manufatura de açúcar, instalada em lugar propício a uma atividade produtiva, vinculada à economia da exploração colonial mercantil, mas, sobretudo, em sua dimensão humana: as pedras testemunham a exploração que demandava mão de obra escrava indígena e africana, atividade que fundaria as bases do povoamento europeu, no domínio exercido sobre o vasto território com presença humana muito antiga.

Essa dimensão é ainda mais ampla porque ultrapassa o tempo de existência do engenho em si e do modo de vida que se forma a partir da produção do açúcar nos primeiros séculos da colonização, pois o sítio inscreve-se em contexto maior, isto é, do tempo dessa paisagem, transformada pelas culturas anteriores e posteriores ao próprio funcionamento da manufatura: aquelas de um passado remoto, referenciadas nos sambaquis; aquelas que viram a chegada de navegantes europeus; e aquela de um passado relativamente próximo e do próprio presente, quando, já em ruínas, historiadores, arquitetos e arqueólogos (re)descobriram o engenho, relacionando-o a fontes primárias significativas, e assim reconheceram a importância dessa paisagem histórica, hoje envolvida pela cidade de Santos.

O ensaio audiovisual, que procura por significados na escavação da memória deste sítio, e das gentes que lá habitaram, encontra entre pedras, textos e imagens o testemunho das ruínas, físicas e humanas, que representam uma vivência permeada de conflitos, na exploração colonial que engendrava no domínio territorial-humano, e a formação de uma sociedade mestiça.

Uma narrativa a transmitir ao público uma perspectiva transversal, de redescoberta das múltiplas histórias expressas nessa paisagem. Um sítio singular, presente em relatos ilustrados de viajantes — entre eles, Hans Staden e Ulrich Schmidl — em obras publicadas no século XVI, fontes históricas e etnográficas que influíram no imaginário sobre o território, além do Oceano Atlântico, *Mundus Novus* ao olhar dos europeus. Juntas, as pedras vestigiais compõem aquilo que resta do engenho, mas não apenas: as ruínas estão interligadas a uma miríade de cenários e cenas, gestos e ações, imagens e imaginários, gentes e maquinários, outras paisagens e outras temporalidades distintas.

Compreende-se tal sítio no seu potencial de estudo e de aprendizado, a propiciar ao público uma experiência histórica, a incluir também o tempo

contemporâneo, vivenciado: passados os séculos, e de uma forma significativa, crítica, poderá a pessoa reconhecer-se na voragem de uma cultura hoje dominante, onipresente.

Ver-se-á também como engrenagem de um mundo que se aproximou do abismo, da queda (sugestiva da força que atua nas ruínas) ou já ultrapassou os limites, a ruir enquanto assiste a si, ator de seu drama, ao transformar as paisagens à custa do consumo de tudo.

CIDADE A DEVORAR-SE

No território super edificado de uma metrópole como São Paulo, ao indagarmos certas áreas constituintes de sua paisagem, por entre a profusa densidade de acentos verticais, vemos que pouco ou nada mais resta dos testemunhos físicos da arquitetura de outrora.

Daí ser comum a situação de quem habita a “Pauliceia” e se depara, no seu caminho habitual, com vários canteiros de obras, avistando ruínas diárias de casas demolidas, liberando-se lotes onde, em breve, serão levantadas novas torres na cidade.

Porém, ainda que a intensa e progressiva verticalização do tecido urbano suprima, dia após dia, exemplares significativos, alguns fragmentos e vestígios relevantes, que importam à memória social de gerações e à própria história urbana, restaram inscritos no palimpsesto da paisagem.

Assim, certas edificações representativas dos modos de habitar no passado de São Paulo sobrevivem no presente, enquanto muitas desapareceram na dinâmica própria da urbe, sobretudo pelas demandas do mercado imobiliário e projetos de infraestruturas viárias que sobrepõem a paisagem, redesenhando continuamente a forma urbana.

Na referida caminhada pelo Centro Velho de São Paulo, revisitamos lugares essenciais para a história do núcleo de fundação da cidade. Nesse território superedificado de uma metrópole como essa, ao indagar certas áreas constituintes da paisagem urbana — por entre a profusa densidade de acentos verticais, interditando visuais antes abertas —, o exercício proposto foi o de perceber e identificar nelas, comparando-as com imagens selecionadas da iconografia paulistana, as formas anteriores da paisagem, contrastantes com a paisagem presente.

Um exercício do olhar para compreender o lugar propício ao assentamento humano e os atributos do sítio que influíram na formação da aldeia tupiniquim de Tibiriçá, líder indígena que aceitaria a vinda de jesuítas

para se aldearem ali e fundarem o seu colégio, que seria, enfim, a origem da vila quinhentista (MONTEIRO, 1994).



Rio Tamanduateí e vertente sul da colina histórica da cidade, com os fundos do casario com frente à antiga Ladeira da Tabatinguera (atual rua Tabatinguera), uma ancestral trilha indígena, muito anterior à chegada dos colonizadores, que a incorporaram entre as demais vias que forma inscritas nesse amplo sítio elevado em relação aos rios próximos (Tamanduateí e Anhangabaú), onde a cidade se origina. Ambas as imagens, em perspectivas próximas, documentam dois tempos da paisagem urbana avistada: a tela de Antônio Ferrigno é de 1894; a fotografia de Vincenzo Pastore, c. 1910. Do lugar, intensamente transformado, a permanência mais evidente até os dias de hoje é a da Igreja da Boa Morte, identificada pelo campanário, referencial no alto das imagens. Nelas, seus respectivos autores mostram (no intervalo aproximado de quase duas décadas) não apenas a fisionomia da paisagem construída nessa área da cidade de São Paulo, mas, sobretudo, o uso do rio. O Tamanduateí (assim como os demais rios em zona urbana) era uma via navegável pelos próprios moradores, em canoas, por exemplo a que vemos na pintura de Ferrigno. Nota-se a relação direta com o rio, inclusive pela arquitetura, nas escadas que comunicam os quintais dos fundos das casas com o Tamanduateí. No instante fotografado, Pastore revela ainda outro uso essencial pelos habitantes, desde que o núcleo colonial se constituiu: o usufruto das águas limpas pelas lavadeiras. Duas imagens como documentos visuais da relação dos habitantes com as águas na cidade, seja da mobilidade urbana, seja da própria lavagem das roupas, relações inviáveis a partir do uso dos rios como fluxos para o esgotamento das águas servidas e da canalização de seus cursos, que suprimiu sua presença direta na paisagem vista e vivenciada. Compreende-se quanto, na cidade de São Paulo, assim como em praticamente todas as cidades brasileiras, a “urbanização” — com projetos fragmentários e, muitas vezes, de baixo nível técnico e em qualidade de desenho urbano — tornou-se, por um lado, predatória e destrutiva, ao instaurar processos de ruína (com impactos socioambientais diretos), expressos pela paisagem citadina da metrópole, e por outro, carece de uma prática urbanística de respeito e compreensão do próprio ambiente, ressentindo-se da ausência, descontinuidade e deficiência de políticas públicas de moradia e de saneamento. Esses são apenas alguns dos principais fatores de um complexo problema, que resulta no quadro geral da expansão periférica e degradação intraurbana, com o surgimento e crescimento de favelas, inclusive sobre os mananciais¹², o que piora, entre outros graves problemas, a poluição dos rios e reservatórios de água. Imagens: rio Tamanduateí, São Paulo, 1894 / Antônio Ferrigno / Acervo Masp (Pintura) | Vincenzo Pastore / Acervo Instituto Moreira Salles (fotografia).

¹² Como se mostra no documentário *Monte Verde*, codirigido por mim e pelo fotógrafo e documentarista Luiz Bargmann, disponível em <http://habitar.arq.br/>.

As mudanças podem ser bem compreendidas ao confrontarmos as fontes documentais disponíveis, dos manuscritos quinhentistas — como as Atas da Câmara da Vila de São Paulo —, à iconografia paulistana — em desenhos, pinturas, fotografias —, além de imagens técnicas a partir dos vários levantamentos produzidos, sobretudo no século XIX. Imagens à memória de um modo de habitar e de construir o ambiente urbano que desapareceu.

IN MEMORIAM

Voltamos à antiga cidade em ruínas, cenário alegórico das reflexões de Volney sobre “as revoluções dos impérios” (CHASSEBŒUF, 1791). Palmira foi um centro urbano cosmopolita, muito bem situado entre caminhos de mercadores, no oásis que possibilitou o próprio crescimento da cidade, impulsionado pelo comércio entre o Mediterrâneo e os territórios orientais. Vestígios humanos no local remontam ao Neolítico.

Mas Palmira surge ao longo do tempo, em lugar propício onde se localizaram atividades e intercâmbios que a tornaram uma cidade exuberante, com seu apogeu no século III da nossa era, quando foi também destruída, iniciando-se um processo de decadência, até ser abandonada e, séculos depois, novamente habitada, desta vez por uma comunidade muçulmana de beduínos que se estabeleceu entre suas ruínas. Os arquitetos e mestres construtores de Palmira elaboraram formas arquitetônicas nas quais convergiram influências das diversas culturas dos que ali chegavam, passaram a habitar e assim construíram uma paisagem singular, que surpreendeu os primeiros viajantes europeus que redescobriram as ruínas em fins do século XVII. Palmira passou a ser revisitada e sobretudo imaginada, a partir dos vários relatos sugestivos e das referências visuais que foram difundidas, em desenhos, gravuras, pinturas, até as primeiras fotografias que, no século XIX, documentam não apenas as ruínas, mas também uma pequena aldeia muçulmana, que se formou em áreas adjacentes e no interior do recinto monumental do santuário de Bel, quando a cidade já havia sido abandonada, séculos antes.



Duas fotografias produzidas em 1864 por Louis Vignes quando visitou e documentou com sua câmera as ruínas de Palmira, bem como a pequena aldeia de Tadmor, vista em primeiro plano em ambas as imagens e concentrada no antigo recinto sagrado monumental da cidade, o *temenos* de Bel. Na imagem à esquerda, ao fundo, veem-se as estruturas arquitetônicas remanescentes do templo, totalmente destruídas pelo *Daesh* com explosivos em 2015. Fotografias: Louis Vignes / Getty Research Institute.

Assim, entre as ruínas desse sítio específico da cidade, encontramos, nas fotografias de Louis Vignes, as primeiras imagens da aldeia conhecida pelo antigo nome Tadmor, embora tenha sido representada anteriormente, mas apenas como presença entre as ruínas, precisamente levantadas pelo arquiteto Louis-François Cassas em 1785. A aldeia de Tadmor foi totalmente destruída quando, na época, tal como ocorreu em tantos sítios urbanos — a Acrópole de Atenas, por exemplo — por decidiu-se “livrar” as ruínas da antiga cidade dessa presença posterior, isto é, a comunidade aldeã, ali estabelecida havia gerações. Esse fato pouco conhecido pelo público em geral, pois são as ruínas de Palmira que habitam o imaginário que se difunde sobre a antiga cidade.



Na fotografia à esquerda (c. 1900-1920), um instante da vida aldeã no interior do *temenos* de Bel, visto na imagem aérea de 1930, a documentar a demolição da aldeia: no centro desta fotografia vê-se o templo (de perímetro retangular), cujas estruturas arquitetônicas, liberadas do casario envolvente, permaneceram até 2015, quando foram explodidas. Fotografias: American Colony Photo Department / G. Eric and Edith Matson Photograph Collection / Library of Congress (à esquerda) | IFPO - Institut Français du Proche-Orient (à direita).

A memória dessa aldeia, removida a partir de 1929, resta representada em imagens, como vestígios de um modo de vida que não teria mais lugar no sítio arqueológico exemplar da antiga “Pérola do Deserto”...

Em outro tempo e lugar, outro contexto histórico, o núcleo de fundação de uma cidade que se tornou exuberante foi arrasado séculos depois. Uma cidade visitada e representada em profusão por viajantes que elaboraram imagens da paisagem urbana e suas transformações, entre elas, a destruição do Morro do Castelo no início dos anos 1920, quando no Rio de Janeiro, decidiu-se eliminá-lo da geomorfologia do lugar, abrindo assim ampla zona da cidade, inclusive expandindo-a com aterros na orla utilizando a matéria retirada por explosivos e por jatos de água marinha em alta pressão (desmonte hidráulico) que erodiram o morro.



Ambas as imagens (c. 1922), de autoria não identificada, mostram o Morro do Castelo durante sua destruição. À esquerda, a fotografia de uma velha residência, cuja arquitetura expressa nítida influência portuguesa, prestes a ser demolida e seus moradores transferidos para outro lugar. Ainda nessa imagem, avistam-se os fundos da Biblioteca Nacional e parte do Museu Nacional de Belas Artes (lado direito da fotografia) e o entorno já liberado dos escombros do Morro do Castelo. Imagens: Coleção Sebastião Lacerda / Acervo Instituto Moreira Salles.

O fato impressiona até hoje, pelo testemunho contemporâneo daqueles que se manifestaram (entre outros, Lima Barreto, por exemplo), mas principalmente pelas fotografias, que documentam as ruínas provocadas por interesses políticos e econômicos na época, de uma elite que se identifica com as culturas européias. Neste processo, tal como aconteceu em São Paulo e outras capitais brasileiras, a fisionomia provinciana do passado colonial deveria ser transformada e, portanto, uma nova paisagem deveria responder ao novo tempo.

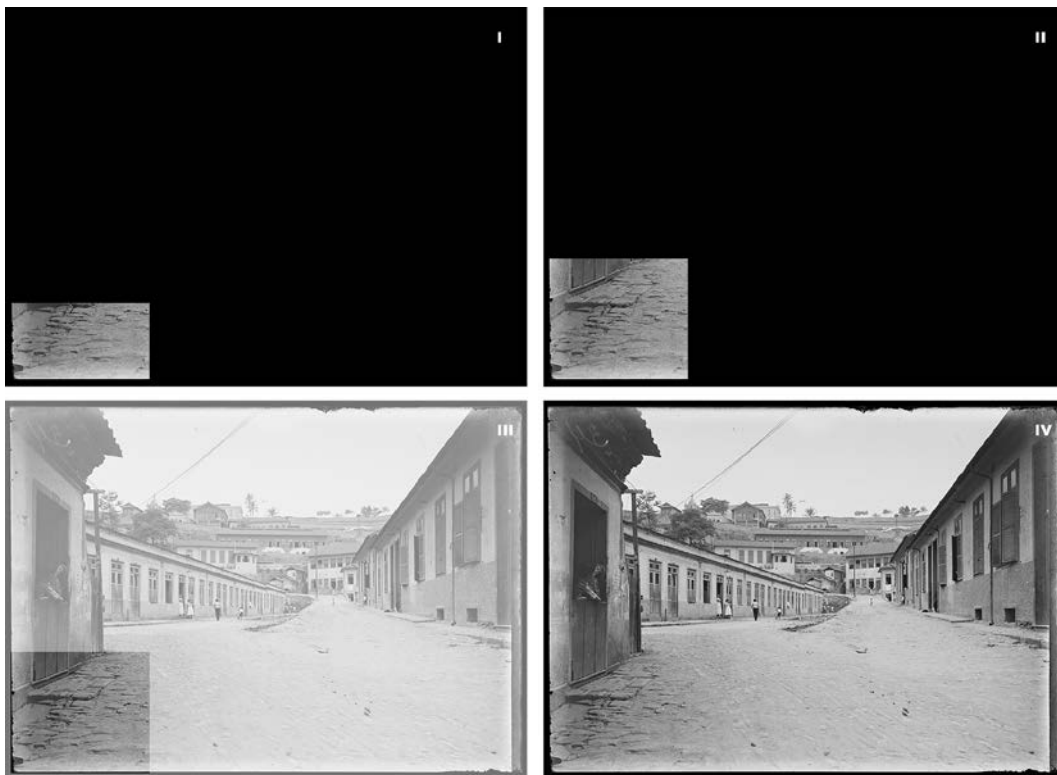


Na imagem à esquerda, o fotógrafo Augusto Malta documenta em 1922 os restos da Igreja Jesuítica de Santo Inácio e do Observatório durante a destruição do Morro do Castelo. À direita, a fotografia (c. 1922-1923), de autoria não identificada, mostra o estado da demolição em marcha: vê-se ainda parte da Ladeira da Misericórdia, uma das primeiras vias da cidade do Rio de Janeiro, cujo vestígio se preservou e foi tombado como Patrimônio Cultural Brasileiro em 2017 pelo Iphan. Em 1567, após destruir a colônia estabelecida pelos franceses (França Antártica), consolidando assim o domínio colonial português no lugar, o governador-geral Mem de Sá decidiu transferir do Morro Cara de Cão o núcleo original da cidade, implantado por Estácio de Sá em 1565, para o alto do Morro do Castelo, nome relacionado à fortaleza quinhentista que lá foi construída.

Escavação imaginária

Em uma das aulas, sugeri como exercício que as pessoas imaginassem uma escavação...

Tal exercício foi proposto usando-se apenas uma fotografia. A partir do detalhe recortado da imagem fotográfica selecionada (I), visto como o achado inicial do sítio que se escava (a fotografia), revelam-se, ao se ampliar a *escavação*, outros indícios componentes (II), até ser possível inferir o que existiu ali (III): a fotografia, nesse exercício, seria a cena provável (IV) do que se infere da evidência física, encontrada na *escavação imaginária*.



A fotografia utilizada na escavação imaginária documenta um cortiço no Morro do Castelo, Rio de Janeiro (c. 1917), antes das obras que suprimiram da paisagem urbana o lugar habitado. Autoria não identificada. Fotografia: Coleção Sebastião Lacerda / Acervo Instituto Moreira Salles.

Um simples exercício lúdico a revelar, por fim, a essência da atividade e indagação arqueológica, isto é, descobrir ou redescobrir a memória humana abrigada nos objetos, nas estruturas em ruínas, nos restos que a arqueologia encontra em seu proceder. Em outras palavras, a dimensão humana, as transformações no tempo e espaço, a consciência da finitude; essa busca é a motivação maior da arqueologia, ou deveria ser.

POST SCRIPTUM

Cidades e Ruínas ampliou o referencial em parte já mostrado em outro curso, oferecido anos atrás também pelo Centro de Pesquisa e Formação — Ruínas no tempo: memórias de lugares. Mantive a proposta introdutória, por um panorama de estudos das imagens documentais de paisagens urbanas, a compreender o universo expressivo e existencial evocado pelas imagens das ruínas de cidades e construções erigidas no passado, considerando-se a dimensão histórica e humana que tais estruturas abrigam.

Como estado fragmentário de uma existência física plena anterior, as ruínas testemunham a temporalidade de cada paisagem em que estão inscritas, como evidências e vestígios de fatos transformadores. Em épocas distintas, artistas, antiquários, arquitetos e arqueólogos produziram imagens representativas de ruínas culturalmente valorizadas, que foram muito difundidas, o que demonstra o interesse pelo tema. Mas tal interesse é sobretudo revelador de um sentido essencial às pessoas: aquele que ancora nossa experiência como seres transformadores, que habitam, e assim nos reconhecemos no tempo dessa longa trajetória da humanidade e das civilizações.

Pois que a cidade, como ambiente construído, paisagem social, cultural e política, pode ser compreendida nos sentidos e na significação do drama humano que ela expressa por sua materialidade e sua condição, em seu tempo histórico. A cidade resulta do construir, compreendido como ato de transformar: esse construir envolve a tensão entre aquilo que se cria (o novo) e se destrói (o velho), assim como da permanência, isto é, do construído em tempos pregressos, existências físicas do passado que continuam na paisagem, entre elas, as estruturas que tendem a permanecer por mais tempo, por exemplo de construções reconhecidas como patrimônio histórico, enquanto se mantêm os elos (identitários, culturais, memoriais), as posturas e os meios para a sua existência.

Vimos acima imagens significativas para a memória de certas paisagens urbanas, que registram os testemunhos físicos da história, alguns deles já desaparecidos, restando apenas as referências visuais de sua existência. Seja pelo ato de destruição premeditada do ambiente construído em tempos de guerra, seja pela decadência e abandono, seja ainda como resultante de forças naturais destrutivas, entre outros fatores, as ruínas nos dão uma certa medida das mutações, ao revelarem aquilo que um dia existiu nas paisagens hoje vivenciadas.

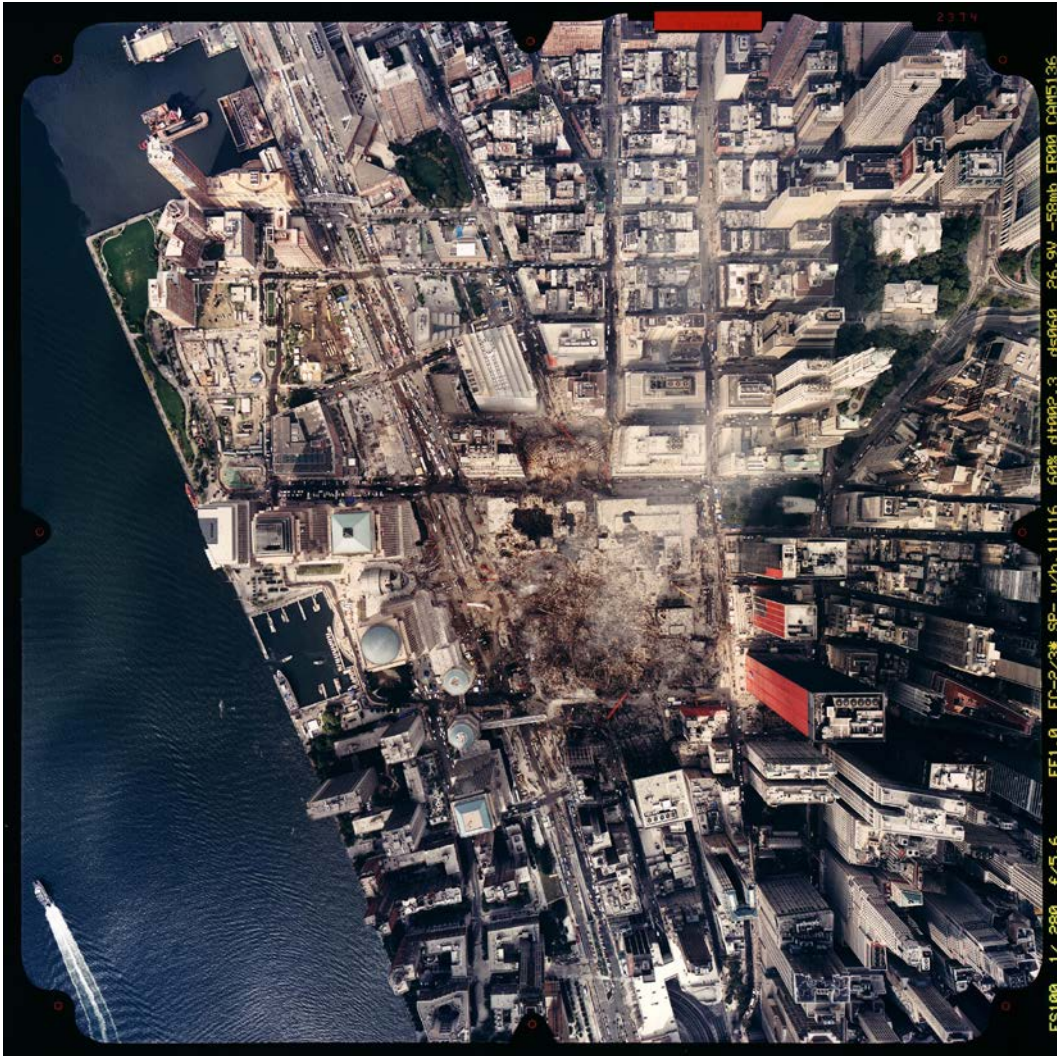
O conteúdo apresentado no curso *Cidades e Ruínas* ilustrou tanto os processos que agiram sobre tais lugares — antes vivenciados plenamente em sua origem, até se transformarem em ruínas — quanto as formas

posteriores de apropriação, adaptação e valorização cultural desses sítios urbanos edificados em épocas distintas, além de exemplificar ações de documentação e conservação de alguns monumentos fundamentadas em imagens e acervos imagéticos.

O próprio curso poderia ser considerado, todavia, como uma escavação da memória, na metáfora arqueológica de penetrar o tempo a partir do ambiente hoje vivenciado como primeiro documento: a própria paisagem que visitamos no presente. Esse escavar, na metáfora do método comum da arqueologia, compreende uma série de ações que envolve, por sua vez, o que foi dito no início: o entretecer de fontes diversas, cada qual a ser analisada, e, sobretudo, as representações imagéticas, as imagens propriamente ditas e os imaginários existentes (e outros que se formam no presente).

No século XIX, com o impulso da revolução industrial e, sobretudo, desde a grande aceleração em meados do século XX, vemos como as paisagens urbanas no mundo expressam o acelerado ritmo das transformações que progridem: antigas cidades, antes confinadas a um recinto intramuros, liberaram áreas há tempos habitadas aos novos usos que surgem e se impõem; as cidades evidenciam na modernidade sua condição de “organismo cinemático” (GIOVANNONI, 1995); elas se expandem pelo território por novas vias que aceleram a mobilidade, a comunicação e os diversos intercâmbios entre cidades; antigos núcleos urbanos foram assim renovados; novas metrópoles surgem.

Vemos no presente, assim como conhecemos os fatos pregressos pelas fontes históricas e arqueológicas, o quanto a cidade foi e continua a ser alvo estratégico em tempos de guerra, quando disputas entre domínios se manifesta na destruição física e simbólica deste que é o maior artefato elaborado pelas civilizações na história da humanidade.



Fotografia aérea do dia 23 de setembro de 2001, doze dias depois dos ataques às Torres Gêmeas em Nova York. Imagem: NOAA / Library of Congress.

Do que se destruiu, restam memórias, como aquelas físicas e vestigiais das ruínas em sítios derruídos e dilapidados. Restam, ainda, como referência essencial para o conhecimento de nossa presença no mundo como seres de grande potência transformadora (seja pela criação, seja pela destruição, que são, muitas vezes, duas faces de um mesmo ato), as imagens e imaginários que representam, descrevem, e narram a humanidade no tempo.

REFERÊNCIAS

- CHASSEBŒUF, Constantin François de (Conde de Volney). *Les Ruines, ou Méditations sur les Revolutions des Empires*. Paris: Desenne 1791.
- CORDEIRO, Silvio Luiz. *Transversal do tempo: a transformação da paisagem urbana*. Tese (Doutorado em Arqueologia) – Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/71/71131/tde-14102014-143234/pt-br.php>.
- _____. “A experiência do vídeo em arqueologia e o ensino de história antiga a partir do estudo da cidade”. *Revista de História*, São Paulo, v. 164, pp. 425-45, 2011.
- _____. *A paisagem histórica do Engenho São Jorge dos Erasmos*. Dissertação (Mestrado em Arqueologia) – Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.
- CUNHA, Euclides da. *Os Sertões*. São Paulo: Ubu, 2016.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- GEARY, Patrick J. *O mito das nações: a invenção do nacionalismo*. São Paulo: Conrad, 2005.
- GIOVANNONI, Gustavo. *Vecchie città ed Edilizia Nuova*. 2. ed. Turim: Città Studi Edizioni, 1995.
- MONTEIRO, John Manuel. *Negros da terra: índios e bandeirantes nas origens de São Paulo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- MUMFORD, Lewis. *A cidade na história*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- SANTOS, Milton. *Espaço e método*. São Paulo: Nobel, 1985.
- TUCÍDIDES. *História da Guerra do Peloponeso*. Trad. Mário da Gama Kury. 4. ed. Brasília/São Paulo: Editora Universidade de Brasília, Instituto de Pesquisa de Relações Internacionais / Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2001.

PANORAMA DOS PARQUES PAULISTANOS A PARTIR DE VISITAS EM GRUPO PROMOVIDAS PELO CPF SESC

Francine Sakata¹

RESUMO

Este artigo visa registrar a experiência de dois cursos organizados por Francine Sakata e Marcos Toyansk em 2022, que envolveram visitas a parques paulistanos com aulas-palestras ministradas no percurso de ida dentro do ônibus e nos locais selecionados para visita. A autora vem estudando a história e a criação dos parques urbanos no país, partindo das premissas de que os parques, neste início do século XXI, têm como principal papel a aproximação do homem com a natureza e de que a qualidade desta relação pode conduzir a ações de preservação ambiental. A visita aos parques contribui para atualizar o conhecimento sobre eles e o envolvimento do grupo de visitantes como interlocutores integra-se à metodologia de pesquisa. Organizadores, palestrantes convidados e participantes, muitos deles envolvidos com a gestão de espaços públicos, trouxeram questões e produziram reflexões que poderão ser desenvolvidas e contribuir com o tema.

Palavras-chave: Parques Urbanos. Parques Públicos. Trilhas. Educação Ambiental. São Paulo.

ABSTRACT

This article aims to describe the experience of two courses organized by Francine Sakata and Marcos Toyansk in 2022, which involved visits to parks in São Paulo with lectures that were given on the way out on the bus. The author has been studying the history and creation of urban parks in the country. She works with the premises that parks, at the beginning of the 21st century, have the approximation of man with nature as their main role and that the quality of this relationship can lead to environmental preservation actions. Visiting the parks helps to update knowledge about them and the involvement of the group of visitors as interlocutors constitutes a research methodology. Organizers, guest

¹ Arquiteta paisagista, com doutorado pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. É professora e pesquisadora associada do Laboratório Quapá, da FAU-USP, e projetista associada à RGM Arquitetos. E-mail: francinesakata@gmail.com.

speakers and participants, many of them involved in park management, raised questions and produced reflections that could be developed and contribute to the subject.

Keywords: Urban Parks. Public Parks. Trails. Environmental Education. São Paulo.

A SALA DE AULA FOI PARA O ÔNIBUS

Para chegar à Pedra Grande, no Parque Estadual da Cantareira, na Zona Norte da cidade de São Paulo, deve-se seguir por uma trilha em meio à mata, com entrada pelo Horto Florestal. A chuva leve havia parado e o grupo do curso Parques Urbanos em São Paulo: cidade em expansão, do Centro de Pesquisa e Formação (CPF), do Sesc-SP, se aventurou a fazer o percurso. Era um grupo bastante diverso em termos de idade e formação, mas semelhante em curiosidade e generosidade. Naturalmente, durante a trilha, a chuva recomeçou, desta vez caindo com peso, e as capas plásticas não foram suficientes para impedir que as roupas ficassem ensopadas. Neste momento surgiu a preocupação com os solados escorregadios e com os companheiros de passadas mais lentas. A previsibilidade deu lugar ao novo e inusitado. A vista para a cidade que se tem da Pedra Grande deu lugar a um quadro branco. Mal se viam os companheiros ao longe, que dirá a cidade distante. Paradoxalmente, o que poderia ser frustração, dado o esforço empreendido para chegar àquele mirante, se transformou em tiradas bem-humoradas e risos. E os vínculos no grupo se fortaleceram.

É muito mais interessante, para que as pessoas se comprometam com a preservação ambiental, que tenham tido uma experiência positiva com a natureza, como a caminhada por uma trilha em meio à mata ou um mergulho no mar junto com peixinhos. Notícias tristes de árvores derrubadas, lixo lançado em rios e mares e tartarugas sufocadas são importantes, mas acabam por não ter o mesmo efeito transformador nas pessoas. É a presença física em ambientes naturais que traz a emoção, o amor e, com isso, o engajamento. A lama das trilhas, o frio das cachoeiras, a companhia dos animais e o cansaço são, paradoxalmente, fontes de satisfação, e a sensação de que isso é muito importante para nossas vidas é o motor emocional para mudar as atitudes das pessoas, levar a repensar seus hábitos, a apoiar e a financiar ações a favor do meio ambiente. A informação e o conhecimento são complementares para que dirijamos nossa energia às ações mais racionais. Isto é ensinado pelos professores Flávio Berchez

e Roberto Sakamoto, que têm trabalhado com educação ambiental e foram palestrantes convidados deste curso. E esta lição tem em sido um norte para mim, que venho tratando de parques e hoje os entendo como equipamentos públicos que proporcionam às pessoas que residem nas cidades o contato e a possibilidade de desenvolver experiências positivas com os recursos naturais e com seus corpos e seus sentidos em exercício, sós ou junto com família e amigos, em meio a seres humanos estranhos, mas em comunhão através das mesmas necessidades de experiências e de vínculos.

O curso Parques Urbanos em São Paulo teve dois módulos, compreendendo visitas a parques da cidade para apresentá-los e para discutir temas relacionados a eles. O primeiro foi realizado em maio e junho de 2022 e incluiu os parques: da Água Branca, da Juventude, Paraisópolis, Burle Marx, Villa-Lobos e Estadual do Jaraguá. Esse conjunto de parques foi selecionado por eles serem representativos como parques urbanos e bastante conhecidos (com exceção do Parque Paraisópolis, aberto em 2020), o que gera curiosidade em quem nunca os visitou, e porque oferecem uma visão de questões variadas, como a presença da vegetação e cursos d'água em meio à malha urbana, o amor do público, programas de uso extensos e público de estratos sociais variados, desafios de gestão e, no caso da última visita, a incompatibilidade entre o plano de manejo do Parque do Jaraguá e a Terra Indígena demarcada. Dada a diferença de perfil dos participantes, os “eixos” homem, cidade e natureza foram tomados como ponto de partida das conversas, por sua universalidade.

Foto 1: peça de divulgação do primeiro módulo do curso.

Presencial

Parques urbanos em São Paulo

Dias 13/5 e 1/7, sextas, das 15h às 17h30.
De 20/5 a 24/6, sextas, das 13h às 17h30.



Atividade apresenta e visita parques da cidade e discute o papel desses espaços de lazer e de conservação ambiental, trazendo questões sobre a relação homem-cidade-natureza, os padrões de expansão urbana, a construção dos parques, as apropriações sociais e a participação na gestão e na manutenção.

Com Francine Sakata, José Luiz Brenna, Flávia Bueno, Marcio Boggarim, Ana Lucia Burjato de Faria e Jurandir Jekupe.

Inscrições a partir de 28/4/2022
sescsp.org.br/cpf



Fonte: Sesc—SP, com foto do Parque da Juventude do Acervo do Quapá/FAU-USP.

Foto 2: interior do ônibus.



Foto: Francine Sakata.

O segundo módulo foi realizado em outubro e novembro de 2022, intitulado Parques Urbanos em São Paulo: cidade em expansão. O primeiro módulo havia mostrado que era possível sair e retornar à sede do Centro de Pesquisa e Formação, na avenida Nove de Julho, até parques mais distantes no intervalo das 13h às 18h. Para o segundo, foram eleitos o Parque do Carmo, o Parque Ecológico do Tietê, o Parque da Ciência Butantan, o Parque da Cantareira, o Parque Augusta (o único na região central) e, novamente, o Parque do Jaraguá, para completar a visita anterior. Este novo conjunto trazia a oportunidade de discutir ainda mais questões: a disputa da terra urbana entre os fins de preservação e de habitação; o impacto dos fragmentos florestais nas questões climáticas e a educação ambiental.

As explicações da organizadora sobre os parques e as palestras dos convidados começavam na viagem de ida, dentro do ônibus, tal como fazem os guias de turismo. E assim aproveitamos o percurso, enquanto a cidade passava como um filme pelas janelas do ônibus (foto 2).

As visitas contaram com cerca de vinte participantes de perfis variados, como servidores públicos, aposentados, professores do Ensino Fundamental e Médio, arquitetos, estudantes de arquitetura, uma participante de conselho de parque público, uma funcionária de concessionária de gestão de parque e público em geral, com idades entre 20 e 70 anos. Os alunos e alunas foram convidados a refletir e a registrar o que vivenciaram, ora de forma mais estruturada (em grupo, com anotação em papel e tempo para apresentação), ora espontaneamente. E, uma vez que vivem em diferentes partes da cidade e carregam experiências prévias, os participantes contribuíram também com informações sobre os bairros da cidade, históricas e cotidianas.

A concessão dos parques públicos a empresas privadas para desonerar os cofres públicos dos custos de manutenção tem entrado na pauta das administrações municipais e estaduais e, cada vez mais, também da sociedade civil e da imprensa. Ainda que o orçamento das secretarias de Verde e Meio Ambiente seja muito reduzido comparado ao das demais, os custos sob sua responsabilidade são crescentes, dada a ampliação no número de parques e o desejo de seguir ampliando. As concessões são um processo em curso que está na agenda dos administradores públicos de todo o espectro político, e parece que não sairá dela tão cedo. A possibilidade de novas fontes de receita tem o apelo de uma galinha dos ovos de ouro, por isso a concessão também apareceu em nossa pauta de questões e preocupações. A todo tempo eram pesadas vantagens e desvantagens da transferência da gestão dos parques para entes privados. Entendemos que nenhum contrato ou gestão é perfeito e há que existir espaço para correções. O grupo sentiu desconforto, por exemplo, com a presença da propaganda de grande

tamanho no Parque Villa-Lobos. No fundo, o objetivo do presente texto é trazer reflexões a serem desenvolvidas e, com isto, contribuir com a visitação e a gestão de parques públicos e, por conseguinte, com a proteção de recursos naturais.

O CONCEITO DE PARQUE URBANO E SUA REPRODUÇÃO

Em 2002, Silvio Macedo e eu fomos autores do livro *Parques urbanos no Brasil*, fruto do trabalho de pesquisa do Laboratório Quapá – Quadro do Paisagismo no Brasil da FAU-USP, que busca catalogar e divulgar o acervo nacional de projetos de paisagismo através de parques, praças e calçadas. Naquela publicação, conceituamos o parque urbano brasileiro do século XX como um espaço fundamentalmente destinado ao lazer de massa e, portanto, multifuncional, ou seja, com diferentes opções de lazer, esporte, recreação e contemplação. Como espaços de lazer de massa, parques em geral têm dimensões maiores que praças, mas não há uma medida padrão. Parques têm a qualidade de proporcionar a sensação de retiro do contexto urbano — dos prédios, ruas e carros —, ainda que haja praças com essa característica. A presença de recursos naturais é uma qualidade adicional e desejável nos parques, uma vez que as cidades vinham sendo ampliadas e adensadas e o campo cada vez se encontrava mais distante. Para nós, na época da pesquisa no Laboratório Quapá, dentro da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, a presença de recursos naturais não era o que de fato qualificava um parque como tal, mas a função de lazer de massa.

Os parques ainda assumiam papel de valorização e embelezamento das cidades, que foi muito característico dos parques e praças do século XIX. A emergência do exercício físico no cotidiano, recomendado indistintamente a jovens e velhos, homens e mulheres, impulsionou o uso dos parques no final do século XX.

A associação com recursos naturais, como bosques, lagos, rios e colinas, e a contribuição para a permeabilidade e para a contenção de águas das chuvas eram desejáveis e tornavam o parque uma peça de infraestrutura urbana e um recurso para preservação ambiental. Com a emergência da questão ambiental, essa associação foi se tornando mais forte e os parques passaram a ser criados prioritariamente como espaços de preservação e, secundariamente, como espaços de lazer.

Na pesquisa intitulada *Parques Urbanos no Brasil: 2000-2017* (SAKATA, 2018), selecionei catorze capitais brasileiras² e contei o número de parques, distinguindo entre os que foram criados até o ano 2000 e depois dessa data. Muitas cidades contam com parques municipais e estaduais, criados e mantidos por secretarias diferentes, e os critérios de categorização como parques nem sempre fazem sentido. Por exemplo, há “parques naturais” que ficam em meio à malha urbana e que são mais equipados (com quadras e outras estruturas) que parques ditos urbanos. Há casos de parques que não foram qualificados para receber visitação e que a vizinhança nem tem conhecimento de sua existência. Enfim, a contagem foi feita tomando como critério algum reconhecimento como parque, a posse pública, a inserção no município e que estivessem abertos à visitação.

O resultado foi que, entre 2000 e 2017, nas catorze capitais pesquisadas (não considerando as regiões metropolitanas) foram contados 240 parques novos, que se somaram aos 205 existentes, totalizando 445 parques no conjunto. Ou seja, em vinte anos, o número quase dobrou. Em São Paulo, foram contados 40 parques implantados antes de 2000 e 76 entre 2000 e 2017, somando 116.

Os tipos de parques aumentaram, e o conceito de parque urbano foi ficando cada vez menos claro. Isto se deu principalmente em função da emergência da questão ambiental, que acaba aproximando a motivação de existir dos parques urbanos à dos parques naturais, o que nos levou a revisar aquela definição de parque urbano vigente no século XX, que os caracterizava como espaços para a recreação de massa. Neste início de século XXI, vimos que a ideia “parque” vem sendo utilizada principalmente associada à preservação ambiental. O parque urbano brasileiro do século XXI é um espaço livre público destinado ao lazer ou à conservação ambiental. Idealmente, os dois papéis devem se somar, porque é a resposta mais eficiente para essas duas importantes questões, e ambas apresentam graves e urgentes carências em nossas cidades. Mas, neste início do século XXI, a gestão e as formas de apropriação social das reservas urbanas ainda não estão equacionadas.

Em todos os novos parques utilizou-se o discurso ambiental, o que serviu para garantir a reserva da terra ou para a obtenção de recursos ou, simplesmente, para aumentar a visibilidade na propaganda política. Umas das principais formas de viabilizar a criação de parques em São Paulo, Brasília, Vitória e Goiânia foram os termos de compensação ambiental ou os termos de ajustamento de conduta, que são, basicamente,

2 São Paulo, Belo Horizonte, Goiânia, Distrito Federal, Curitiba, Campo Grande, Manaus, Vitória, Recife, Rio de Janeiro, Salvador, Fortaleza, Belém e Porto Alegre.

multas aplicadas a quem cometeu ou cometerá um dano ao meio ambiente. É um instrumento recente e fruto da evolução da legislação ambiental, que não se desenvolveu igualmente em todos os Estados. Em São Paulo, as compensações ambientais foram inicialmente feitas com a doação de mudas de árvores, mas com o tempo, compreendeu-se que era mais interessante que o poder público as aproveitasse para terceirizar não só a coordenação dos projetos, mas o desenvolvimento deles e a execução das obras. Com isto, a Prefeitura pôde, entre 2005 e 2014, implantar 71 parques por toda a cidade.

CRIAÇÃO DE PARQUES EM SÃO PAULO E SUA DISTRIBUIÇÃO

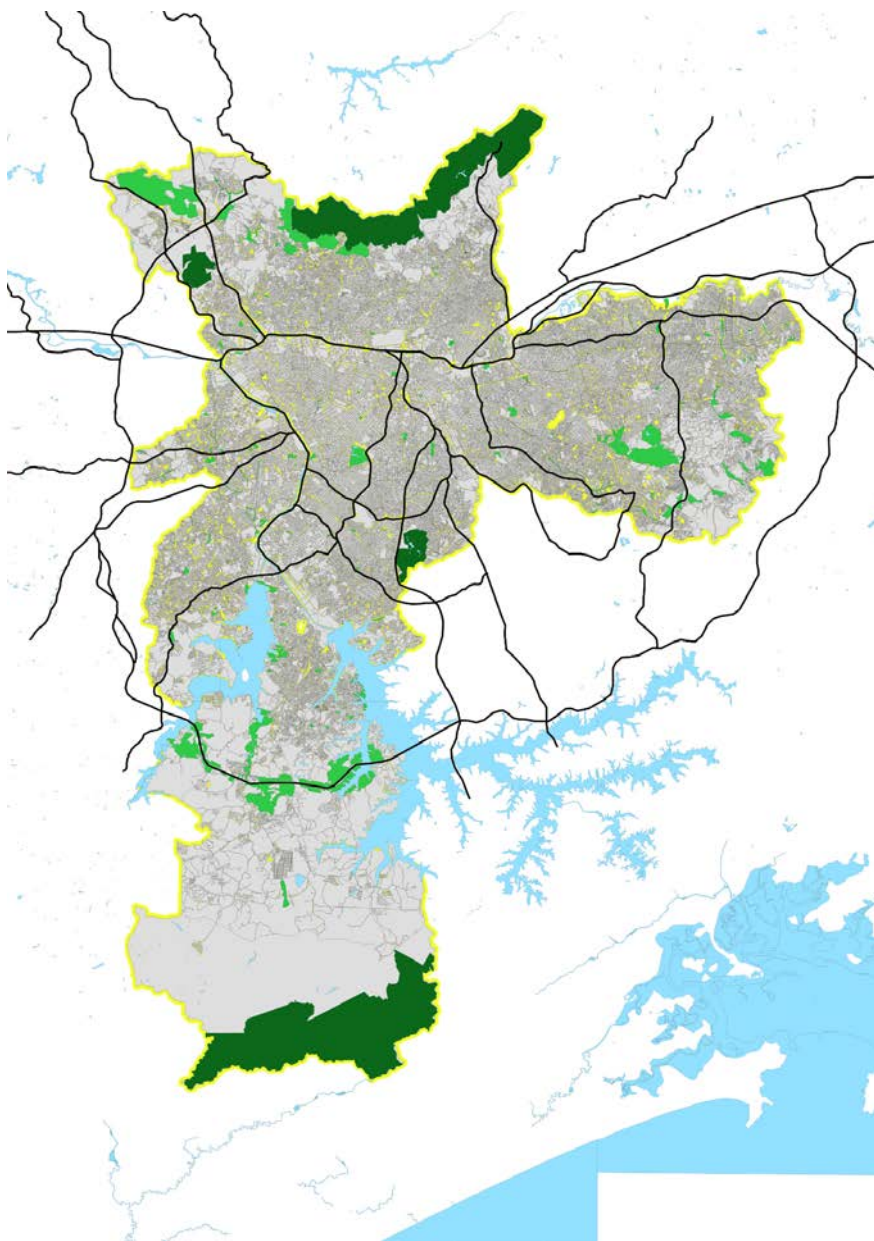
O primeiro parque de São Paulo foi o Jardim da Luz, aberto ao público em 1825, ainda com a função de jardim botânico. Em 1892, foram feitos o Parque Trianon e o Parque da Aclimação e, em 1898, o Horto Florestal. O Parque da Água Branca é de 1929; o Guarapiranga, de 1937 e o Ibirapuera, de 1950. É na segunda metade do século XX que a provisão de parques pelo poder público dá um salto, com destaque para um conjunto implantado nos anos 1970, com projetos característicos do paisagismo modernista (CASIMIRO, 2020).

O Programa 100 Parques para São Paulo, executado entre 2008 e 2012, representou um segundo salto na criação de parques na cidade, que elevou o número de parques municipais oficiais de 34, em 2005, para 102, em 2012. A valorização de ações relacionadas ao meio ambiente foi o que garantiu a destinação de recursos. Ao menos no discurso, o papel principal que os parques passaram a ter foi o ambiental. A função social dos parques como equipamentos de lazer ficou em segundo plano.

Até 2005, eram seis os parques estaduais com usos de lazer no município de São Paulo: Horto Florestal, Villa-Lobos, Fontes do Ipiranga, Ecológico do Tietê, Ecológico do Guarapiranga e Água Branca. Nos dez anos seguintes, o Governo do Estado criou dois grandes parques na capital: Juventude e Belém. O Parque Villa-Lobos foi ampliado e criou-se o Parque Cândido Portinari em área contígua. O conjunto de parques sob a gestão do estado compreende equipamentos de maior porte e abrangência de atendimento em relação aos geridos pelo município. Os parques mais frequentados são: Villa-Lobos/Cândido Portinari (500 mil visitantes/mês); Água Branca (250 mil visitantes/mês); Juventude (150 mil visitantes/mês); Ecológico do Tietê (330 mil visitantes/mês); Alberto Löfgren (110 mil visitantes/mês), e mesmo o Ecológico do Guarapiranga (25.600 visitantes/mês). Os parques do Belém (45 mil visitantes/mês) e Ecológico

do Tietê têm capacidade para mais frequentadores, mas, provavelmente devido à dificuldade de acesso, apresentam baixa frequência. Os parques municipais, com exceção do Ibirapuera e o do Carmo, apresentam abrangência de público mais de vizinhança³.

Figura 1: mapa com a localização dos parques existentes antes de 2000 (verde escuro) e depois de 2000 (verde claro).



Fonte: elaborado por Francine Sakata e Caroline Ribeiro.

3 Não foi contado o Parque Pomar Urbano, na marginal do rio Pinheiros, às margens do canal do rio Pinheiros (SAKATA, 2018). Dados de visitação de 2017 da Secretaria de Estado do Meio Ambiente.

A Zona Norte abriga um conjunto de parques de grande porte, sendo os mais frequentados aqueles mais próximos da várzea do Tietê, no caminho entre essa região e as outras partes da cidade, caso do Parque da Juventude. Essa região tem potencial para a criação de um conjunto de parques urbanos de recreação e lazer especialmente nas franjas da urbanização da Zona Norte com a serra da Cantareira. Entretanto, quanto mais ao norte, mais fragmentado o tecido urbano, e esses parques tendem a ter caráter mais “natural” — caso do Parque Estadual do Jaraguá e do Parque Municipal Anhanguera.

Na Zona Sul, as represas seguem pouco acessíveis como equipamento público, todavia existem projetos para as orlas, os *waterfronts* paulistanos, que têm grande potencial para apropriação. A Prefeitura conseguiu reservar áreas importantes, como os parques Bororé, Varginha e Itaim, com recursos da compensação ambiental do licenciamento do trecho sul do Rodoanel. Até 2018, faltavam funcionários e recursos para gerir as áreas, mas a criação das reservas foi um avanço. Nas franjas da Zona Sul, a urbanização é fragmentada e de difícil acesso. Nessa parte do município, nosso grupo visitou os parques Paraisópolis e Burle Marx, distantes das represas, mas em um bairro, o Morumbi, que também se caracteriza pela urbanização fragmentada, com ruas que não se conectam.

Tanto na Zona Norte como na Zona Sul, há ainda extensas áreas de floresta com gestão ainda não equacionada. O programa de criação de parques (2008–2012) demarcou como de Utilidade Pública (DUPs) vários terrenos nas bordas do Parque da Serra da Cantareira, na Zona Norte, para que fossem comprados pela municipalidade nos anos seguintes. Se convertidos em parques, teriam o papel de área de amortecimento para a Cantareira, mas não foram pagos no período dos cinco anos previstos, e os decretos prescreveram. Um dos únicos parques concretizados na Zona Norte foi o do Canivete, com mata ciliar em processo de recuperação, e o Parque Brasilândia, com ordem para criação desde 2012 e uma comunidade organizada lutando por sua criação, mas ambos sofrem com o avanço das ocupações (SANDRE, 2017).

Na Zona Leste há bairros com parques, mas grandes trechos da Zona Leste não contam com nenhum. Aqueles com melhor infraestrutura — o Estadual do Belém e o municipal Piqueri — são bastante próximos, junto aos bairros com a melhor renda da região. O Programa 100 Parques buscou criar parques lineares na Zona Leste, mas alguns não vingaram por não possuírem boa localização para a apropriação (NAGANO, 2018). O Parque Linear do Córrego Tiquatira e as ciclovias — com destaque para a ciclovia sob o viaduto ao longo da avenida Salim Farah Maluf — foram alternativas interessantes para o atendimento da demanda de lazer.

Visitamos, nos cursos, o Parque Ecológico do Tietê, que tem uma área extensa mas acesso muito difícil, e o Parque Natural Fazenda do Carmo, em Itaquera.

No Centro-Sul e Oeste do município, regiões onde a renda da população é comparativamente mais alta, houve grandes investimentos imobiliários nas duas últimas décadas e, na provisão de parques, os destaques foram a criação do Parque do Povo (2008), Chácara do Jockey (2016) e Augusta (2021). O terreno onde foi criado o Parque Augusta abrigava um bosque remanescente e foi objeto de disputa entre grupos sociais organizados, as construtoras que pretendiam erguer duas torres corporativas e a Prefeitura. Durante a gestão 2013–2016, a Prefeitura tentou mediar um acordo entre as construtoras e os movimentos, propondo que o empreendimento imobiliário conseguisse conciliar a construção das torres com a abertura do térreo para a população e a preservação da vegetação. Argumentava-se que a desapropriação geraria enorme investimento público em área já servida por infraestrutura e, portanto, não prioritária, e que a gestão privada permitiria a existência de áreas de uso público com horários de funcionamento mais flexíveis e manutenção compatível com os tipos e níveis de uso previstos. O acordo não avançou, e a Prefeitura acabou adquirindo o terreno, com pagamento em potencial construtivo, e implantando o parque.

AS VISITAS DOS CURSOS DO SESC E REFLEXÕES DOS PARTICIPANTES

No primeiro encontro, convidamos os participantes a eleger um eixo: homem, cidade ou natureza, e, em grupo, conversarem sobre esses temas, relacionando-os àquilo que já sabiam sobre os parques paulistanos. A proposta, “homem” comportava as questões relacionadas ao uso e à apropriação do espaço urbano; “cidade”, a relação com o entorno e questões como qualidade das moradias, mobilidade, segregação ou inclusão social; “natureza”, os “serviços” ambientais que o parque presta para o restante da cidade, como abrigar diversidade biológica, amenizar o clima, reter água da chuva, aumentar a permeabilidade do solo, propiciar a contemplação. Esta dinâmica, em grupos, foi posteriormente repetida em alguns dos parques visitados, às vezes guiada por uma matriz de forças, fraquezas, oportunidades e ameaças.

No segundo módulo, como os deslocamentos eram mais longos, a proposta foi que as discussões partissem da questão: “como favorecer a visita neste parque?”. Os participantes foram incentivados a, além de relatar a visita, registrá-la em fotografias e postagens e compartilhá-las.

Nos tópicos a seguir, busco sintetizar o olhar do grupo sobre os parques nestas visitas e os pontos destacados nas discussões, a partir do meu registro do que eu trouxe ao curso como antecedente e como proposta.

- Parque da Água Branca

O parque foi criado em 1929 para ser um recinto de exposições e provas zootécnicas e conta com uma série de pequenas edificações em meio a jardins densamente arborizados. Foi selecionado para a visita em função de sua diversidade, tanto de tempos históricos como de usos e de estratos sociais entre os usuários, e isto foi percebido na visita. Fomos recebidos por dois monitores e pela gestora do parque, todos muito atenciosos. A concessão da gestão do parque estava em processo e foi firmada quatro meses após a visita.

A apresentação dos monitores versou sobre a história do parque, as dificuldades para lidar com as edificações por serem tombadas⁴, a gestão das aves e dos cavalos da polícia que treinam no parque e sobre a visitação de modo geral. O grupo relatou que a recepção dos monitores (que também trabalhavam como cuidadores do espaço, dos bichos e das pessoas) transformou a visita em uma experiência mais verdadeira e interessante.

A presença maciça de aves, especialmente galinhas, patos e pombas, chama a atenção e remete ao ambiente rural. Outro destaque desta visita foi o baile da terceira idade, que reunia muitos frequentadores e que claramente estavam tendo ali vida social de qualidade em uma fase da vida em que é frequente a reclusão e o isolamento.

Há uma APP (Área de Preservação Permanente) de um corpo d'água dentro do parque e há o esforço, através do plantio de arbustos, por isolar esse trecho dos passantes. Há uma passarela suspensa acima do solo, mas a entrada a ela é vetada sem a presença do monitor. Os participantes do curso repararam que há espécies vegetais exóticas, como pinheiros, palmeiras seafórtia e hibiscos, que estão sendo mantidas com o status de vegetação nativa porque era o que existia na APP no momento da demarcação.

4 Em 1996, o Condepheet tombou o parque como bem cultural, histórico, arquitetônico, turístico, tecnológico e paisagístico.

Foto 3: Parque da Água Branca.



Foto: Roberto Sakamoto.

• Parque Villa-Lobos e Cândido Portinari

Implantados junto à Marginal Pinheiros, em meio a um bairro de alto padrão, estes dois parques são contíguos e percebidos como um único parque. Estavam em boas condições no momento da visita e sem a multidão de usuários que aflui nos finais de semana. Os parques podem ser acessados pela linha de trem Esmeralda, paralela à Marginal Pinheiros, a partir da Estação Villa-Lobos–Jaguaré, que tem uma passarela ligando-a ao parque. A viabilização dessa passarela contou com a participação de uma das palestrantes do curso, a arquiteta Ana Lucia Burjato de Faria, que cuidou da manutenção do parque nos anos 2010. A visita nos finais de semana é maciça, por um público de idades e estratos sociais variados.

A visita à biblioteca foi a primeira boa surpresa: aberta, democrática e muito bonita. A companhia da palestrante contribuiu para que o grupo criasse um vínculo com o espaço a partir do cuidado. Ana Lucia relatou a dificuldade na obtenção de verbas, mesmo para pequenas ações de manutenção de bebedouros e outros elementos construídos, e ressaltou a importância do convênio com a Companhia do Metrô e o Cirque du Soleil. Este, aliás, estava instalado no parque durante a visita, construindo uma grande roda gigante em um terreno reservado. A concessão já começava a

mostrar a presença dos signos das empresas conveniadas, mas ainda em atrações “gratuitas”: a marca de roupas na pista de skate, a rede de produtos para *pets* no “cachorródromo”.

Foto 4: Parque Villa-Lobos.



Foto: Caroline Ribeiro.

- Parque da Juventude

Trata-se de um parque urbano de grande porte, com projeto paisagístico singular desenvolvido pela arquiteta paisagista Rosa Kliass e por José Luiz Brenna, que nos acompanhou na visita. A conversão da área da penitenciária em parque foi feita após o massacre do Carandiru em 1992 e teve como objetivo ser símbolo de esperança para um futuro melhor. A história do local tem impacto nos visitantes e ativa a sensibilidade.

O parque foi dividido nos setores esportivo (quadras, pista de skate e playground), contemplativo (a parte central, com gramados, árvores e caminhos serpenteantes) e cultural (biblioteca, praça e escola técnica, cujo

edifício foi construído sobre a estrutura de concreto de um dos pavilhões da antiga penitenciária). Desta maneira, as partes podem funcionar em horários diferentes, com as quadras ficando abertas até mais tarde. A biblioteca é similar à do Parque Villa-Lobos, porém com uso mais diverso, permitindo a inclusão digital de moradores do entorno. O parque faz divisa com áreas de moradia de diversos estratos sociais. A presença de muitos jovens em uma sexta à tarde, mesmo em um dia cinza, deixou o parque ainda mais bonito.

Em vez dos tradicionais alambrados em torno das quadras, há painéis soltos que cumprem o papel de reter as bolas, mas sem fechar as quadras. José Luiz explicou que a ideia por traz dos painéis é manter as quadras menos fechadas e, desta forma, tornar seu uso mais democrático, desfavorecendo a “posse” por grupos que tomam as quadras. José Luiz também comentou o piso original de solocimento e a falta de manutenção que acarretou sua substituição pelo intertravado de concreto. Falou do projeto de plantio concebido originalmente e como ele se perdeu por causa do descuido das equipes de manutenção. As peças de madeira da passarela também careciam de cuidados. Mesmo parques importantes e bem visitados sofrem com a falta de recursos. Ainda assim, muitos visitantes relataram que foi o parque que mais os surpreendeu.

Foro 5: Parque da Juventude.



Foto: Caroline Ribeiro.

- Parque Paraisópolis

O Parque Paraisópolis é o mais recente deste conjunto e tem caráter de parque de vizinhança. Foi projetado em 2012, no âmbito do Programa 100 Parques, pelos arquitetos Fabio Namiki, Francine Sakata e Carlos

Vaz, em parceria com a Secretaria do Verde e do Meio Ambiente do município. O parque fica junto à comunidade de Paraisópolis, que foi qualificada como bairro à medida que os moradores foram se organizando e foram sendo atendidos pelas gestões públicas. Posto de saúde e escolas, juntamente com o parque, têm melhorado a qualidade de vida dos moradores.

Era o primeiro dia das férias escolares, e o parque estava repleto de crianças pequenas e de mães. Foi muito emocionante para mim vê-lo funcionando e com significado para a comunidade. Um funcionário do parque conversou conosco e ficou patente seu engajamento no trabalho, o cuidado com a integridade dos equipamentos do parque e o diálogo direto com os moradores.

Chamou nossa atenção a presença do arame farpado sobre a grade do parque, colocado pelo condomínio de alto padrão que fica na rua de cima, por medo de que suas propriedades sejam invadidas. É compreensível que a sociedade brasileira tenha o medo como componente reativo à violência que a caracteriza. Mas a ostensividade desse aparato de segurança não é justificável.

- Parque Burle Marx

Por mais de duas décadas, este foi o único parque municipal de gestão privada. A Fundação Aron Birmann, criada pelos mesmos empreendedores dos edifícios residenciais luxuosos do entorno do parque, é responsável por sua gestão. Os jardins principais do parque foram projetados por Roberto Burle Marx na década de 1940 para circundar uma mansão nunca construída. A conversão da área em parque público aconteceu em 1995. O parque tradicionalmente tem os jardins bem cuidados e sua visitação é condicionada a uma série de regras, que incluem não andar de bicicleta, não jogar bola e não comer no parque.

As regras para o uso do espaço estabelecidas pela gestão, seja ela pública ou privada, podem sempre ser objeto de discussão e acordo. O aluguel do espaço para festas de casamento chegou a ser limitado pelos moradores do entorno por causa do barulho.

No dia da visita, estava sendo montado um evento da marca Boss, e, ainda que houvesse usuários no playground e na trilha, os outros espaços estavam tomados por montadores e caixas com andaimes e ferramentas. Holofotes giratórios com luzes coloridas já estavam distribuídos pelo jardim, bem como letreiros luminosos da marca. O pergolado de concreto, projeto singular de Burle Marx, estava coberto por uma lona plástica, que parecia ter sido colocada há mais tempo e mantida por conveniência dos

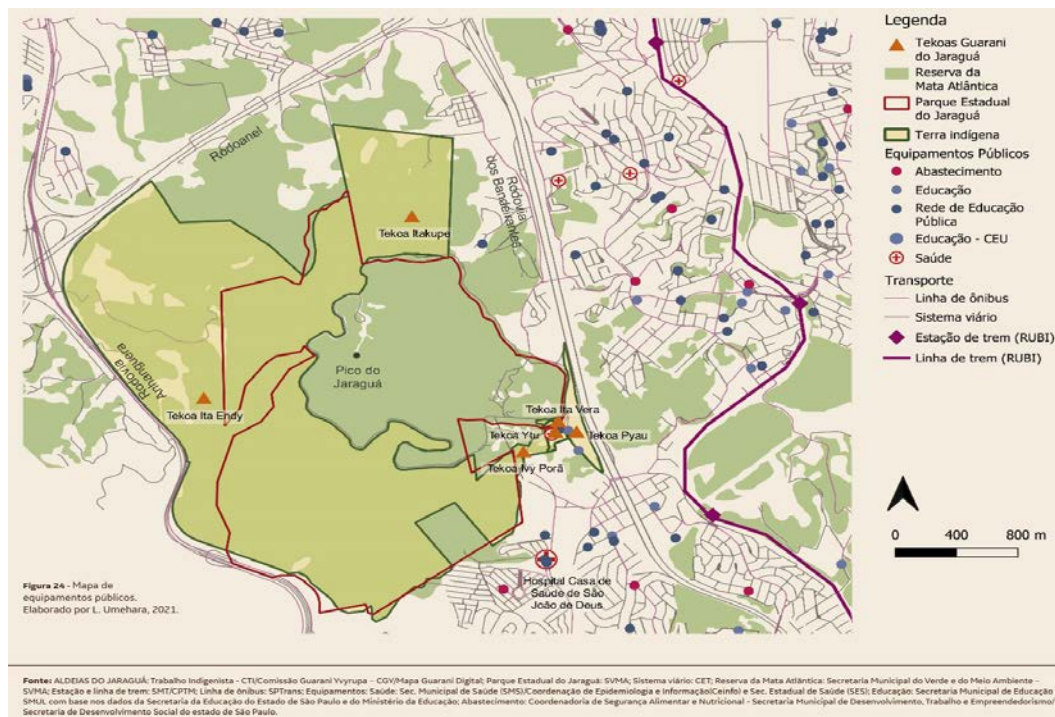
eventos privados. Esse espaço central e emblemático do parque certamente não estava tendo usos compatíveis com seu caráter público.

Reunimo-nos na trilha, junto ao lago, e tivemos momentos agradáveis no parque, mas o jardim histórico de Burle Marx não apresentou condições de ser apreciado.

• Parque Estadual do Jaraguá

O Jaraguá é, ao mesmo tempo, parque natural e Terra Indígena. Os limites do Parque Estadual e da Terra Indígena não são exatamente os mesmos, mas há partes que são comuns e, em 2023, os planos de uso das duas unidades se contradizem (ver figura 2). O plano de manejo do parque não permite, por exemplo, que sua área seja utilizada para moradia. Já para o grupo guarani que teve sua terra ali demarcada não faz sentido estar nela sem habitá-la. Assim, os indígenas vivem em condição de segurança precária, tendo permanentemente que reivindicar seus direitos para que estes sejam respeitados

Figura 2: territórios com sobreposição – a Terra Indígena (área contornada em verde) coincide, em parte, com a do Parque Estadual do Jaraguá (contorno em vermelho).



Fonte: Sakata et al., 2002.

Em 2020, a construtora Tenda avançou sobre parte da área, e coube aos indígenas lutar para evitar a derrubada da floresta. Os guarani também criam abelhas, constroem usando barro e aceitam a parceria das universidades para preservar e difundir seu conhecimento. Nós fomos recebidos pelos líderes Marcio e Jurandir, do Tekoá Ivy Porã, com os quais eu tinha tido contato através da pesquisadora Flávia Assumpção de Godoy Bueno, amiga dos guarani e também palestrante da atividade. Eles nos apresentaram a casa de reza (foto 6), a casa de cultura (em construção) e a trilha de visitação, que estão elaborando para receber grupos escolares, e conversaram com o grupo sobre a visão de mundo guarani. A fala deles é serena, sempre focada no bem maior, e esse contato é muito valioso.

Na segunda visita, o grupo retornou ao Tekoá Ivy Porã, mas também passamos pelo pico do Jaraguá e pelo parque. O parque é bem estruturado e tem construções históricas (uma casa e uma fonte para lavar o ouro). Como não contamos com monitoria, apoiamos-nos na sinalização existente, mas que poderia ser melhorada. Há placas genéricas do tipo “proteja” que, na prática, não significam nada e ainda “ocupam” o espaço com uma peça estranha à paisagem. No pico do Jaraguá, uma participante observou que os fios de energia haviam sido posicionados exatamente na altura dos olhos, justamente em um dos mirantes mais importantes da cidade (foto 7).

Foto 6: Casa de Reza.



Foto: Julio Battaglin.

Foto 7: mirante e fiação.



Foto: Deia Ballario.

- Parque Natural Municipal Fazenda do Carmo

Um dos participantes do curso, Marcos Antonio Luz, professor de geografia em uma escola vizinha ao parque, fez a apresentação histórica da Zona Leste, do entorno e do parque. A Fazenda do Carmo fora utilizada para a produção de eucalipto, depois foi comprada pela companhia de habitação e, por fim, vem sendo convertida em parque. O Parque do Carmo é considerado um parque urbano e atrai muitas famílias para piqueniques e passeios. O vizinho Sesc Itaquera não é parque público, mas é um equipamento de lazer de massa. O Parque Natural Fazenda do Carmo é o mais novo do conjunto, chamado “parque natural” porque tem foco na preservação da área e não no lazer. Ele possui uma sede construída como modelo de emprego de técnicas sustentáveis e duas trilhas para visitação, uma monitorada e outra que pode ser livre. Nós percorremos a trilha mais curta, com a monitoria do administrador do parque Thiago de Andrade e de um assistente bastante jovem, que encantou a todos com seu comprometimento e competência no desempenho da tarefa. A opção por visitar o Parque Natural, aliás, se deu pela atenção do gestor.

A trilha pela mata oferece muitas oportunidades para a educação ambiental e para experiências positivas com a natureza. A sensação geral é de imersão na Mata Atlântica, mesmo estando tão perto da malha urbana. De um ponto específico da trilha, um participante comentou que era possível observar um McDonald’s ao longe, através da folhagem, fato que

não diminui a importância da trilha e do parque, mas, ao contrário, mostrou que é possível conciliar mundos.

Essa atividade foi acompanhada por Luciana Schwandner Ferreira, que tem realizado pesquisas sobre arborização urbana. A partir das imagens termais de satélite é possível provar que fragmentos de vegetação como o Parque do Carmo têm importante papel na amenização da temperatura local.

- Parque da Ciência Butantan

O Instituto Butantan reformou em 2021 seus espaços livres e qualificou um horto florestal dentro de seu terreno para a visita. Não se trata, portanto, de um parque público no sentido estrito, mas do conjunto de espaços livres de uma instituição, que inclui os museus e fábricas de vacina, também qualificados e abertos à visita pública. Há espelhos-d'água, pisos de granito, roseiras, bancos e deques de madeira plástica e até caixas de som e música nos ambientes externos.

Como era sexta-feira, de fato se observava o uso simultâneo pelos visitantes e pelos funcionários e pesquisadores dos laboratórios, o que potencializou para a visita o fato de ser “verdade” um parque de ciência no qual, de fato, é produzido conhecimento científico.

- Parque Ecológico do Tietê – Núcleo Engenheiro Goulart

No percurso, fomos acompanhados pela urbanista Paula Santoro, que há anos segue de perto as lutas urbanas, como é o caso do bairro Jardim Pantanal, junto ao parque, conhecido pela inundação histórica de 2016, quando passou semanas embaixo d'água. As terras pertenciam a herdeiros que, ao menos oficialmente, não sabiam da existência dela. E o bairro foi sendo ocupado por migrantes cuja renda não era suficiente para a habitação. À margem do planejamento, este território por anos tem sido palco de lutas. Os limites do Parque Ecológico do Tietê continuam em disputa, hoje menos violenta que no passado. A construção da ciclovia foi uma maneira de o Governo do Estado estabelecer um limite. Além da vizinhança com bairros de moradia de rendas mais baixas, o Parque Ecológico do Tietê tem grande extensão margeada por rodovias de muitas pistas de alta velocidade que funcionam como barreiras. A entrada é escondida e um dos públicos característicos são famílias quem chegam de carro para piqueniques e churrascos nos quiosques. Outro público são as escolas, que contam com monitores ambientais, roteiros de visita consagrados e muitos quatis em torno do casarão da monitoria.

A área é grande, e as duas trilhas são extensas, de modo que percorremos uma delas a bordo de um trenzinho colorido. Uma parada do trem foi na chamada Ilha dos Macacos, em meio a um braço do Tietê, que além de macacos tinha muitos pernilongos, urubus e um cachorro afogado que em seguida foi visto vivo, correndo. Um tanto surreal.

Um destaque da visita foi o Museu do Tietê, com dados, fotos, painéis e objetos sobre o rio e sua história. Entretanto, a organização não é clara. Sem monitoria, o conteúdo não é bem compreendido. Os projetos expositivo e visual podem ser melhorados para fortalecer a mensagem.

- Parque Estadual da Cantareira

A Cantareira é nossa maior reserva de Mata Atlântica, fundamental inclusive para o abastecimento de água. Seria muito valioso para a biodiversidade resguardar e ampliar esta matriz florestal, garantindo a área de amortecimento unindo-a com outros fragmentos florestais (SANDRE, 2017). Assim, esta visita foi programada para que os participantes tivessem uma visão parcial mas representativa da Cantareira e uma lição de Ecologia da Paisagem.

A entrada para a trilha da Pedra Grande foi feita pelo Horto Florestal, sob gestão de uma concessionária e com ingresso a R\$ 30,00, valor que foi considerado alto pelos participantes. A manutenção do parque estava muito boa, mas painéis luminosos colocados em meio às árvores com avisos gerais e também com propaganda foram considerados excessivos.

A trilha na chuva, relatada no início do texto, potencializou esta visita (foto 8). Flávio Berchez e Roberto Sakamoto mostraram na prática como se faz Educação Ambiental.

Foto 8: Parque Estadual da Cantareira.



Foto: Francine Sakata.

• Parque Augusta

Este pequeno parque, disputado pela sociedade civil, acabou ficando muito famoso. Os urbanistas sabem que tudo o que acontece nas áreas centrais e nos bairros das camadas de renda mais alta tem mais visibilidade, aparece na imprensa e é discutido pela cidade toda. Assim, a configuração do Parque Augusta foi pauta de longas discussões. O parque foi então qualificado para o uso público e inaugurado em 2021 com caminhos, playground, sanitários, arquibancada junto a um palco-deck, bancos e peças restauradas aqui e acolá que valorizam vestígios arqueológicos.

O grupo encontrou um parque muito bem cuidado e com bastante público de todas as idades e grupos étnicos. A arquibancada (foto 9) é um lugar privilegiado para esperar, conversar e para contemplar o parque e o vai e vem de seres humanos, esta espécie que tanto nos intriga.

Foto 9: nas arquibancada do Parque Augusta.



Foto: Anônimo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As impressões dos visitantes são subjetivas, mas as dinâmicas em grupo a partir dessas impressões trouxeram questões que poderão ser desenvolvidas em novas ações pelos participantes e pelos organizadores ou, agora, por quem estiver lendo este texto e contribuir com a visitação e a gestão de parques públicos e, no limite, com a proteção de recursos naturais.

As questões que parecem contundentes ao final da experiência são:

- o valor do monitor para a recepção de visitantes como um personagem do local que ama, cuida e transfere, através de seu acolhimento e seu relato, esses valores;

- o valor da gestão que acolhe e a importância de reconhecer e apoiar seu trabalho;

- a importância da sinalização feita com cuidado, tanto na mensagem quanto no design e no posicionamento, de forma que seja relevante e potencialize a visita, em vez de ser um estorvo;

- a importância da regulação e do design para a inserção de signos de propaganda. A presença das marcas no parque é contraditória em relação ao seu papel de contato e contemplação da natureza e refúgio da agitação urbana, com seus valores de tempo ocupado, consumo, status. O parque tem um papel compensatório em relação às pressões modernas. O incentivo ao consumo e ao entretenimento pago dentro do parque reduz seu papel, e é desejável que ambos sejam limitados. Se é preciso prestigiar um patrocinador, isto pode ser feito com discrição e bom gosto, de forma reduzida e elegante e, ainda assim, ganhar a atenção dos visitantes, de forma até mais positiva;

- a importância do planejamento das exposições e do projeto visual nos espaços expositivos eventualmente presentes do parque, como é o caso do Museu do Tietê;

- os preços cobrados pelas atrações do parque podem onerar as famílias e segregar o público. O ingresso para a trilha da Pedra Grande foi considerado caro, ao contrário dos valores para visitação dos museus no Parque da Ciência Butantan. É preciso ter cuidado para não tornar o parque um lugar não convidativo para jovens de famílias com renda modesta;

- as concessões podem trazer recursos e contribuir para que os parques fiquem “lindos”, mas é preciso estar atento à segregação social que a venda de serviços e produtos acaba incentivando, à presença excessiva das marcas, à falta de transparência e à garantia de participação da população nos processos envolvidos;

- a importância de enfrentar questões “polêmicas”, como o manejo de espécies vegetais com características de invasoras, que se alastram mais rápido que as demais; o manejo das aves no Parque da Água Branca, reduzindo o seu número quando excessivo;

- O comentário mais frequente dos participantes do curso era sobre a falta de informações sobre os parques — como o que oferecem e como chegar até eles — que incentive as pessoas a visitá-los. Era frequente sugerirem o funcionamento de novas linhas de transporte público e a melhoria da informação disponível sobre como os parques podem ser acessados mais facilmente;

Por fim, anoto que esta experiência reiterou que parques com público variado, em dias e horários diferentes, são parques fáceis de gostar. E que parques são espaços privilegiados para fortalecer vínculos entre as pessoas. São ferramentas valiosas para conhecer a natureza e, a partir disto, engajar na preservação.

Ficam meus agradecimentos ao grupo que fez as visitas, sempre muito curioso, generoso e parceiro.

REFERÊNCIAS

- BERCHEZ, Flavio; CARVALHAL, Fabiana; ROBIM, Maria de Jesus. “Underwater Interpretative Trail: Guidance to Improve Education and Decrease Ecological Damage”. *International Journal of Environment and Sustainable Development*, v. 4, n. 2, pp.128-39, 2005.
- BUENO, Flávia Assumpção de Godoy. *O modo de vida Guarani e suas múltiplas paisagens no Jaraguá*, Dissertação (Mestrado em Paisagem e Ambiente) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.
- CASIMIRO, Matheus de Vasconcelos. *Os parques públicos paulistanos: a invenção e reinvenção dos casos municipais*. Curitiba: Appris, 2020.
- FERREIRA, Luciana Schwandner. *Vegetação, temperatura de superfície e morfologia urbana: um retrato da região metropolitana de São Paulo*. Tese (Doutorado em Tecnologia da Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.
- MACEDO, Silvio Soares; SAKATA, Francine Gramacho. *Parques urbanos no Brasil = Brazilian urban parks*. São Paulo: Edusp, 2002.

- NAGANO, Wellington Tohoru. *A experiência paulistana na implantação dos parques lineares: estudo do Parque Linear Itaim*. Dissertação (Mestrado em Paisagem e Ambiente) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.
- SAKATA, Francine Gramacho. *Parques urbanos no Brasil – 2000 a 2017*. Tese (Doutorado em Paisagem e Ambiente) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.
- _____; NEVES, Jennifer et al. *Guia construtivo – Moradias Guarani: da escuta ativa de uma demanda local ao desenvolvimento de uma solução coletiva, interdisciplinar e participativa*. Relatório de pesquisa. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.
- SOUZA, Roberto Sakamoto Rezende de. *O papel da legislação e das instituições para a conservação das diversidades ambiental e cultural na Baixada Santista*. Tese (Doutorado em Paisagem e Ambiente) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

MEMÓRIAS DE RUAS DO BIXIGA AO LONGO DO TEMPO

Heitor Frúgoli Jr.¹

RESUMO

O artigo se baseia em fala proferida no ciclo de debates sobre o território do Bixiga, realizado no Centro de Pesquisa e Formação do Sesc–SP, em março de 2023. Começo com memórias de vivências pessoais no Bixiga e seu entorno, entre final da década de 1970 e início dos 1980. A seguir, relato outra experiência, realizada pelo Núcleo de Antropologia Urbana da Universidade de São Paulo (NAU–USP) no final dos anos 1980, cuja equipe integrei parcialmente, e que veio a ter, como um dos espaços enfocados, a “mancha do Bexiga”. Encerro com olhares sobre tal bairro, ocorridos no ano passado (2022), durante uma caminhada ligada à “Jornada do Patrimônio” (Departamento do Patrimônio Histórico de São Paulo) e de outra promovida por integrantes do Grupo de Estudos de Antropologia da Cidade (GEAC–USP).

Palavras-chave: Memória. Bairro. Bixiga.

ABSTRACT

The article is based on a speech given in the cycle of debates on the territory of Bixiga, which took place at the Centro de Pesquisa e Formação do SESC–São Paulo, in March 2023. I begin with memories of personal experiences in Bixiga and its surroundings, between the end of 1970s and early 1980s. Next, I describe another experience, carried out by the Núcleo de Antropologia Urbana of Universidade de São Paulo (NAU–USP), at the end of the 1980s, whose team I was part of, which came to have as one of the spaces focused on, the “Bexiga area”. I close with views of this neighborhood, which took place last year (2022), during a walk linked to the “Jornada do Patrimônio” (Departamento do Patrimônio Histórico de São Paulo) and another promoted by members of the Grupo de Estudos de Antropologia da Cidade (GEAC–USP).

Keywords: Memory. Neighborhood. Bixiga.

1 Professor titular do Departamento de Antropologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas de Universidade de São Paulo (FFLCH–USP) e coordenador do Grupo de Estudos de Antropologia da Cidade (GEAC–USP). Foi integrante do Condephaat (Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo). É autor de *Centralidade em São Paulo* (Cortez/Edusp, 2000) e *Sociabilidade urbana* (Zahar, 2007). E-mail: hfrugoli@usp.br.

BREVE INTRODUÇÃO²

O presente texto se baseia em distintas incursões no passado de um espaço urbano específico, marcadas por diversas modalidades de memória. A primeira delas guarda relação com caminhadas noturnas aos fins de semana em meu tempo de estudante, um pouco antes de ingressar nas Ciências Sociais (FFLCH–USP), que confluíam a uma quadra específica da rua Treze de Maio, com um conjunto de bares e restaurantes que propiciavam uma vida noturna intensificada em suas ruas e calçadas. Trata-se de memórias de quando eu ainda não tinha me aprofundado em temas urbanos, mas que são aqui trazidas à luz de conhecimentos posteriores, embora busque preservar, dentro do possível, a lembrança da própria experiência vivida³.

O segundo período focado diz respeito à minha participação parcial, alguns anos depois, num trabalho acadêmico coletivo de observação de dinâmicas de lazer em São Paulo, em que um dos espaços observados veio a ser a já referida área de lazer do Bexiga, que eu já havia frequentado como cidadão. Nesse caso, busco explorar os escritos etnográficos sobre tal espaço à luz de minhas experiências anteriores, já que não participei diretamente das pesquisas do local em questão.

Finalmente, fecho com observações pontuais, também baseadas em caminhadas recentes por certos espaços do Bixiga, mais de trinta anos depois. Algumas marcas do bairro se mantiveram ou se renovaram, e tal espaço efetivamente suscita práticas de preservação. Todavia, a referida área, na Treze de Maio — alvo das observações do passado e objeto central deste artigo — praticamente deixou de ter os estabelecimentos ali tradicionais e seus usos, tendo se tornado, de fato, do ponto de vista pessoal e geracional, um lugar de memória, sem desdobramentos de preservação significativa no presente.

As relações entre caminhar e observar, a fim de se extrair algum conhecimento sobre a cidade e a vida urbana, envolvem um conjunto amplo de abordagens teóricas, que aparecerão ao longo da exposição, quase cronologicamente, à medida que os relatos forem apresentados — até porque tais referências não estiveram necessariamente presentes em todas as reconstituições.

2 Agradeço a Luís Michel Françaço pelo convite para participar da já referida mesa do Centro de Pesquisa e Formação do Sesc–SP e a Edson Martins Moraes pela oportunidade de escrever na presente edição. A variação na grafia entre Bexiga e Bixiga leva em conta o modo como tal bairro é citado pelas publicações e agentes e respectivos períodos históricos.

3 Bem sabemos, como frisa Halbwachs (2013 [1950], p. 91), que a lembrança pode ser entendida como “uma reconstrução do passado com a ajuda de dados tomados de empréstimo ao presente e preparados por outras reconstruções feitas em épocas anteriores”.

Com base nessas notas iniciais, gostaria, portanto, de apresentar, de forma sintética, vivências e aproximações que tive com determinados espaços do Bixiga ao longo do tempo.

CAMINHADAS BOÊMIAS AO FINAL DOS ANOS 1970

Passo, portanto, a reconstituir o que eu fazia aos fins de semana (sextas ou sábados), na juventude, ao final dos anos 1970, que consistia em andar pelas ruas, com eventuais entradas em bares. Isso em geral tinha como ponto de partida a ida ao Bar Redondo, entre as avenidas Ipiranga e Consolação e a rua Teodoro Baima, local que, de algum modo, se ligava às atividades teatrais das cercanias — sobretudo o Teatro de Arena, quase à frente — e ao cinema de arte dos arredores, além da frequência de um público ligado a universidades⁴. Enfim, um bar em geral frequentado por intelectuais, estudantes, artistas, músicos. Recordo-me da presença ocasional, ali, do escritor e dramaturgo Plínio Marcos⁵; certa vez, estive numa pequena roda em que ele falava, com desenvoltura, de futebol, um dos temas que inclusive explorava sobre o universo popular e marginal de suas peças. Não sabia na época, mas tal bar também fora frequentado, quase uma década antes, por participantes da Tropicália⁶.

Como dito, esse bar constituía apenas o início do itinerário, cujo destino eram os bares do Bexiga. Dali do Redondo, seguia, como muitas/os — por se tratar de caminhos partilhados coletivamente — pela praça Roosevelt, que na época ainda contava com o Cine Bijou (1962–1996), que atraía inúmeros cinéfilos — me lembro de assistir, ali, diversos dos assim chamados

4 Segundo Julia Gumieri (s. d., n. p.), o Redondo, cujo nome adveio “por ficar localizado no térreo de um edifício arredondado (...) foi muito frequentado por estudantes e intelectuais — dada a proximidade do circuito universitário composto pela Pontifícia Universidade Católica, a Universidade Mackenzie e a Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo (FFCL)”. A sigla FFCL remete ao período em que parte da USP ainda estava situada na rua Maria Antônia, na região do Redondo, antes da transferência para o campus do Butantã (quando se tornou a FFLCH), após os conflitos com o Mackenzie em 1968, durante a “batalha da Maria Antônia” (ver, a respeito, Tavares e Cardoso, 2018 [1988]).

5 Segundo Gumieri (s. d., n. p.), ele foi um dos fundadores, em 1972, da Banda Redonda, carnavalesca, existente até hoje, décadas antes de tudo o que veio ocorrer no assim chamado Baixo Augusta. Plínio Marcos também era conhecido “... por perambular no centro da cidade vendendo seus livros” (PILAGALLO, 2023, p. 202).

6 Ver trechos de entrevista com Gilberto Gil (ALMEIDA, 1972) e falas de Tom Zé (MARTINS, 3 dez. 1995). Próximo ao Redondo e à rua Maria Antônia, no Teatro Anchieta (rua Dr. Vila Nova), que fica no subsolo do Sesc Consolação, lembro-me de ter assistido a shows de Gilberto Gil, Caetano Veloso e Tom Zé. No verão de 1980, que passei em Salvador, era possível ver Caetano Veloso e Gilberto Gil, além de integrantes dos Novos Baianos, como Baby Consuelo e Pepeu, na praia do Rio Vermelho.

“filmes de arte”, não necessariamente atrelados ao circuito comercial⁷; tal cinema era, de certa forma, um ponto de encontro ocasional de colegas ou amigos. A praça Roosevelt possuía então poucos bares — isso bem antes de ela ganhar uma nova dinâmica a partir da abertura da sede do grupo Satyros, companhia teatral paulistana fundada em 1989, que em 2000 passou a ter ali seu espaço. Na mesma quadra, ficava o Teatro Cultura Artística⁸. Era na época um trecho quase deserto e pouco iluminado⁹.

Na esquina com a rua Augusta, havia (e ainda existe) o restaurante Planeta's, aberto no início da década de 1970, que em parte também atendia — como o Família Mancini, nos arredores — à clientela que atuava nos teatros da região ou assistia a seus espetáculos. Duas quadras acima, na Augusta em direção à avenida Paulista, vim a frequentar, um pouco depois, o Spazio Pirandello (1980–1985), que funcionava num casarão de 1905¹⁰, dirigido por Antonio Maschio e Wladimir Soares, ponto de encontro e um dos polos do movimento pelas Diretas Já¹¹. Recordo-me que, no dia em que a Emenda Dante de Oliveira pelas eleições diretas foi derrotada no Congresso Nacional, em abril de 1984, estive no Pirandello, ocasião em que Antonio Maschio fez um breve discurso para o público presente. Do Planeta's, caminhava pela rua Martinho Prado, que passava sobre a avenida Nove de Julho, o que de certa forma demarcava adentrar simbolicamente numa outra área, que eu identificava, então, como o bairro do Bexiga, talvez por conta do Café do Bexiga, bastante conhecido na época, e situado mais à frente desse itinerário, embora também pudesse ser identificada como Bela Vista (voltarei ao tema adiante).

7 Recordo-me dos filmes de arte também exibidos no Belas Artes, cinema mais estruturado (e menos underground) que o Bijou, em diálogo com os lançamentos da época. Nas memórias de Marcelo Coelho (2012) sobre o Bijou, que o frequentou a partir de meados dos anos 1970, constam — além da menção a diversos filmes de arte (por vezes de difícil compreensão para um adolescente) — a ida, nos arredores, a uma “churrascaria meio ruim” (COELHO, 2012, p. 34) a um “dancing” onde havia “garota de programa” (ibidem, p. 37) e à Baiúca, que “tinha sido, antigamente, uma boate também”, mas onde ainda ocorriam apresentações de um “trio de jazz” (ibidem, p. 43).

8 Frequentado por Marcelo Coelho, cf. o já citado texto sobre suas idas ao Cine Bijou (ibidem, pp. 47-50).

9 Tal praça foi criada ao final dos anos 1960, sob forte autoritarismo, ao fim do Minhocão, com uma arquitetura fragmentada e polêmica, baseada em vários planos ligados por rampas (FRÚGOLI JR., 1995, pp. 32-3). A região era então uma referência cultural na cidade: “Em uma afamada boate que funcionava na época, chamada Djalma's, houve (...) a primeira apresentação de Elis Regina em São Paulo. Somam-se (...) as apresentações do Zimbo Trio, Cauby Peixoto, Hermeto Paschoal e Jair Rodrigues; a existência do Brasão, casa de shows cujo proprietário era Erasmo Carlos; o funcionamento do célebre Cine Bijou, de casas de prostituição de luxo e de outros estabelecimentos (MACHADO, 2022, p. 54).

10 Ver detalhes em Moraes (8 dez. 2007).

11 Para um apanhado histórico a respeito, ver Pilagallo (2023, pp. 200-3).

Logo antes do viaduto, avistava à direita o Ferro's Bar, criado em 1961, identificado então como ponto de encontro de lésbicas¹². Atendo-me às minhas memórias, não se via movimento significativo na calçada à sua frente, em parte porque talvez tais espaços fossem bastante segregados, embora se pudesse perceber, através de sua porta envidraçada, se tratar de um lugar muito frequentado¹³. Do lado oposto, uma sinagoga ficava, naquele horário, sempre fechada.

Importante constar que, embora tais espaços já abordados guardassem relações com pautas de esquerda da época, havia também algo transversal, ligado a contestações com perspectivas mais existenciais, ao uso de drogas ou a estilos de vida identificados com a contracultura hippie¹⁴.

Em geral eu passava pela frente desses bares, sem necessariamente entrar neles. Ao fim da rua Martinho Prado, dobrava à direita na rua Santo Antonio, passava sob o viaduto Júlio de Mesquita Filho — outro trecho um tanto quanto inóspito desse caminhar — e, um pouco mais à frente, via-se à direita a Cantina Montechiaro, de comida italiana, uma das poucas da região que frequentava ocasionalmente, quando sobrava dinheiro para um jantar. Ainda na rua Santo Antonio, à direita, via-se uma livraria, criada pelo psicoterapeuta Flávio Gikovate, que ficava aberta durante boa parte da noite.

Um pouco mais adiante, surgiam vários bares principalmente a partir da rua Treze de Maio, que saía à esquerda da rua Santo Antonio. Mas antes disso eu parava num boteco sem nome, conhecido entre habituês como um “sujinho”, ou “pé sujo” local, situado na esquina da Santo Antonio com a Luiz Porrio¹⁵. Dali, a depender do que acontecesse — o que pode ser chamado, academicamente, de organização do acaso — eu podia seguir para o Café do Bexiga, que, por assim dizer, se tratava do principal bar local, em torno do qual outros gravitavam. Isso abarcava o Café Soçaite, na esquina das ruas Treze de Maio e Santo Antonio, com apresentações de chorinho

12 Ver detalhes em Gumieri (s. d.).

13 Segundo Gumieri (s. d., n. p.), “o bar viu nascer também o processo de organização política de suas frequentadoras, muitas delas atuantes no grupo Lésbica-Feminista (LF) integrado ao SOMOS” (Grupo de Afirmação Homossexual, fundado em 1978).

14 “A busca da verdade pessoal, por meio da psicanálise, das drogas ou, no extremo, da vida em comunidades alternativas, podia ter uma conotação antiautoritária. No auge da ditadura, início dos anos 1970, ‘puxar fumo’, ‘viajar’ ou ‘cheirar’ não eram apenas formas de gratificação dos sentidos, mas, à semelhança da revolução sexual, um modo de contestar — outro verbo característico da época — o conservadorismo da sufocante ordem política” (ALMEIDA; WEIS, 1998, p. 405).

15 Espaços badalados abrigam bares assim, por vezes com nomes explícitos: refiro-me ao Sujinho da Vila Madalena (na esquina das ruas Mourato Coelho e Wisard) e o do mesmo nome na avenida Consolação com a rua Maceió (também conhecido como Bar das Putas).

e jazz; o Persona, com jogos de espelhos e velas, em que podiam se fundir visualmente os rostos¹⁶; o Café Piu Piu, que abriu no início dos anos 1980, com programação musical regular e entrada um pouco mais cara, talvez o único dentre os citados que persiste até hoje.

Todos ficavam no mesmo quarteirão, antes de se chegar ao cruzamento com a rua Manoel Dutra (na direção da praça Dom Orione). Era também um costume transitar nas calçadas ou ficar em frente a alguns desses bares — dado o grande o movimento de pessoas por ali — sem necessariamente entrar, lembrando que o dinheiro para consumo de um estudante era curto e contado e nas calçadas se davam muitas formas de sociabilidade. Tais bares funcionavam, em geral, em casas antigas, com certas adaptações, e tal área urbana constituía uma forte referência de vida noturna na São Paulo da época.

Tal percurso noturno pelas ruas, que se iniciava no Bar Redondo e que culminava naquele quarteirão da Treze de Maio, em alguns dos bares citados ou na própria calçada, tornou-se muito marcante em minha memória, por tudo o que foi vivido, algo que costuma ficar gravado em profundidade por se relacionar com a potência da juventude.

PARTICIPAÇÃO NA PESQUISA DO NAU-USP: A “MANCHA DO BEXIGA”

Passemos agora a uma segunda aproximação ao espaço que era o ponto de chegada de minhas andanças, quase uma década depois, ao final dos anos 1980, de caráter coletivo, ligada a uma série de etnografias realizadas pelo Núcleo de Antropologia Urbana, coordenada por José Guilherme Magnani (FFLCH–USP), em cuja equipe participei nos primeiros levantamentos (MAGNANI, 1991)¹⁷. Nessa pesquisa, realizada entre 1989 e 1990 (ibidem), um ano depois da criação do Núcleo de Antropologia Urbana (NAU) (CASTRO, 2018 [2017], pp. 33-4), fazíamos (e captávamos) determinados trajetos¹⁸ pela cidade. Isso levava à busca de caracterizações

16 Existente entre 1979 e 1995 (ver detalhes em ISTOÉ, 14 jun. 2021).

17 Ver “Créditos”.

18 Do ponto de vista das/os pesquisadas/os, o trajeto “aplica-se a fluxos recorrentes no espaço mais abrangente da cidade e no interior das *manchas* urbanas” (MAGNANI, 2002, p. 23, grifo do autor). Por um lado, “na paisagem mais ampla e diversificada da cidade, trajetos ligam equipamentos, pontos, manchas, complementares ou alternativos”; sob outro ângulo, “tendo em vista que elas [manchas] supõem uma presença mais concentrada de equipamentos, cada qual concorrendo, à sua maneira, para a atividade que lhe dá a marca característica, os *trajetos*, nelas percorridos, são de curta extensão, na escala do andar: representam escolhas ou recortes no interior daquela *mancha*” (ibidem, grifos do autor).

mais precisas de determinadas manchas de lazer — assinaladas, de modo geral, pela concentração de equipamentos urbanos e de pessoas¹⁹ — com observações partilhadas entre nós²⁰.

Uma delas foi justamente a “mancha do Bexiga” (MAGNANI, 1991, pp. 73-100)²¹, que passo a descrever de forma concisa. Tal mancha de lazer ficou circunscrita entre as ruas Santo Antonio, Rui Barbosa e Treze de Maio, até a esquina com a avenida Brigadeiro Luiz Antonio. Segundo tal estudo (ibidem, p. 54), um dos “pórticos”²² para o Bexiga consiste no que já havia mencionado em minhas andanças: a rua Martinho Prado, que passa por cima da avenida Nove de Julho: de um lado uma sinagoga (onde atualmente funciona o Museu Judaico de São Paulo) e do outro, o já citado Ferro’s Bar (hoje fechado).

Analisemos trechos do referido relatório (ibidem, pp. 55-6): uma vez na rua Treze de Maio, na esquina com a Manoel Dutra, uma caminhada para cima (na direção da praça Dom Orione)²³ revelava equipamentos como uma padaria, uma quitanda, um botequim, uma churrascaria, um centro de umbanda (Caboclo Arutaê) e, na quadra seguinte da Treze de Maio, passando a rua São Vicente, residências, um comitê eleitoral, um estacionamento, um escritório, a Igreja de Nossa Senhora de Achiropita, a escadaria para a rua dos Ingleses, uma pizzaria, uma casa de carnes e uma padaria (chegando-se então à esquina com a rua Conselheiro Carrão). Num fim de tarde de sábado, o movimento pelas ruas é intenso, crianças circulam pelas calçadas, há gente nos bares; lojas e estabelecimentos vão aos poucos fechando as portas; à medida que anoitece, pessoas recolhem-se às casas, mas muitos permanecem diante de portas, janelas e escadas que dão para a rua; caminhões de entregas passam a estacionar em estabelecimentos até então fechados, caixas de bebidas são descarregadas, mesas e cadeiras são postas nas calçadas, e o Bexiga prepara-se para a vida noturna.

19 Manchas são “áreas contíguas do espaço urbano dotadas de equipamentos que marcam seus limites e viabilizam (...) uma atividade ou prática predominante (...) Numa *mancha* de lazer, os equipamentos podem ser bares, restaurantes, cinemas, teatros, o café da esquina etc., os quais, seja por competição seja por complementação, concorrem para o mesmo efeito: constituir pontos de referência para a prática de determinadas atividades” (MAGNANI, 2002, p. 22, grifo do autor).

20 Em tal pesquisa, colaborei mais ativamente no estudo da mancha da Paulista com a Consolação (idem, 1991, pp. 101-25). Para mais detalhes, ver Magnani, Frúgoli Jr. e Torres (1989).

21 “No Bexiga, o que predominava era a dimensão da rua, a escala do andar. Em termos de equipamentos de lazer, houve ali uma ocupação densa e diversificada, porém, complementar, configurando uma mancha” (MAGNANI, 1991, p. 86).

22 “Trata-se de espaços, marcos e vazios na paisagem urbana que configuram passagens” (idem, 2002, p. 23).

23 Ou seja, na direção oposta à quadra que eu frequentava anos antes.

Avançemos agora na mancha de lazer que interessa à pesquisa (MAGNANI, 1991), sobretudo ao longo do quarteirão da Treze de Maio com a Manoel Dutra, descendo em direção à rua Santo Antonio, com destaque para os seguintes estabelecimentos: Churrascaria Cantina Via Treze, Boteco do PT, Sanduicheria Baguette, Bella Pizza, Café Soçaite, Persona Rock Bar, Boteco Nova Treze, Café do Bexiga²⁴. A partir do já referido Café Soçaite, percebia-se “uma multiplicidade de cheiros, cores, luzes, sons de ambos os lados da rua (...) com [na terminologia da época] ‘entendidas/os’, antigos ‘hippies’, casais, turistas, famílias inteiras, garotos, ‘intelectuais’” (ibidem, pp. 56-7).

Uma marca dessa área de lazer era sua diversidade, assinalada por eixos de classificação tais como: “bares/cantinas/teatros/cafés/botecos/casas de shows”; “MPB/jazz/rock”; “famílias/bandos/pares/solitários”; “pizza/sanduíche/fogazza”; “moradores/frequentadores”, “italianos/negros/nordestinos”. Teríamos, assim, “vários Bexigas” (ibidem, p. 57). Buscava-se então as possíveis ligações entre o Bexiga do lazer e o Bexiga bairro: o segundo ofereceria ao primeiro o espaço físico, como o desenho das ruas, a contiguidade dos estabelecimentos, a escala das edificações (em geral, casarões transformados em casas noturnas), em certo contraste com a verticalização do entorno (ibidem, p. 58). Nesse sentido, havia entre os estabelecimentos relações de diálogo, conversa, oposição, complementação, com o estímulo para se circular antes de se decidir em qual bar entrar (ibidem, pp. 57-8). Num trecho adiante, menciona-se inclusive que “os botecos dão apoio (o sanduíche, a bebida mais em conta) antes ou depois do programa principal” (ibidem, p. 58). Como já relatei anteriormente, de fato, criavam-se ali diversas possibilidades de escolha, com opções complementares nas ruas, embora uma delas, a meu ver, implicasse em permanecer nas próprias ruas ou em botecos mais baratos²⁵. Quanto aos bares destacáveis daquele período, entrevistas com os dois sócios do Café do Bexiga apontam que o estabelecimento foi o primeiro a surgir na Treze de Maio, em novembro de 1977, inspirado no Café Paris (que ficava no Butantã), num momento em que o Bexiga já era visto como um bairro boêmio; na época, a rua Santo Antonio possuía uma vida noturna mais intensa, mas isso se deslocou, aos poucos, para a Treze de Maio (ibidem, 1991, pp. 76-8).

24 Trata-se, como visto, do trecho onde eu permanecia na Treze de Maio, com alguns dos estabelecimentos marcados na minha memória, conforme já relatado.

25 Em pesquisa posterior, realizada no Bairro Alto, em Lisboa, assinalado por uma boemia significativa e numerosa, uma prática corrente consistia em comprar cervejas (“litrosas”) em lugares mais baratos e circular pelas ruas, sem adentrar nos bares (chamada de “botilhão”, termo inspirado no *botellón* espanhol) (FRÚGOLI JR., 2013, p. 18). Em 2009, durante observações preliminares e sem continuidade, constatei algo parecido na Lapa carioca, com forte papel, então, da venda de bebidas alcoólicas pelo mercado informal.

Já o gerente do Café Soçaite, nascido e crescido no bairro, relata que a Treze de Maio antes disso contava apenas com um açougue, casas antigas e cortiços, que aos poucos cederam lugar para as boates, cafés e bares com música ao vivo; o Café Soçaite passou a funcionar, com mudanças estruturais, onde ficava um açougue, e depois uma boate (Igrejinha). Ele também mencionou um teatro na Treze de Maio, depois transformado em dois bares: o Piu Piu e o Café Pedaco; a casa em que ele cresceu foi vendida e tornou-se o Café Aurora; um antigo cortiço foi reformado e deu lugar à Bella Pizza (MAGNANI, 1991, pp. 78-80). Nesse caso, ficam evidentes tanto as possíveis relações de moradores com a paisagem comercial posterior quanto a própria mudança de usos ao longo do tempo.

Segundo a entrevista já mencionada, o Café do Bexiga introduziu o “bar conversa”, intermediário entre boates, bares com música ao vivo e o tradicional “bar e lanches”, sem obrigatoriedade de consumação ou couvert, embora oferecesse um serviço de restaurante, o que tornaria o local mais acessível, por exemplo, para estudantes²⁶. Aos poucos, veio a se tornar um espaço de resistência política, de lançamento de livros (incluindo poesia independente), de conversas entre universitários fora do espaço acadêmico (ibidem, pp. 80-83).

Segundo um dos sócios do Café do Bexiga, surgiram depois os já citados Café Soçaite, Persona, Piu Piu e Café Aurora, dentre outros; a partir daí a Treze de Maio tornou-se, à noite, um *happening*, uma “festa” (ibidem, p. 84). Segundo o dono do boteco Carioca, muitos bares abriam suas janelas para a rua — a música “vazava” —, que adquiria bastante movimento, porém “ficavam os caras deitados na rua, bêbados de tanto tomar vinho”, o que passou a incomodar frequentadores mais identificados com a fase “intelectualizada” do bairro (ibidem, p. 85)²⁷.

De toda forma, para muitas/os frequentadoras/es, tais vivências múltiplas nas ruas constituíam efetivamente um atrativo. Um deles, morador do bairro e então frequentador noturno²⁸, ressaltava que ao mesmo tempo que sentia tal espaço público como uma extensão da casa, era também possível “conhecer outras pessoas, ou, de qualquer modo,

26 De fato, dentre os cafés, eu ia com mais frequência ao Café do Bexiga.

27 No ensaio fotográfico ao final (MAGNANI, 1991, n. p.), de autoria de Silvia Cardoso, uma foto (de uma sexta à noite, 3/5/1991) mostra pessoas sentadas no chão (“o lado ‘menos nobre’ da rua”), algo pouco apreciado, evidentemente, pelos donos dos bares. Muitos passaram a identificar, no local, certa “massificação” incômoda (ibidem, pp. 86-7).

28 Que relatou também ir, desde meados dos anos 1970, dentre outros, aos já citados Redondo, Bar das Putas e Planeta’s, bem como a bares que surgiam na Vila Madalena, identificados então como “intelectuais” (sobre práticas de lazer na Vila Madalena, ver Frúgoli Jr., 2017).

poder conversar com estranhos e fazer novas amizades” (MAGNANI, 1991, pp. 94-6).

OLHARES RECENTES NO BIXIGA E LUGARES DO PASSADO

Para fechar este texto, abordo novas experiências de caminhada no Bixiga, no ano passado (2022), bem mais pontuais em comparação às vivências já descritas, passados pouco mais de trinta anos da experiência vivida junto ao NAU e por volta de quatro décadas das minhas andanças de juventude.

Evidentemente, acumulei ao longo do tempo leituras e pesquisas que dialogam, com distintos graus de proximidade, com os relatos feitos até aqui. Não há como reconstituir o conjunto de tais referências no presente artigo, a não ser mencionar duas delas — de certa forma presentes, implicitamente, e não necessariamente de forma ortodoxa, nestes escritos. O primeiro deles, sobretudo a partir de agora, diz respeito ao conceito de observação flutuante (PÉTONNET, 2008 [1982]) que, inspirado na noção freudiana de atenção flutuante, implica em fazer caminhadas reiteradas, abertas ao inesperado, incluindo interações fortuitas, na identificação de pessoas e situações para possíveis aprofundamentos posteriores, voltadas a captar dimensões constitutivas da multiplicidade do urbano. Para tanto, a autora fez caminhadas ao longo de um curto período no cemitério parisiense de Père-Lachaise, em Belleville (Paris), para o relato de seus (des) encontros principalmente com frequentadoras/es regulares²⁹.

O segundo referencial, de algum modo transversal a este texto, remete, a partir de interações prolongadas com sujeitos de uma pesquisa etnográfica, à importância da atenção às narrativas de tais interlocutoras/es quanto a memórias de vivências pretéritas, não antagônicas, mas evocadas pelo presente, permeadas pela intersubjetividade, quando, então, tais agentes se tornam (estimulados pela/o etnógrafa/o) narradores (ECKERT; ROCHA, 2013). No presente caso, faço tal exercício comigo mesmo, a partir, como já visto, tanto de experiências vividas quanto de participação em pesquisas sobre a cidade. Isso propicia que o fenômeno urbano seja tomado como objeto temporal, com um trabalho da memória que se insere no que as autoras denominam etnografia da duração (ibidem).

Para isso, juntarei as observações de duas práticas próximas no tempo e quase idênticas no espaço. A primeira, uma caminhada dominical

²⁹ Para um dossiê a respeito, inspirado na autora e em caminhadas de alunas/os de uma disciplina de pós-graduação, ver Frúgoli Jr. e Talhari (2019).

durante uma Jornada do Patrimônio³⁰, intitulada “Pelos caminhos da memória”, na qual estive presente (em agosto de 2022). Na ocasião, como constava no convite, percorreríamos “pontos de memória do Bixiga”, para “dialogar com guardiões dos saberes locais”. Em dezembro, refiz parte de tal experiência de caminhada, com integrantes do Grupo de Estudos de Antropologia da Cidade (GEAC–USP), novamente num domingo.³¹

Se até aqui me aproximei do Bixiga a partir das vivências ou pesquisas relacionadas a boemia ou lazer, nas experiências do ano passado, tais áreas constituíram, por assim dizer, apenas o ponto de chegada. O início se deu na rua Rocha, num sobrado com mais de cem anos, onde funcionava o “Jantar na Rocha” (embora isso tenha ocorrido de dia). Na calçada em frente a tal casa, há uma quantidade notável de plantas em torno de uma árvore; isso tinha sido o resultado da ação de residentes do entorno, que a certa altura ampliaram a parte cultivável da via. Vemos aqui relações de vizinhança com desdobramentos num espaço público, algo que não ocorre necessariamente da mesma forma numa metrópole como São Paulo, mas que pode estar presente em bairros como o Bixiga, marcado por aspectos comunitários recorrentes.

Foi então possível adentrar uma casa significativamente decorada com uma profusão de objetos — quadros, fotos, vasos com arranjos florais, máscaras, bules, abajures, xícaras, relógios de parede, miniaturas etc. A cozinha exibia, nas paredes e em prateleiras, diversos apetrechos e ingredientes para o preparo das refeições — panelas, frigideiras, facas, tábuas, temperos etc. Ao fundo da casa, na parte externa, novamente muitas plantas, de menor porte — onde era possível observar a região da Bacia do Saracura, hoje totalmente urbanizada, cujos vestígios estão presentes, e que constitui uma frente de resistência de preservação ambiental local³².

Em agosto do ano passado, houve uma breve fala do chef do “Jantar na Rocha” (que existia desde 2013), sobre a história da casa (onde também residia) e sua própria trajetória. Ele se referiu a diversas festas e encontros promovidos há muito tempo em tal sobrado, o que de certa forma concorreu para que sua calçada especialmente arborizada ganhasse crescente destaque. Ao comentar a tradição festiva do lugar, outro morador dali citou uma fala de um antigo residente: “a casa não termina na porta”. Isso,

30 Promovida pelo Departamento do Patrimônio Histórico, ligado à Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, e coordenada por Luís Michel Françaço.

31 Também sob a condução de Luís Michel Françaço (embora aqui pretenda registrar apenas minhas impressões pessoais, sem estendê-las aos que compartilharam essa experiência).

32 Local onde existiu o Quilombo do Saracura, guardado na memória coletiva da comunidade negra, sobretudo do Bixiga (RODRIGUES, 2023, p. 66).

evidentemente, faz pensar num livro referencial, *Quando a rua vira casa* (VOGEL; MELLO, 2016 [1981]), sobre formas de sociabilidade do bairro carioca do Catumbi, que permite algumas pontes, sob as devidas mediações, com o Bixiga. Novamente a vida nas ruas — mediada por relações regulares de vizinhança — ganha importância.

Quase vizinha, na rua Rocha, fica a Livraria Simples, já visitada anos antes, no lançamento de um livro de um amigo antropólogo que é também sambista e ligado à Escola de Samba Vai-Vai (situada no bairro), o que ocasionou uma apresentação musical³³. Tal local se apresenta, em seu site, como uma livraria de bairro, com um interessante lema (da filosofia Ubuntu) — “Eu sou quem sou, porque somos todos nós”³⁴ — com a venda de livros novos e seminovos e uma feira de troca de livros (além de vendas pela Internet). Tal livraria funciona há poucos anos — com base num princípio já destacado quanto ao contexto da Treze de Maio — na antiga casa da avó de um dos sócios, além de também cultivar diversas relações de vizinhança.

Em caminhadas a partir da rua Rocha, aparecem marcas da especulação imobiliária em áreas de preservação ambiental, como num grande terreno inclinado, com árvores e matagais, que já havia sido destinado a uma futura construção. Ao chegarmos a um pequeno largo, onde termina a rua Rocha e começa a rua Dr. Seng, um edifício feito às pressas estava embargado, e perto dali, adentramos um pequeno beco, ladeado por pequenos prédios, com uma nascente ligada ao rio Saracura — o que remete, de modo geral, à forma como águas fluviais foram tratadas e ocultadas por quase toda São Paulo³⁵. Ocasionalmente, moradores saíam à janela, talvez para nos observar³⁶. Placas locais mencionam, abaixo do nome das ruas, tratar-se da “Bacia do rio Saracura”. Em diversos muros da rua Rocha onde ainda há vegetação, foi também possível ver indícios de águas de nascentes — que servem a vários usos, como, por exemplo, o de lavar carros.

Voltamos pela rua Rocha e caminhamos pela rua Almirante Marques Leão, com a vista de diversos cortiços e a observação, na calçada, de um encontro entre corintianos num local ligado à torcida organizada Gaviões da Fiel. Pegamos, depois, a rua Conselheiro Carrão e logo dobramos à esquerda, na rua Coração da Europa, sem saída, ao final da qual, acima de

33 Refiro-me a Luiz Henrique de Toledo, docente da UFSCar.

34 Disponível em: <https://www.livrariasimples.com.br/quem-somos/>. Acesso em: 10 abr. 2023.

35 Para um quadro conciso a respeito, ver Wagner (2019, pp. 64-5).

36 Foi-me inevitável lembrar prática recorrente dos olhares nas ruas, por parte de moradoras/es, como modo informal de configurar certa segurança (JACOBS, 2000 [1961], pp. 29-57).

um pequeno muro, foi possível ter uma vista privilegiada da rua Santo Antonio. Na Coração da Europa, a lateral de uma casa exibia um grafitti da Torcida Nação Alvinegra Vai-Vai.

De lá seguimos e passamos em frente ao Museu da Memória do Bixiga, na rua dos Ingleses, numa casa do início do século XX, tombada pelo Conselho Municipal de Conservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de São Paulo (Conpresp). Na caminhada de agosto, fomos recebidos por um dos responsáveis pelo museu, que narrou as práticas políticas recentes em torno desse espaço, originalmente voltado à memória da imigração italiana, e hoje mais dedicado a uma pluralidade étnica de memórias locais.

Em dezembro, passamos em frente — ainda na rua dos Ingleses e ao lado da escadaria do Bixiga — do Teatro Ruth Escobar, fundado em 1964 pela atriz do mesmo nome (que viveu entre 1935 e 2017), com apoio da comunidade portuguesa, numa longa história de resistência à ditadura³⁷. Veio-me, então, uma nova lembrança da década de 1970, quando assisti ali a uma apresentação da peça *Trate-me Leão*, do grupo teatral carioca Asdrúbal trouxe o trombone, bastante expressivo na época.

Já na Treze de Maio, houve em agosto a oportunidade de ouvir a história da Igreja de Nossa Senhora da Achiropita — totalmente entrelaçada à história local e que não tenho como, no âmbito deste texto, reconstituir — pelo olhar da coordenadora da Pastoral Afro e liderança pelo movimento Saracura/Vai-Vai, com uma narrativa detalhada de como a população negra local participou e lutou por sua inserção em tal comunidade católica.

Tais experiências recentes certamente alargaram meu conhecimento sobre o Bixiga, quanto às múltiplas facetas e desafios consideráveis de um bairro tão fascinante. Os recortes de memórias e vivências relatados não se fecham, ao final, numa totalidade encaixada e coerente, mas penso que abrem para uma reflexão sobre dinâmicas com respeito a tal território. Décadas atrás, frente à diversidade constitutiva do bairro, José Guilherme Magnani se perguntava sobre qual desses Bexigas prevaleceria. Sua resposta: “Nenhum, ou melhor, todos” (MAGNANI, 1991, p. 75). Seria o diálogo conflitante entre eles que sustentaria a vitalidade e os ritmos do bairro — entre o Centro e a Paulista, o dia e a noite, o trabalho e o lazer, o profano e o sagrado, os frequentadores e os moradores.

Há também que se levar em conta que o efetivamente observado no contexto urbano, seja em caminhadas sem propósito ou durante observações sistemáticas, são as ruas, que podem estar ou não associadas a

³⁷ Ver detalhes em Pompermalder (6 out. 2017).

bairros. A fala da antropóloga Graça Cordeiro (2014, p. 457), estudiosa de Lisboa, resume o argumento: “Eu digo rua/bairro porque realmente o espaço de observação [é] a rua, ou um pequeno conjunto de ruas. Para além disso, já não se sabe observar muito bem (...) A rua acaba por ser um espaço natural de observação. O bairro é uma entidade mais complexa, algo muito elástico, que entra muito no domínio da representação, pode ser mais ou menos amplo, com múltiplas definições, algumas administrativas, outras não”.

De fato, bairros têm, em geral, fronteiras incertas e variáveis, mesmo que haja, muitas vezes, aquelas definidas pela municipalidade. Retomo uma pesquisa coletiva na Luz, em São Paulo (FRÚGOLI JR., 2012), quanto a suas fronteiras cambiantes com Santa Ifigênia, Campos Elíseos e Bom Retiro; às vezes, durante a investigação, muitos/as entrevistados/as também falavam estar no Centro ou então na “cracolândia”; às vezes, tal variação podia inclusive aparecer na fala do mesmo interlocutor.

Em agosto de 2022, ao final da referida Jornada do Patrimônio, fiz ainda uma caminhada final pela Treze de Maio, no início da tarde, na direção do já referido quarteirão entre as ruas Manoel Dutra e Santo Antonio, à busca de vestígios de um lugar cujas calçadas e bares me foram tão referenciais no passado. Anos atrás, ainda havia a placa do Café do Bexiga, mesmo que o bar não mais funcionasse. Mas quase nada disso permanece, com exceção da fachada do Café Piu Piu (hoje ainda em funcionamento). Aventei então almoçar, um pouco mais à frente, no já mencionado Montechiaro. Todavia o restaurante não existia mais, e soube, primeiro pelas cercanias, que o lugar não se manteve após o falecimento precoce de seu dono e chef, em meados de 2020.

Sabemos da passagem inexorável do tempo — como diz a letra de uma canção de Zeca Baleiro, “De onde quer que tudo venha/ tudo irá para onde nada nunca se alcança” (AMARGO, 2005) —, e não pude deixar de sentir certa melancolia, embora amainada por um pequeno consolo, ao perceber que, de fato, as vivências naquelas ruas já se foram, mas algo delas permanece na minha memória.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Hamilton. “O sonho acabou. Gil está sabendo de tudo”. *Bondinho*, São Paulo, n. 34, fev. 1972. Disponível em: <http://tropicalia.com.br/eubioticamente-atraidos/verbo-tropicalista/o-sonho-acabou>. Acesso em: 7 abr. 2023.
- ALMEIDA, Maria Hermínia T.; WEIS, Luiz. “Carro-zero e pau-de-arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar”. In SCHWARCZ, L. M. (org.). *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, pp. 319-409.
- AMARGO. Intérprete: Zeca Baleiro. Compositor: Zeca Baleiro. In *Baladas do asfalto & outros blues* (Compact Disc). Rio de Janeiro: MZA, 2005. Faixa 12.
- CASTRO, Celso. “Entrevista com José Guilherme Cantor Magnani”. *Memória das Ciências Sociais no Brasil*. Rio de Janeiro: Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC-FGV)/CNPq, 2018 (2017). Disponível em: <https://cpdoc.fgv.br/cientistassociais>. Acesso em: 6 jun. 2022.
- COELHO, Marcelo. *Cine Bijou*. Com ilustrações de Caco Galhardo. São Paulo: Cosac Naify/Edições Sesc, 2012.
- ECKERT, Cornelia; ROCHA, Ana Luiza C. *Etnografia da duração: antropologia das memórias coletivas em coleções etnográficas*. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2013.
- FRÚGOLI JR., Heitor. *São Paulo: espaços públicos e interação social*. São Paulo: Marco Zero, 1995.
- _____. “Introdução” (Dossiê Luz, São Paulo). *Ponto Urbe*, São Paulo, n. 11, 2012, n.p. Disponível em: <https://journals.openedition.org/pontourbe/1129>. Acesso em: 6 abr. 2023.
- _____. “Relações entre múltiplas redes no Bairro Alto (Lisboa)”. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 28, n. 82, pp. 17-30, 2013. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbcsoc/a/wvpsBk9nJ7rgpMQxxT6sbxx/?lang=pt&format=pdf>. Acesso em: 9 abr. 2023.
- _____. “The 2014 World Cup on the streets of Vila Madalena (S. Paulo)”. In SMAGACZ POZIEMKA, M. et. al. (ed.). *Moving Cities: Contested Views on Urban Life*. Wiesbaden: Springer VS, 2017, pp. 77-95.
- _____; ADERALDO, Guilherme; RODRIGUES, Weslei. “Antropologia urbana (em língua) portuguesa: entrevista com Graça Índias Cordeiro”. *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 57, n. 2, pp. 449-84, 2014. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ra/article/view/89120>. Acesso em: 10 abr. 2023.
- _____; TALHARI, Julio. “Apresentação” (Dossiê Eventos e situações nas ruas de São Paulo). *Ponto Urbe*, São Paulo, n. 25, 2019, n.p. Disponível em: <https://journals.openedition.org/pontourbe/7308>. Acesso em: 10 abr. 2023.

- GUMIERI, Julia. “Bar Redondo” (verbete). *Memorial da Resistência de São Paulo*. São Paulo, s. d. Disponível em: <http://memorialdaresistencia.org.br/lugares/bar-redondo/>. Acesso em: 6 abr. 2023.
- _____. “Ferro’s Bar” (verbete). *Memorial da Resistência de São Paulo*. São Paulo, s. d. Disponível em: <https://memorialdaresistencia.org.br/lugares/ferros-bar/>. Acesso em: 7 abr. 2023.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2013 [1950].
- ISTOÉ. “História de lendário bar do Bixiga é lançada com um obscuro e raro LP”. São Paulo, 14 jun. 2021. Disponível em: <https://istoe.com.br/historia-de-lendario-bar-do-bixiga-e-lancada-com-um-obscuro-e-raro-lp/>. Acesso em: 7 abr. 2023.
- JACOBS, Jane. *Morte e vida de grandes cidades*. São Paulo: Martins Fontes, 2003 [1961].
- MACHADO, Giancarlo Marques C. *A cidade do skate: sobre os desafios da cidadinidade*. São Paulo: Hucitec, 2022 (Coleção Antropologia Hoje).
- MAGNANI, José Guilherme C. (org.). *Os pedaços da cidade*. Relatório de pesquisa. São Paulo: Núcleo de Antropologia Urbana (NAU-USP), jun. 1991.
- _____. “De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana”. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 17, n. 49, pp. 11-30, 2002. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbcsoc/a/KKxt4zRfvVWbkbgsfQD7ytJ/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 21 mar. 2023.
- _____. *Da periferia ao centro: trajetórias de pesquisa em Antropologia Urbana*. São Paulo: Terceiro Nome/Fapesp, 2012.
- _____; FRÚGOLI JR., Heitor; TORRES, Lilian de Lucca. “Pedaços & trajetos: formas de lazer e sociabilidade na metrópole”. Paper para o XIII Encontro Anual da ANPOCS, Caxambu, 1989. Disponível em: <https://www.anpocs.com/index.php/encontros/papers/13-encontro-anual-da-anpocs/gt-14/gt23-11>. Acesso em: 8 abr. 2023.
- MARTINS, Lúcia. “Bar de tropicalistas virou estacionamento”. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 3 dez. 1995. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/12/03/cotidiano/2.html>. Acesso em: 7 abr. 2023.
- MORAES, Reinaldo. “Obra narra causos e fofocas do Piranda”. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 8 dez. 2007. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0812200723.htm>. Acesso em: 7 abr. 2023.
- PÉTONNET, Colette. “Observação flutuante: o exemplo de um cemitério parisiense”. *Antropolítica*, Niterói, n. 25, 2. sem. 2008 [1982], pp. 99-111.
- PILAGALLO, Oscar. *O girassol que nos tinge: uma história das Diretas Já, o maior movimento popular do Brasil*. São Paulo: Fósforo, 2023.
- POMPERMALER, Paulo Henrique. “Ruth Escobar representou a resistência da cultura brasileira, diz Sérgio Mamberti”. *Cult*, São Paulo, 6 out. 2017, n. p. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/ruth-escobar-sergio-mamberti/>. Acesso em: 10 abr. 2023.

- RODRIGUES, Lígia Rocha. “Quilombo do Saracura”. In CYMBALISTA, R. (org.). *Guia dos lugares difíceis de São Paulo*. São Paulo: Annablume, 2019, p. 66.
- TAVARES, Abilio; CARDOSO, Irene (orgs. da 2. ed. ampl.). *Livro branco sobre os acontecimentos da rua Maria Antônia (2 e 3 de outubro de 1968)*. São Paulo: FFLCH-USP, 2018 [1988].
- VOGEL, Arno; MELLO, Marco Antonio S. *Quando a rua vira casa: a apropriação de espaços de uso coletivo em um centro de bairro*. Niterói: Eduff, 2016 [1981].
- WAGNER, Aruã. “Rios invisíveis”. In CYMBALISTA, R. (org.). *Guia dos lugares difíceis de São Paulo*. São Paulo: Annablume, 2019, pp. 64-5.

PEDAGOGIA DO MOVIMENTO NO AMBIENTE VIRTUAL

Alan Queiroz da Costa¹

RESUMO

A influência das plataformas digitais nas atividades e práticas corporais tem sido percebida de maneira evidente nos comportamentos das pessoas. Contextualizando o debate na área da Educação Física, a “Pedagogia do Movimento no Ambiente Virtual” será abordada a partir de sua perspectiva histórica e prática. Conceitos, definições e novas perspectivas de enxergar o contemporâneo conectado serão tematizados a partir de conhecimentos da área da comunicação como proposta de relacionar plataformas digitais, práticas corporais e as exigências que recaem sobre os professores. Possibilidades e alternativas serão debatidas a partir de exemplos práticos, refletindo sobre temáticas como atividade física e saúde, jogos digitais, mídia-educação física nas diversas instâncias pedagógicas na educação física. Por fim serão apresentadas algumas considerações e perspectivas enfatizando a formação e desenvolvimento de competências digitais em busca de continuidade e avanço das conquistas e produções da área.

Palavras-chave: Pedagogia do Movimento. Virtual. Competências Digitais. Educação Física.

ABSTRACT

The influence of digital platforms on activities and body practices has been evidently perceived in people's behavior. Contextualizing the debate in the area of Physical Education, the “Pedagogy of Movement in the Virtual Environment” will be approached from its historical and practical perspective. Concepts, definitions and new perspectives of seeing the connected contemporary will be thematized from knowledge in the field of communication as a proposal to relate digital platforms, body practices and according to the demands that fall on teachers. Possibilities and alternatives will be discussed based on practical examples reflecting on topics

1 Professor da Escola Superior de Educação Física da Universidade de Pernambuco (ESEF/UPE). Doutor em Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP) e mestre em Ciências da Motricidade Humana pela Universidade Estadual Paulista (Unesp). Pesquisador do Laboratório de Estudos em Educação Física, Esporte e Mídia (LEFEM) do Departamento de Educação Física da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (DEF/UFRN) e do Grupo de Pesquisa em Esporte e Gestão (GEquip) da ESEF/UPE. E-mail: alan.qcosta@upe.br.

such as physical activity and health, digital games, physical media-education in the various pedagogical instances of physical education. Finally, some considerations and perspectives will be developed, emphasizing the formation and development of digital competences looking for continuity and advances to the achievements and productions of the area.

Keywords: Pedagogy of Movement. Virtual. Digital Skills. Physical Education.

INTRODUÇÃO

A influência das plataformas digitais nas atividades e práticas corporais tem sido percebida de maneira evidente nos comportamentos das pessoas, por exemplo, com a virtualização do corpo no “esporte-telepetáculo” (BETTI, 1998, 1999, 2002) e nos jogos digitais, bem como as repercussões desse fenômeno na cultura corporal de movimento contemporânea, evidenciando o impacto da mídia sobre as crianças e jovens e o consumo das diversas formas de tecnologia por esse público.

Todo esse processo sofreu uma aceleração desenfreada durante a pandemia Covid-19, que exigiu e ainda vem demandando mudanças de hábitos e condutas no convívio social que afetaram as atividades cotidianas — não só em relação à saúde, mas em todas as áreas que movem a sociedade, como economia, educação, práticas corporais, culturais e de lazer.

Dado esse contexto, é importante localizar o debate dentro da área da Educação Física, e, para tanto, recorre-se a alguns estudos basilares da área que servirão de apoio para as discussões foco do texto. Assim, o tema “Pedagogia do Movimento” será abordado em suas possibilidades de entendimento historicamente localizadas e por meio de algumas das diferentes teorias pedagógicas que o constituíram e ainda se apresentam como prática da educação física: “educar o corpo e/ou educar o movimento”. Ainda nesse percurso, tomaremos a pedagogia crítica como outro referencial base deste ensaio, uma vez que a nova realidade de que trata ainda carece de maiores reflexões.

A partir desse contexto, o curso oferecido pelo Centro de Pesquisa e Formação do Sesc São Paulo, intitulado Pedagogia do Movimento no

ambiente virtual² (mesmo tema deste texto), oferecido junto à programação da Semana Move 2021, será resgatado com alguns dos temas pelos quais puderam ser pensadas questões inerentes ao ambiente virtual e suas relações com a pedagogia do movimento.

À época, o curso contou com a colaboração de diversos/as professores/as e pesquisadores/as da área e abordou possibilidades, consequências e alternativas para a pedagogia do movimento, refletindo sobre temáticas como plataformas digitais, atividade física e saúde, jogos digitais e gamificação, mídia-educação física, recursos educacionais abertos e, por fim, trouxe alguns exemplos e práticas pedagógicas na educação física escolar.

Sem a pretensão de abordar todas essas temáticas, trazer soluções ou um manual de como lidar com esse assunto na prática profissional na área da Educação Física e Ciências do Esporte, buscar-se-á realizar algumas reflexões, questionamentos e problematizações que, trazidas ao debate, tomarão a criatividade e a valorização dos/as professores/as de Educação Física como elementos-chave na criação e produção de novos significados a partir dos temas propostos, como, por exemplo, os processos de virtualização do corpo e das relações sociais nas atividades cotidianas e as repercussões desse fenômeno na cultura corporal (BETTI, 2003; FERES NETO, 2003; LÉVY, 1996; 1999).

Para isso, serão debatidas as influências desses processos no campo de atuação da Educação Física, trazendo contribuições de recentes estudos da Comunicação, apresentando algumas considerações e perspectivas futuras.

PEDAGOGIA DO MOVIMENTO HUMANO E TEORIAS PEDAGÓGICAS DA EDUCAÇÃO FÍSICA

Como professor e pesquisador da área de Educação Física, é importante destacar a valorização contemporânea e atual que a *Revista do Centro de Pesquisa e Formação* do Sesc, como importante espaço de divulgação científica, traz ao confrontar a temática da pedagogia do movimento e “o/no” ambiente virtual. Antes, porém, é importante esclarecer que o debate sobre a pedagogia do movimento não é algo novo, mas sim um campo profícuo e bem estruturado de estudos e pesquisas na área da Educação Física e Ciências do Esporte.

² Mais informações em: <https://centrodepesquisaeformacao.sescsp.org.br/atividade-pedagogia-do-movimento-no-ambiente-virtual>.

Okuma e Ferraz (1999) ao discutirem a temática, alertam que

é necessário, antes de tudo, a compreensão do termo Pedagogia. Esse se refere à arte, ciência e profissão de ensinar. ensino e formação daquele que ensina. A primeira estuda as ações de ensino e seu impacto no processo de aprendizagem; a segunda investiga a preparação do profissional que ensino. (OKUMA; FERRAZ, 1999, p. 78)

Os autores fazem um breve histórico da “evolução das pesquisas em Pedagogia do Movimento”, destacando a característica “descritivo-analítica, processo-produto ou análise qualitativa” dos estudos realizados nos vinte anos que antecederam os anos 2000 e apontando que

as pesquisas que adotaram o paradigma descritivo-analítico procuraram identificar, classificar e quantificar os vários fenômenos que ocorrem durante o processo ensino-aprendizagem, como por exemplo, quantidade de prática, tempo de espera do aluno, tempo na tarefa, “feedback” e entusiasmo do professor, entre outros. (Ibidem, p. 79)

Complementando esse relato, Okuma e Ferraz (1999) citam as pesquisas com metodologia qualitativas sobre a pedagogia do movimento preocupadas em “entender como o processo ensino-aprendizagem acontece no ambiente ‘natural’ da prática pedagógica dos professores” (ibidem, p. 80). Tais pesquisas destacam-se pelo uso de técnicas derivadas de diferentes áreas, como antropologia, psicologia e sociologia, e pelo detalhamento e profundidade sobre “o que os professores e aprendizes fazem e pensam” (ibidem):

Diferentemente das análises descritivas, os pesquisadores qualitativos não observam o “ambiente estudado” com categorias de análise pré-determinadas. Imergindo no contexto que está sendo investigado, pressupõem ser possível o entendimento da realidade social com toda sua complexidade e especificidade (LOCKE, 1989 apud OKUMA e FERRAZ, 1999). A literatura científica nessa abordagem tem proporcionado conhecimentos sobre a prática pedagógica dos professores, articulando as decisões de planejamento, as diferentes formas de implementação e a possibilidades de avaliação de programas em educação física. (Ibidem)

Para melhor compreender o “processo de construção das teorias pedagógicas da educação física no Brasil”, toma-se como referência o trabalho do Professor Valter Bracht, da Universidade Federal do Espírito Santo, sobre essa temática, em brilhante ensaio que retrata concepções e significados do corpo dentro da sociedade moderna a partir de uma “perspectiva crítica em relação aos usos e aos significados atribuídos pela sociedade capitalista às práticas corporais” (BRACHT, 1999, p. 69). Já no final dos anos 1990, o autor previa uma possibilidade de “ruptura da visão moderna de corpo, refletindo sobre os desafios que essa transição colocaria para a educação/educação física” (ibidem).

O autor inicia suas reflexões com ênfase na expressão “educação corporal”, já dando indícios de que sua análise partiria das teorias do conhecimento da modernidade por meio da ciência moderna e do chamado método científico, no qual o corpo aparece apenas como algo complementar: “tanto as teorias da construção do conhecimento como as teorias da aprendizagem, com raras exceções, são desencarnadas — é o intelecto que aprende” (ibidem, p. 72).

Apesar dessa constatação, Bracht reflete que é esse mesmo corpo que carregava a necessidade de produção, precisando, assim, “ser alvo de educação, mesmo porque educação corporal é educação do comportamento que, por sua vez, não é corporal, e sim humano. Educar o comportamento corporal é educar o comportamento humano” (ibidem).

Apesar de haver uma possível “supervalorização”, implícita na área, de que essa “educação corporal ou o movimento corporal” seria uma atribuição exclusiva da educação física, o pesquisador destaca que “à educação física é atribuída uma tarefa que envolve as atividades de movimento que só pode ser corporal, uma vez que humano. No entanto, a educação do comportamento corporal, porque humano, acontece também em outras instâncias e em outras disciplinas escolares” (ibidem).

Ao colocar a escola como tema, Bracht direciona o foco para essa aplicação/constituição da Educação Física e explica que a implantação dessa prática pedagógica na instituição escolar surge nos séculos XVIII e XIX, de maneira fortemente influenciada pela medicina e pelas instituições militares.

Um das características daquela primeira prática ainda presente na educação física atualmente, e fruto dessa influência histórica, é a necessidade de promoção da saúde, da educação para a saúde, por exemplo, com hábitos saudáveis e higiênicos. Aliada a essa prática está a manifestação esportiva, desde sempre marcada pelos princípios da concorrência e do rendimento:

Aumento do rendimento atlético-esportivo, com o registro de recordes, é alcançado com uma intervenção científico-racional sobre o corpo que envolve tanto aspectos imediatamente biológicos, como aumento da resistência, da força etc., quanto comportamentais, como hábitos regrados de vida, respeito às regras e normas das competições etc. (BRACHT, 1999, p. 72)

A “necessidade” de educação esportiva também é incorporada à pedagogia da Educação Física com “novos sentidos/significados, como, por exemplo, preparar as novas gerações para representar o país no campo esportivo” (ibidem). Abrindo um parêntese nesse tema/momento do texto, destaca-se a potencialização do “espetáculo esportivo” (BETTI, 1998, 1999, 2002) gerado pela “mídiação” (BRAGA, 2012; MINTZ, 2019) de sua prática nas diversas formas de exposição por meio das quais os (mega) eventos esportivos passaram a ser transmitidos e consumidos pela sociedade, bem como a contínua necessidade de “mediação” (MARTÍN-BARBERO, 2001, 2009) desse processo, principalmente dentro da Educação Física (cuja especificidade será tratada no próximo item).

Tal paradigma da aptidão física só passou a ser questionado com a introdução das ciências sociais e humanas na área da Educação Física, que, por sua vez, trouxe consigo um importante movimento renovador da Educação Física brasileira na década de 1980, também conhecido como movimento crítico e progressista. A ênfase na “função social da educação”, e especificamente da Educação Física, seriam essenciais para questionar uma sociedade capitalista marcada pela dominação e pelas diferenças de classe (BRACHT, 1999, p. 78).

Assim, surgem as chamadas teorias progressistas da Educação Física e suas diferentes abordagens pedagógicas, como a crítico-superadora e crítico-emancipatória. O objeto de estudo da Educação Física para essas abordagens é o “movimentar-se humano, não mais como algo biológico, mecânico ou mesmo apenas na sua dimensão psicológica, e sim como fenômeno histórico-cultural” (ibidem, p. 79).

Por fim, Bracht levanta alguns desafios, alguns dos quais ainda permanecem atuais, como veremos a seguir, tais como “conquistar legitimidade no campo pedagógico” frente ao aumento de serviços e produtos na área, como as escolas de esportes, natação, academias etc.; fazer uma leitura adequada da “política do corpo” e de como ela emerge na dinâmica cultural, por exemplo, com a corpolaria (presente desde a década de 1960) ou as novas práticas e processos de virtualização do corpo.

O autor encerra seu texto alertando, ainda, para os desafios mais amplos de cunho epistemológico, uma vez que, críticas aos status quo, tais pedagogias sugerem “um projeto alternativo de sociedade que precisa se afirmar diante do hoje ‘hegemônico’. Daí a importância de uma leitura adequada da realidade que possa se articular com um projeto alternativo realizável” (BRACHT, 1999, p. 85).

Nesse mesmo caminho, Betti (2005) destaca a aplicabilidade prática da Educação Física não como uma disciplina científica, mas “uma área de conhecimento e intervenção pedagógica” que produz conhecimentos. Como prática pedagógica, essa Educação Física necessita se apropriar criticamente da cultura corporal de movimento, com métodos adequados à própria prática pedagógica.

Complementando essa “teoria crítica” de uma pedagogia do movimento, Bracht e Almeida (2019) atualizam o debate destacando que há uma “pluralidade de perspectivas críticas”, mas que carregam entre si o compromisso de buscar uma “mudança social em favor de um mundo mais justo em termos econômicos, raciais, étnicos, de gênero etc.” (p. 5). Ao mesmo tempo que reforçam o aspecto de mudança pela abordagem crítica, os autores demonstram que há um “problema de articulação” entre o “discurso sobre o corpo” e um “saber orgânico” (BETTI, 1994 apud BRACHT; ALMEIDA, 2019, p. 2).

Assim, para os autores, há um

“jogo linguístico” na articulação de novos significados e não de uma simples recombinação de determinadas significações instituídas, fato que nos remete (...) ao processo do surgimento do novo. (BRACHT; ALMEIDA, 2019, p. 10)

Apesar de esse debate inicial parecer otimista frente à história vivida e construída pelos pesquisadores críticos da Educação Física, a demanda apresentada por Bracht e Almeida (1999) encontra novas perspectivas com o advento do digital.

O papel do professor como estimulador de

novas ações corporais desde o sujeito que se movimenta para, assim, abrir/reinventar o plano da cultura corporal de movimento em direções que ainda não foram devidamente articuladas pela linguagem corporal

sensível. Em outras palavras, deveria incentivar aquelas experiências de movimento, ainda não articuladas pelas palavras, mas que podem ajudar a conhecer (e transformar) o mundo (BRACHT; ALMEIDA, 2019, p. 11)

é afetado de maneira preponderante quando sua essência de trabalho e intervenção (o movimento e a interação corporal entre pares) fica suspensa (como no caso da pandemia Covid-19), limitada e/ou mediada por interfaces digitais. A seguir debateremos algumas dessas mediações, que, acredita-se poder potencializar a efetivação de novas realidades.

PLATAFORMAS DIGITAIS E PRÁTICAS CORPORAIS: NOVOS CONTEXTOS EXIGEM NOVAS COMPETÊNCIAS

Uma das áreas que mais têm sido requisitadas atualmente em relação aos diferentes campos e atuações é a da comunicação, considerada uma das mais influentes da sociedade, não só por sua importância como meio de interação entre os indivíduos, mas também por sua capacidade de influenciar todas as demais áreas. Ao mesmo tempo em que a comunicação influencia outras áreas, tem em sua especificidade a característica de ser atravessada por outros campos do conhecimento, como sociologia, filosofia, psicologia, antropologia, história, economia, entre outros, articulando e sendo articuladora desses saberes para que o processo comunicativo, suas formas de produção, suportes e conteúdos comunicacionais sejam explicitados por meio dessa conexão, uma espécie de relação de dependência/influência que permeia as relações que formam e conformam a sociedade.

Nesse contexto social, já no início dos anos 2000, o sociólogo Manuel Castells (2003) destacava a “Sociedade em Rede” e sua repercussão nos sujeitos que são a essência dessa mesma sociedade comunicacional contemporânea. A capacidade comunicacional dos aparatos tecnológicos ofereceu aos indivíduos a possibilidade de participar desse processo comunicativo por meio das mídias sociais e demais interfaces advindas da conexão em rede.

A discrepância entre os avanços técnicos e a necessidade quase que impositiva às pessoas de estarem sempre conectadas, acompanhando tudo a todo momento, reflete uma espécie de “tecnofetichismo”, alimentado por uma necessidade de velocidade das relações entre o individual e o coletivo, uma espécie de aceleração constante das plataformas digitais na “Cibercultura” (KERCKHOVE, 2009, p. 154).

Aliado a esse contexto, o que antes era transmitido pela televisão, ou pelos meios de comunicação de massa em geral, é potencializado pelo comportamento multitela e, novamente, pela necessidade de acessar conteúdos, informações, dados e narrativas de diversas fontes por diversos canais, numa espécie de “cultura da convergência” (JENKINS, 2009, p. 52).

Não obstante todas as demandas que esse movimento tem gerado nas relações sociais, transformando a essência da experiência contemporânea, novos conceitos surgem numa realidade hiperconectada, na qual a relação *online/off-line* não faz mais sentido:

A nossa percepção e compreensão das realidades que nos cercam são necessariamente mediadas por conceitos. Estes funcionam como as interfaces através do qual nós vivenciamos, interagimos com, e semantizamos o mundo (no sentido de dar sentido, e dando sentido a). Em suma, estamos a apreender a realidade através de conceitos, por isso, quando a realidade muda muito rapidamente e de forma dramática, como está acontecendo hoje em dia por causa das Tecnologias de Informação e Comunicação (TICs), (...) temos uma impressão generalizada de que a nossa caixa de ferramentas conceitual atual não é mais equipada para enfrentar novos desafios relacionados com as TIC. (FLORIDI, 2015, p. 3)

Problematizando a temática buscando colaborar com o entendimento de todo esse processo, toma-se a definição de Plataformas Digitais adotada por Passarelli et al. (2014), que apresentam o conceito como “espaço de inscrição e de transmissão da informação humana e social visível no ecrã do computador e gravada / inscrita no respectivo disco e memória, de forma que possa ser comunicada” (pp. 115-6). Trata-se de um “espaço” tecnológico que, na essência, continua a ser constituído por hardware e software, mas no qual convergem diversas tecnologias e serviços com o fim de torná-lo um instrumento de mediação infocomunicacional. Tal proposta, segundo os autores, “substitui com vantagem o emprego da expressão comum, ainda bastante vaga, de ‘tecnologia da informação e comunicação’, e absorve o conceito de sistema tecnológico ou de infraestrutura tecnológica” (ibidem).

Neste sentido, percebe-se que o debate estabelecido não corresponde somente aos artefatos de suporte técnicos, mas a todo o movimento de transformação nos modos de produção e fruição da cultura em todas as suas possíveis representações. E essa mesma abrangência é responsável por criar formas de percepção, recepção e comportamentos sociais próprios

influenciados por esses processos comunicativos, que os pensadores da Escola de Frankfurt não previam, mas já os preocupavam, em torno da chamada “Indústria Cultural”, nos termos de Adorno e Horkheimer (1985).

Mais recentemente, Poell, Nieborg e Dijck (2020) ressignificam a definição de plataformas

como infraestruturas digitais (re)programáveis que facilitam e moldam interações personalizadas entre usuários finais e complementadores, organizadas por meio de coleta sistemática, processamento algorítmico, monetização e circulação de dados. (P. 4)

Entendida como processo, a “plataformização” é gerada pelas próprias plataformas digitais, que atravessam e influenciam “infraestruturas, processos econômicos e estruturas governamentais” e “esferas da vida”, reorganizando, assim, “práticas e imaginações culturais” em torno dessas mesmas plataformas digitais.

Esse imbricamento entre as plataformas digitais e a forma como as pessoas consomem tudo acaba por ser explorado como “um ecossistema entre a marca e o consumidor”. Švec e Madleňák (2017) chamam de *phygital* (*physical* somado ao *digital*) essa mescla, uma soma de experiências, “a partir da criação de espaços físicos e digitais aproveitando o melhor de ambos para expandir além de uma dimensão unidimensional comunicação da marca”. Os autores explicam que o conceito *phygital* não é limitado “pelas fronteiras do estado, estruturas políticas ou natureza física dos objetos”, pois entendem existir vários dispositivos e tecnologias que oferecem (ou tentam oferecer) uma interação em busca dessa aproximação, como, por exemplo, “códigos QR, realidade aumentada, 3D, *Sixth Sense*, *Google Glass*, *Apple Watch*” (ŠVEC E MADLEŇÁK, 2017, p. 2).

Ainda buscando ampliar esse entendimento, diversos estudos na área de gestão e marketing focam suas análises e definições na experiência do consumidor (BATAT, 2022) tentando definir *phygital*, como a revisão sistemática realizada por Mele et al. (2023), segundo os quais o termo foi proposto para descrever “como as empresas tentam envolver os clientes” por meio de tecnologias “inteligentes”. A análise dos autores identificou quatro aspectos principais: objetos e aplicações (objetos, aplicativos físicos e digitais que denominam *phygital resources*), contexto (espaço e lugares), jornada do cliente (em ambas as possibilidades, tanto físicas como digitais) e compras (como as novas experiências de comércio eletrônico).

Jonhson e Barlow (2021), já utilizando a terminologia *marketing phygital*, reuniram descobertas a partir da “psicologia do consumidor e da neurociência” para oferecer uma explicação de como facilidades possibilitadas por “tecnologias de compra digital, e o apego ao produto” potencializado por “experiências reais ou simuladas de produtos antes da compra” reduzem a “dor de pagamento” e elevam o potencial para aumento das vendas.

Trazendo o debate para uma abordagem mais ampla, Meira (2021) resgata que a realidade figital (agora com “f”, em português) começou há mais de cinquenta anos. “O espaço das nossas performances existe em três dimensões: física (as estradas, por exemplo), digital (plataformas, competências e habilidades) e social (conexões, interações e relacionamentos)” (MEIRA, 2022).

Figura 1: Dimensões do Figital.



Fonte: Meira (2021, p. 10).

Para explicar essa articulação, o autor descreve seu gráfico:

Tudo será **figital**: mercados, empresas, times, pessoas [e cidades, países, governos...] estão numa transição do **físico** [ou analógico] para uma **articulação** do físico, que passa a ser habilitado, **aumentado** e estendido pelo **digital**, ambos **orquestrados** pelo **social**, em **tempo** [quase] real. (...) Para a vasta maioria dos incumbentes, e se os eixos do

espaço tridimensional na figura acima representassem performances, é como sair da estratégia e execução [majoritária, ou principalmente] física [ponto f] por melhor que seja, para um universo bem mais diverso e complexo da combinação de físico, digital e social [ponto F], por um caminho que sabemos que não é trivial, porque já há muitas empresas legadas que já fizeram pelo menos parte da trajetória... e não foi nem um processo banal nem tampouco um aprendizado simples e linear. (MEIRA, 2021, p. 10)

Meira ainda destaca que muitos dos “agentes do mercado” têm alterado seus comportamentos da dimensão física do espaço figital para o domínio digital, porém, sem saber que estavam nesse processo (trabalhadores, clientes, governantes, contribuintes, *startups* etc.). As necessidades e urgências impostas pela pandemia Covid-19 foram um exemplo desse percurso sinuoso e incompleto. “Faltavam, e ainda faltam, fundações”. O autor elenca quatro fundações³ das quais só uma delas receberá destaque neste texto, ainda que de maneira introdutória: “Fundação 3. experiências fluidas” (ibidem, p. 27).

O diálogo que Meira, por vezes, estabelece com o mercado (lembramos que essa fonte é um texto elaborado a partir de uma empresa de propriedade do autor que presta serviços digitais estratégicos) também apresenta uma clareza em relação à realidade do contemporâneo conectado dificilmente pensado na área da Educação Física, carece de referenciais a esse respeito. Assim, destaca-se essa fundação, uma vez que é a partir das experiências que poderemos atingir positivamente nosso público, que já está consumindo e envolvido pelo figital, mesmo sem saber.

Ao destacar que “o tempo das experiências é o tempo das pessoas”, Meira explica como esse fluxo ocorre: “flui do futuro para o passado, passando por um presente que pode ser tratado como uma máquina que consome — numa certa ordem — um cone virtual de possíveis eventos que vêm do futuro” (MEIRA, 2021, p. 29). Para Meira,

a noção de experiência não está relacionada apenas à usabilidade [no sentido de *user experience – UX*], mas a aspectos [socio]cognitivos da experiência das pessoas em suas relações com o contexto, eventualmente

3 O autor destaca que, para estabelecer “fundações e lógicas mais universais”, faltava “abstrair o que serve para muitos e generalizar, para servir para quase todos”. Em sua tentativa de “estabelecer uma primeira versão” dessa tarefa, aponta quatro fundações — 1) Flexibilidade combinatória; 2) Plataformas figitais; 3) Experiências fluidas; 4) Transformação Estratégica — e suas vinte lógicas para os futuros figitais (MEIRA, 2021, p. 11).

mediada por artefatos que precisam ser usados para a realização de alguma ação. Para pensar muito além dos limites... Uma experiência fluida é uma história, emergindo do diálogo de pessoas com o mundo por meio das ações. (MEIRA, 2021, pp. 30-1)

Nesse ponto, o autor destaca que a efetividade dessa “experiência verdadeiramente fluida” exigirá organizações “capazes de aprender continuamente”, independentemente de ordem ou hierarquia, de forma distribuída e voltada às pessoas. “As competências e habilidades das organizações que aprendem e são capazes de criar experiências fluidas estão principalmente nas **bordas**, onde as **pessoas de dentro** se encontram com as [aspirações, demandas, problemas... das] **pessoas de fora** — mas perto da organização” (ibidem, p. 34).

Ao tratar das competências, e aqui complementa-se o termo com “digitais”, destacam-se alguns referenciais que já fazem parte de estudos e práticas na área da Educação Física, mesmo que alguns deles de maneira ainda incipiente. Tais estudos são baseados em um movimento internacional que valoriza a importância da autonomia e liberdade de expressão do ser humano como um direito fundamental e tendo no professor a chave-mestra para a disseminação das habilidades e competências para lidar com as plataformas digitais e demais tecnologias.

Este movimento é reconhecido Unesco, que vem elaborando diversos documentos nesse sentido, como um currículo e marco de competências para professores em relação às Literacias de Mídia e Informação que, de maneira propositiva, elenca três eixos norteadores a fim de orientar e facilitar seu entendimento e aplicabilidade: 1) o conhecimento e a compreensão das mídias e da informação para os discursos democráticos e para a participação social; 2) a avaliação dos textos de mídia e das fontes de informação; 3) a produção e o uso das mídias e da informação (WILSON et al., 2011, p. 22; GRIZZLE et al., 2021, p. 20).

Aliando esforços a esse movimento também se destacam o trabalho realizado pela União Europeia e sua estrutura para a competência digital dos educadores DigCompEdu (REDECKER, 2017), bem como, no Brasil, a recente Política Nacional de Educação Digital - PNED (BRASIL, 2023), dentre outras iniciativas.

Essa preocupação já é realidade no campo de estudos da Educação Física / Ciências do Esporte (COSTA, 2021; ARAÚJO et al. 2021a, 2021b; ARAÚJO; KNIJNIK; OVENS, 2021), e cabe aos seus profissionais buscar maneiras de auxiliar as outras camadas da população para que possam compreender esse processo. Para isso, apresentam-se a seguir algumas das

iniciativas de pesquisa e estudo que vêm sendo desenvolvidas por especialistas de todo o Brasil em diferentes campos e algumas perspectivas futuras.

MOVIMENTO E AMBIENTE VIRTUAL: POSSIBILIDADES E EXPERIÊNCIAS

Nesta última parte do texto, pretende-se destacar algumas produções recentes e abarcar iniciativas que podem dar um panorama em diferentes frentes de atuação profissional, em perspectivas que se entendem alinhadas ao debate apresentado para uma possível pedagogia do movimento no ambiente virtual. No trato da Saúde, Práticas Corporais e Atividade Física, utilizando métodos como a Mídia-Educação (Física) e dos Recursos Educacionais Digitais, tematizando Jogos Digitais e problematizando a Gamificação, espera-se demonstrar experiências concretas de intervenção bem como reflexões que inspirem os professores de Educação Física a entrar nessa rede.

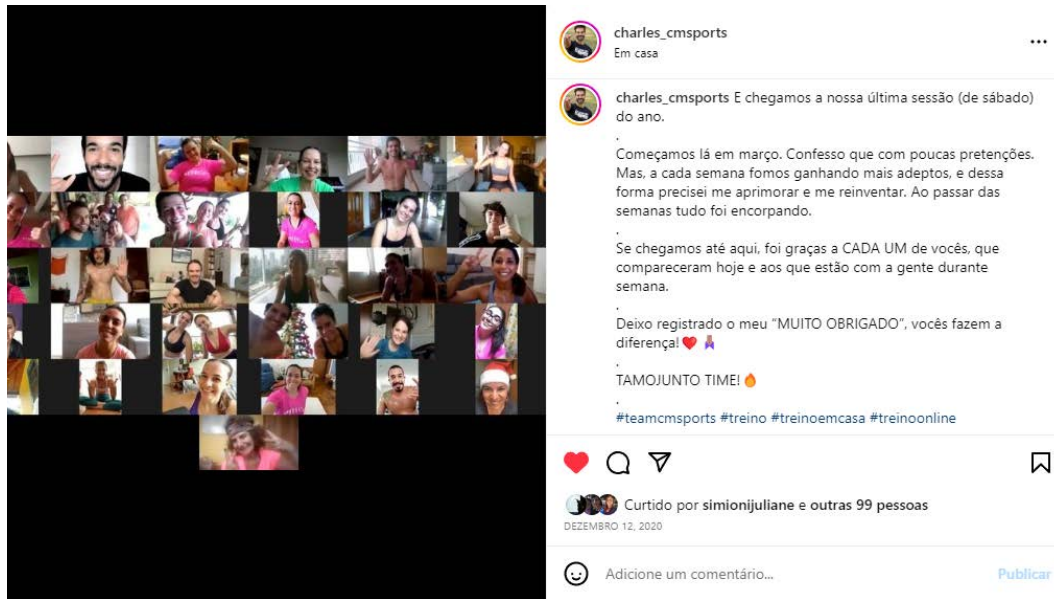
Retomando algumas implicações que o período pandêmico mais grave⁴ causaram e que ainda carecem de mais estudos e reflexões, destaca-se a publicação do dossiê temático da revista *Movimento*⁵ sobre as implicações pedagógicas do ensino de Educação Física durante a pandemia Covid-19. A edição trouxe uma coletânea de artigos que, segundo seus editores, buscaram “compartilhar e refletir sobre esses desafios e ver que a questão não se trata apenas do uso de tecnologia, mas também de como professores lidam com as implicações para o ensino de uma disciplina como a Educação Física” (ARAÚJO, OVENS, 2022).

Com essa inspiração, coloca-se o foco nos professores que precisaram se adaptar e aprender novas estratégias e tecnologias para ensinar com a exigência do distanciamento social. Nem todos conseguiram atender a essa demanda, tanto que aqueles que conseguiram se destacaram, como alguns casos de *personal trainers* que resgataram a possibilidade de desenvolver treinos com o peso do próprio corpo gerando aumento real de massa muscular. Resgataram assim a prescrição de exercícios e ensinamentos sobre saúde de maneira remota cuja história é marcada pela obra do professor Oswaldo Diniz Magalhães, que ministrou aulas de ginástica pelo rádio durante quarenta longos anos (CARVALHO, 1994).

4 Entendendo que ainda estamos vivenciando a pandemia de maneira amenizada pela vacinação e aprendizados desde seu início.

5 *Movimento*, v. 28, n. 1, seção “Em foco”, p. e28017, jan.-dez. 2022. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/Movimento/article/view/122671>. Acesso em: 10 abr. 2023.

Figura 2: Professor Charles Marques ministrando suas aulas online.



Fonte: Instagram pessoal do professor Charles Marques (@charles_cmsports).
Disponível em: https://www.instagram.com/p/CIs3rilJWUt/?utm_source=ig_web_copy_link

Utilizando-se de diferentes métodos para estimular os alunos, professores como o *personal trainer* Charles Marques (@charles_cmsports) transformaram as demandas trazidas pela pandemia em oportunidade e aproveitaram para empreender e transformar a nova rotina em oferta de exercícios físicos de maneira online para que seus alunos não desanimassem nem desistissem das aulas.

Desafios, gincanas, uso de música, mais a personalidade e simpatia do professor, se aliaram à linguagem específica do ambiente virtual (como os “memes”) e se tornaram uma receita positiva para demonstrar que as aulas online, em que os alunos fariam na própria casa, seriam tão eficientes como as oferecidas nas academias.

Figura 3: meme criado pelo professor Charles Marques.



Fonte: Instagram pessoal do professor Charles Marques (@charles_cmsports).

Disponível em: https://www.instagram.com/p/CMnoLBOJogk/?utm_source=ig_web_copy_link

Trazendo ao debate outro exemplo de como essa alternativa se tornou um “novo” serviço, destaca-se o caso do professor Ricardo Lapa (@lapa-team), que oferece atualmente mais de trezentas aulas ao vivo por mês⁶ em suas plataformas por meio de sua academia (@academiafoguete), bem como uma série de outros serviços e demais atividades correlacionadas ao *fitness*, saúde e bem estar.

Além do sucesso advindo das aulas online, como *personal trainer* de “celebridades” da TV e internet, Ricardo também soube aproveitar a superexposição gerada por ocasião do programa Big Brother Brasil⁷ e demais repercussões sobre sua aluna famosa na TV e internet.

⁶ Mais informações em: <https://academiafoguete.com.br/>.

⁷ Big Brother Brasil (frequentemente abreviado como BBB) é a versão brasileira do reality show Big Brother, produzido e exibido pela TV Globo. O programa consiste no confinamento de um número variável de participantes em uma casa cenográfica, sendo vigiados por câmeras 24 horas por dia, sem conexão com o mundo exterior. Mais informações em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Big_Brother_Brasil.

Figura 4: notícia da revista *Boa Forma* sobre o *personal trainer* Ricardo Lapa.



Fonte: revista *Boa Forma* online.
Disponível em:
<https://boaforma.abril.com.br/movimento-ricardo-lapa-team-academia-online-foguete/>

Para ampliar o escopo desses casos e problematizar o debate, Oliveira e Fraga (2022) abordam em seu artigo a questão dos aplicativos *fitness*, que prescrevem exercícios físicos personalizados e oferecem aos seus usuários a opção de experimentar os treinos orientados pelos algoritmos a partir dos dados que os próprios usuários alimentam em seus *smartrphones*. Para os autores, a “autoexperimentação” é um demarcador de “conduta orientada por dados: aqueles que seguem os *insights* apontados pela tecnologia, ainda que com ajustes, e aqueles que realizam experimentos mais aprofundados, caracterizados como *biohackers*” (OLIVEIRA; FRAGA, 2022, p. 14). Os *biohackers* seriam caracterizados como aqueles usuários que se envolvem e se tornam uma espécie de “influenciadores digitais”, que auxiliam, sugerem e participam ativamente nas mídias sociais e, dessa forma, poderiam ser classificados como “sujeitos empreendedores de si”, utilizando os dados gerados para orientar suas condutas⁸.

⁸ Para tais deduções, os autores utilizam o termo Quantified Self, cuja comunidade tem a missão de criar e compartilhar conhecimento sobre ferramentas e métodos de automonitoramento. Disponível em: <https://quantifiedself.com/>.

Em outra contribuição, Oliveira e Fraga (2020, 2021), ainda tratando de aplicativos *fitness* e suas possíveis repercussões na Educação Física, levantam a “protocolização das práticas corporais”, sugerindo aos professores de Educação Física uma necessária visão crítica a respeito dessa influência que as plataformas digitais têm sobre os comportamentos humanos e propondo “não se subordinar a padrões preestabelecidos” e “desenvolver competências eminentemente humanas”.

Para essa exigência, a Educação Física vem obtendo resposta há algum tempo, principalmente por meio dos trabalhos em rede desenvolvidos por coletivos de professores e associações, como é o caso, por exemplo, do Grupo de Trabalho Temático de Comunicação e Mídia (GTT2) do Colégio Brasileiro de Ciências do Esporte (CBCE).

A partir das contribuições de Zylberberg et al. (2022) foi possível ter acesso a uma compilação dos trabalhos desenvolvidos pelo GTT2 ao longo dos últimos trinta anos (MEZZAROBÀ, 2020) por diversos coletivos e iniciativas que construíram os alicerces para avanços significativos dos estudos da Comunicação, Mídia e Plataformas Digitais e suas relações com a Educação Física e Ciências do Esporte pelo país.

Se há professores de Educação Física que têm buscado utilizar dispositivos tecnológicos e diferentes plataformas para incrementar suas práticas, o ciclo “ações-reflexões-ações” (BATISTA; ARAÚJO; LEITÃO, 2022) pode ser entendido como fruto dessa história, do uso da Mídia-Educação (Física) como campo teórico-metodológico interdisciplinar que prioriza a formação crítica e criativa das pessoas por meio do consumo, análise e produção das diferentes mídias (FANTIN, 2006) e dos Recursos Educacionais Digitais, entendidos como “quaisquer recursos digitais que possam ser utilizados no cenário educacional” (CIEB, 2017, p. 6), nas intervenções e práticas pedagógicas da Educação Física.

Nesse contexto também se insere o já estabelecido mercado global de *esports*. Também chamado de “esportes eletrônicos” ou “ciberesportes”, os *esports* são competições de jogos digitais organizadas especialmente pelas empresas detentoras dos jogos ou dos softwares das diferentes plataformas de jogos digitais mais consumidos e escolhidos, por essas mesmas empresas, como “profissionais”, cujos gêneros variam entre estratégia em tempo real (*Action Real-Time Strategy*), luta, tiro em primeira pessoa, MOBA (*Multiplayer On-line Battle Arena* ou, Arena de Combate *On-line* para vários jogadores) e, mais recentemente, jogos de Realidade Virtual e Aumentada⁹.

9 Para mais informações, sugere-se verificar as plataformas HADO VR (<https://hado-official.com/en/> e <https://www.hado-sports.com/>), Beat Saber (<https://beatsaber.com/>) e The Unspoken (<https://insomniac.games/game/the-unspoken/>).

Nesse debate, que foi resgatado recentemente pela atual ministra dos esportes, Ana Moser¹⁰, enfatizando-se que não se trata dessa questão (se os *e-sports* são ou não esportes)¹¹, é importante frisar que as relações entre jogos digitais, Educação Física e movimento já são objeto de pesquisas há algum tempo (DA GAMA, 2005; FERES NETO, 2005; COSTA, 2006; SILVA; SILVA, 2017), bem como “a valorização do movimento no desenvolvimento de jogos eletrônico”, cuja pesquisa de Silva et al. (2021) tomo a liberdade de parafrasear aqui.

Complementando esse percurso de possibilidades para uma Pedagogia do Movimento no Ambiente Virtual, os jogos digitais e suas interfaces, variações e suportes, mesmo que de maneira indireta, exigirão dos professores de Educação Física algumas habilidades e competências para lidar com essas mesmas plataformas. Diversas experiências têm oferecido caminhos e possibilidades no âmbito escolar (COSTA 2006, 2015; COSTA; MOURA JR., 2019; SOUZA JUNIOR; LISBOA; COSTA, 2019), havendo também exemplos positivos no Ensino Superior (SILVA et al., 2020; MONTEIRO; SANTOS, 2021) além de abordagens mais amplas e reflexivas (CRUZ JR., 2010, 2013, 2017). Outras experiências ainda podem ser encontradas com o uso dos jogos digitais na Educação Física, mas, como exemplo, os trabalhos citados destacam não só os êxitos, mas também as dificuldades de se inserir, ou ao menos pautar, esse tema nas rotinas de conteúdos a serem trabalhados, bem como a resistência aos jogos digitais como prática em outros campos (por exemplo no lazer, nas práticas corporais etc.).

Monteiro e Santos (2021) destacam a importância de uma imersão cultural e a necessidade de envolvimento e formação para aprofundamento, esclarecimento e entendimento dos aspectos envolvidos na construção dos jogos (por exemplo, espaço, regras, implementos, personagens, narrativa etc.), além do fato de que o jogo, por si só, é um fenômeno a ser estudado, seja como instrumento, objeto ou meio de construção do conhecimento. Por fim, ao tratar do jogo, é essencial resgatar o ato de jogar no sentido de brincar, a experiência do lúdico e a liberdade que ele carrega.

Nesse mesmo sentido, destaca-se uma última experiência desenvolvida no âmbito do Ensino Superior, porém com aplicações práticas nos demais níveis de ensino, pois foi realizada dentro do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência (Pibid)¹² da Universidade Estadual do

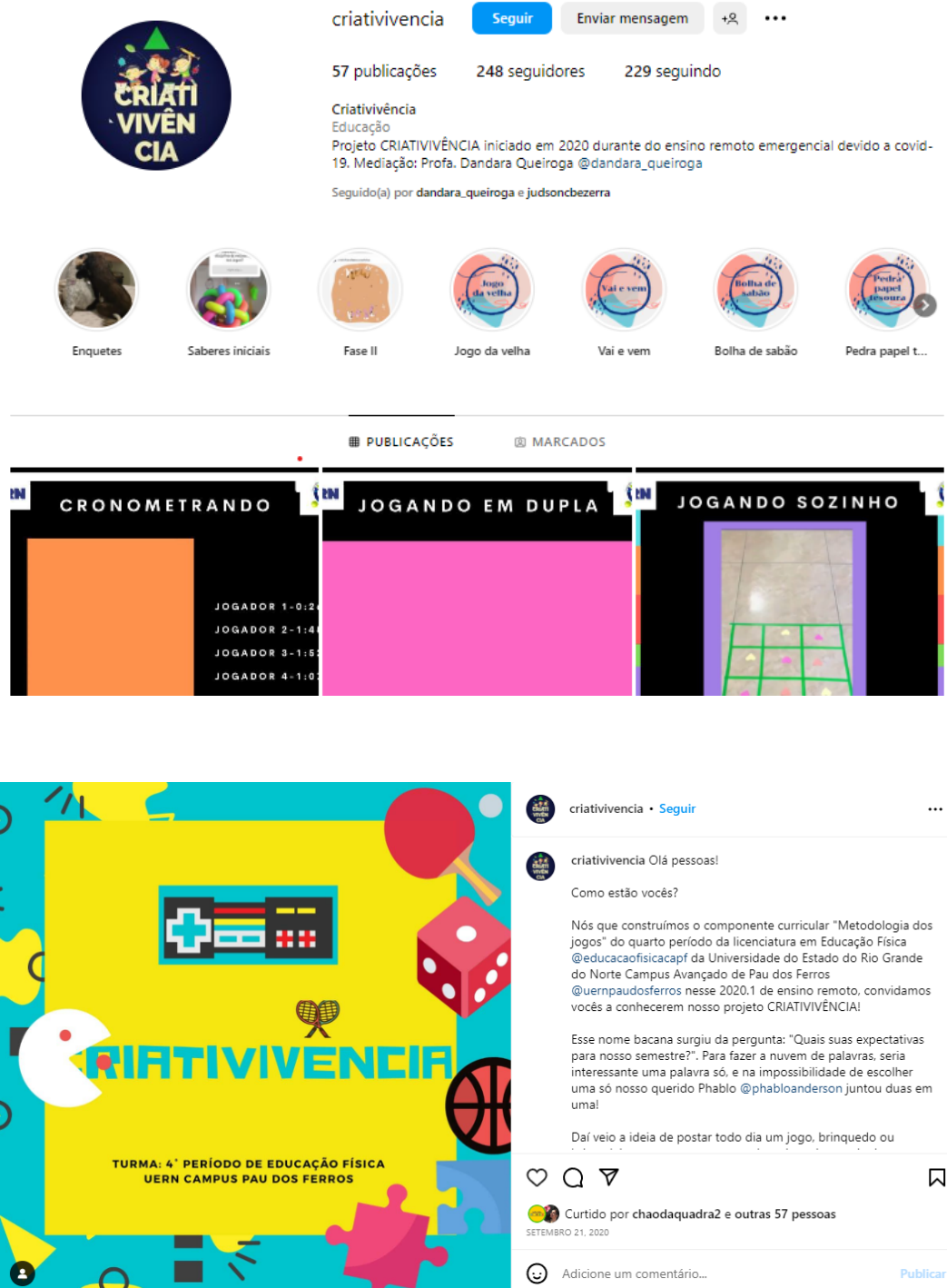
10 Mais informações em: <https://ge.globo.com/esports/noticia/2023/01/10/ministra-ana-moser-diz-que-esports-nao-sao-esporte.ghtml>.

11 Para mais aprofundamento, ver minhas opiniões sobre o assunto em Costa, 2023.

12 Mais informações em: <http://portal.mec.gov.br/pibid> e https://www.instagram.com/pibid_ef_capf/.

Rio Grande do Norte (UERN). Trata-se do projeto “Desafio Criativivência”¹³ desenvolvido pela Profa. Dandara Queiroga (@dandara_queiroga) no componente curricular de sua responsabilidade, Metodologia dos Jogos, no curso de licenciatura em Educação Física.

Figura 5: página de abertura e primeira postagem no Instagram “Criativivência”.

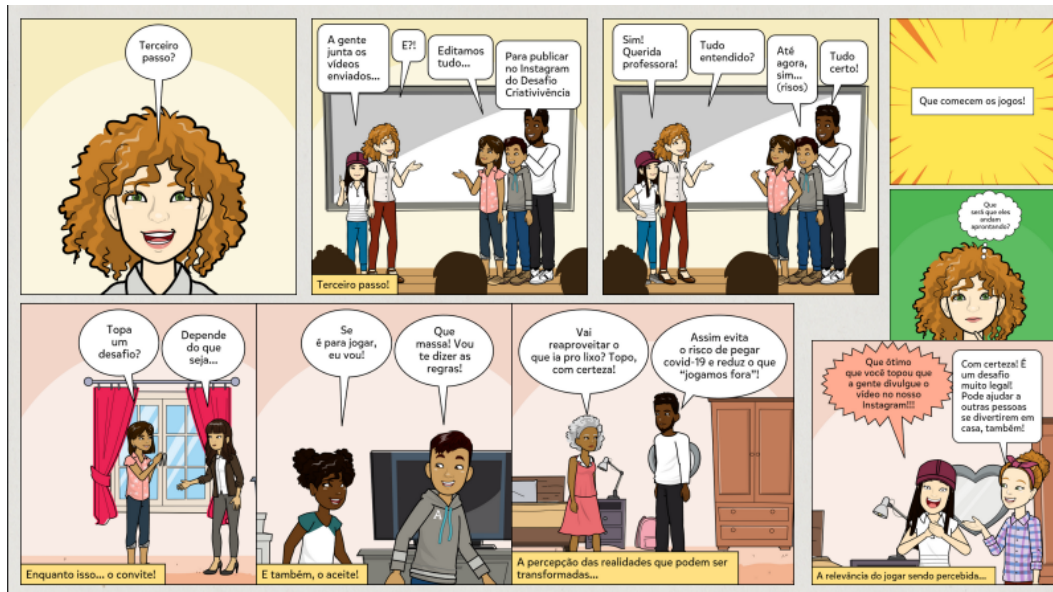


Fonte: Instagram “Criativivência” (@Criativivencia). Disponível em: https://www.instagram.com/p/CFavUvqAbkY/?utm_source=ig_web_copy_link

13 Mais informações em: <https://www.instagram.com/criativivencia/>.

A proposta surgiu a partir do uso das mídias sociais, especificamente WhatsApp e Instagram, como alternativa às demandas e exigências dos contextos emergenciais para atender ao processo de formação de professores. O projeto teve duas edições, em 2020 e 2021, e funcionava por meio de desafios, perguntas, diálogos e produções variadas sobre a temática do componente curricular, orientados por grupos de WhatsApp e histórias em quadrinhos¹⁴ elaboradas pela professora e participantes, com apoio de uma ferramenta online.

Figura 6: história em quadrinhos criada com a ferramenta “Pixton”.



Fonte: elaborado pela professora Dandara Queiroga.

Mesmo com uma transição abrupta e sem “modelos” a seguir, a partir do relato da professora Dandara Queiroga¹⁵, pode-se perceber que as dificuldades encontradas por todos os professores durante a pandemia Covid-19 também encontraram contrapontos como o trabalho colaborativo e em rede, com a descoberta de novas ferramentas digitais e seus usos para as aulas e, conseqüentemente, formação de professores, entendimento e uso de diferentes linguagens (fotografia, vídeo, quadrinhos, mídias sociais etc.) e a compreensão de que tempos diferentes exigem novas maneiras de ensinar.

¹⁴ Mais informações em: <https://www.pixton.com/>.

¹⁵ O relato foi realizado por ocasião do módulo Pedagogia do movimento no ambiente virtual: experiências e possibilidades na Educação Física Escolar, realizado em 29/10/2021 no Centro de Pesquisa e Formação do Sesc São Paulo, ministrado pela professora Dandara Queiroga de Oliveira Sousa e pelo professor Archimedes Moura Jr. Mais informações em: <https://centrodepesquisaeformacao.sescsp.org.br/atividade/pedagogia-do-movimento-no-ambiente-virtual>

Outro destaque do curso da professora Dandara foi a percepção da aquisição de Competências Digitais pelos estudantes — e futuros professores —, que apresentaram uma mudança de comportamento durante as aulas, abandonando uma atitude passiva e passando a buscar novas habilidades para realizar as atividades e resolver os desafios propostos nas aulas. O mesmo comportamento foi percebido pelos próprios professores do curso, que, de maneira individual, por troca de experiências e compartilhamento de novas descobertas ou por meio de cursos, oficinas e formações exploraram as diferentes formas de ensinar no ambiente virtual durante o período pandêmico.

Dentre as reflexões que surgiram a partir da experiência relatada, ainda com apoio na apresentação feita no curso Pedagogia do Movimento no Ambiente Virtual, pode-se destacar que a descoberta/criação de novas possibilidades pedagógicas com o uso das mídias sociais possibilitou aos envolvidos (professores e estudantes) o uso de diferentes linguagens, partilha de conteúdos e interação via *chat*, mensagens *direct* e reações, além dos registros atemporais.

A professora ainda relembrou que a “participação familiar no processo de educação escolarizada dos estudantes se evidenciou”, demonstrando que “o virtual não precisa estar atrelado apenas às telas”. Em relação às práticas corporais, “as experiências da pedagogia do movimento no ambiente virtual são campo fértil para a ampliação do repertório de movimento”, mas que “as discrepâncias sociais e econômicas que se aprofundaram influenciam as possibilidades de movimento, desde o acesso à experimentação” do projeto.

Com esse último relato, resta retomar o objetivo deste ensaio apresentando algumas considerações em busca de avanços e continuidades, que serão apresentados a seguir.

CONSIDERAÇÕES FINAIS E PERSPECTIVAS: EM BUSCA DE CONTINUIDADES

O fato de as plataformas digitais já fazerem parte intrínseca da vida das pessoas não pode ser entendido como suficiente para que os temas e relações que podemos estabelecer com essas mesmas plataformas atinjam um “status” de normalização de nossos hábitos e rotinas. O debate estabelecido neste ensaio buscou exatamente o inverso, contextualizando as discussões no campo da Educação Física e Ciências do Esporte tomando como referência Pedagogia do Movimento, aplicada aos diferentes ambientes em que ela poderia estar inserida, principalmente no virtual.

O resgate histórico, mesmo que apresentado de maneira simplificada, das “pedagogias” e das plataformas digitais, atrelado aos exemplos práticos desenvolvidos por professor@s de Educação Física, inspirados por uma iniciativa do próprio Sesc, foram a estratégia utilizada no texto para demonstrar que a complexidade do tema exige que o debate continue a ser explorado, não só na academia, mas também no “Chão da Quadra” (COSTA et al. 2020; FINARDI; COSTA, 2022), seja nas escolas, nos clubes ou nas organizações da sociedade civil.

O percurso construído pela pesquisa e prática da Educação Física em suas diversas possibilidades de atuação comprova avanços importantes no entendimento e significado que essa área tem na sociedade, porém, há muito ainda a ser conquistado e produzido, haja vista, por exemplo, os legados que ficaram para o país dos chamados “megaeventos” esportivos. Nesse item, não cabe agora o debate, mas sim a reflexão e problematização sobre o que a última década teve como reflexo no país para além das políticas de esporte e lazer (ATHAYDE; ARAUJO; PEREIRA FILHO, 2021).

É inegável a influência que as mídias e plataformas têm nos hábitos e costumes das pessoas e, para uma área considerada de “intervenção pedagógica” (BETTI, 2005) também parece ser essencial atualizar suas práticas acompanhando o desenvolvimento científico e tecnológico, mas também valorizando aquilo que é a vida das pessoas que dessa área usufruem. Dessa forma, a Política Nacional de Educação Digital – PNED (BRASIL, 2023) chega (apesar do atraso) como importante marco norteador para iniciativas que valorizem o ensino, pesquisa e desenvolvimento de ações para a promoção de competências digitais das pessoas. E na Educação Física não pode ser diferente...

Àquela Educação Física crítica destacada no texto se unem mais preocupações e problematizações que necessitam ser incorporadas como o conhecimento, compreensão, avaliação, produção e uso das diferentes mídias e plataformas digitais. Para isso, o conhecimento e análise de novos conceitos e práticas e a incorporação em programas de ensino, como os apresentados neste texto, podem dar uma ideia de caminhos a seguir (ARAÚJO et al., 2021).

De maneira aplicada, já se reconhece a utilização da Mídia-Educação (Física) como possibilidade teórico-metodológica para a formação crítica e criativa das pessoas que usufruem das atividades, projetos e programas de Educação Física, para a qual se sugerem as produções dos diversos grupos de estudos das relações entre Educação Física e Mídia / Comunicação / Plataformas Digitais como inspiração para avanços e continuidades. Nessa perspectiva, o trabalho de Zylberberg et al. (2023), com um compilado das

produções e grupos espalhados pelo país, pode servir de exemplo no âmbito da pesquisa acadêmica.

Como outro exemplo no campo acadêmico, este na extensão universitária, temos os cursos que são oferecidos à comunidade e que, durante a pandemia, se popularizaram de maneira virtual como iniciativas de formação continuada e em serviço.

Nesta perspectiva, toma-se como exemplo o curso online de extensão Grupo de Estudos de Professores de Educação Física (GEPROFEF) promovido pelo Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Sul de Minas Gerais, intitulado *Educações Físicas: temas emergentes para mundos (im)possíveis*¹⁶, desenvolvido em 2020 e que resultou em diversas produções, como um repositório com todos os vídeos das aulas¹⁷, duas edições de uma revista eletrônica¹⁸ e a publicação de um livro¹⁹ com textos elaborados pelos professores participantes (LEITÃO; PEREIRA, 2022). Além das temáticas tradicionais desenvolvidas em cursos de formação na área da Educação Física, abordando, por exemplo, esporte, saúde, lazer e educação, o curso também teve um módulo específico destinado a discutir Mídias e Tecnologias na Educação Física escolar.

Outro exemplo que também se enquadra nessa perspectiva é o curso do Programa de Formação Continuada de Professores de Educação Física (FOCO) desenvolvido pelo Laboratório de Pesquisa em Lazer e Atividade Física (Laplaf) da Universidade do Estado de Santa Catarina (Udesc), que passou a incluir a temática das mídias, plataformas e jogos digitais em suas formações e também lançou um canal no YouTube²⁰ com todas as aulas e formações realizadas na modalidade virtual.

Como exemplo no âmbito executivo de políticas públicas, temos o Grupo de Formação Continuada em Educação Física escolar (FOCO) da Rede Municipal de Educação de Natal, RN, que criou e mantém um programa de formação específica para os professores de Educação Física em parceria com o Laboratório de Estudos em Educação Física, Esporte e Mídia da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Apesar de a universidade estar junto nesse processo, o protagonismo é da Secretaria de

16 Mais informações em: <https://geprofef.muz.ifsuldeminas.edu.br/> e <https://www.proef.ufscar.br/arquivos/informacoes-academicas/ementa-do-curso-online-de-extensao-ifsuldeminas.pdf>.

17 Mais informações em: <https://www.youtube.com/channel/UCA1-OBBy-n-FbYozi-8xA7Smg/videos>.

18 Mais informações em: <https://geprofef.muz.ifsuldeminas.edu.br/index.php/pt/revista-digital>.

19 Mais informações em: <https://www.editoracrv.com.br/produtos/detalhes/36946-crv>.

20 Mais informações em: https://www.youtube.com/channel/UCZ1_aFpNXDiB5fw-jmWVFSpw.

Educação, que realiza as atividades. Ou seja, o “espaço de compartilhamentos de saberes, práticas pedagógicas e reflexões da prática docente, focado no currículo, no planejamento, nas orientações e estratégias didáticas, na avaliação e o registro reflexivo, visando estimular a formação do professor-pesquisador, articulando com as tecnologias, e mídias no processo educativo”²¹ é algo institucionalizado pela pasta executiva municipal. Assim como as outras iniciativas, o grupo FOCO mantém, além do canal no YouTube, perfil nas mídias sociais para divulgar e promover suas ações²².

Apesar de aqui serem elencados alguns exemplos positivos que poderiam ser considerados perspectivas presentes (e não futuras) de continuidade, é essencial que a visão crítica seja realmente exercida. Leite et al. (2022) debatem as influências desses processos no campo de atuação da Educação Física a partir do relato de uma professora que vivenciou o ensinar na Educação Física no momento de isolamento e mediação digital, destacando, ainda, “uma preocupação com as ferramentas e suas usabilidades, mas não com a questão pedagógica” (p. 9). Os autores relembram que, se anteriormente a Educação Física mantinha uma tradição tecnicistas, apoiada no ensino esportivizado e preocupado somente com o desempenho físico (SOARES, 1992 apud LEITE, 2022, p. 9), é fundamental que as reflexões para uma Pedagogia do Movimento no Ambiente Virtual superem os “imperativos tecnológicos educacionais” (SELWYN, apud LEITE et al., 2022, p. 10) e revejam sua utilização de maneira realmente significativa e condizente com uma nova percepção de aulas de Educação Física.

O “figital” proposto por Meira (2022) pode ser uma forma de valorizar o corpo e o movimento como essenciais nesse processo. As conexões, interações e relacionamentos tão exigidos e percebidos como essenciais para as pessoas durante o período de isolamento social da pandemia Covid-19 também são parte fundamental de uma área que se entende como prática. Em um mundo *onlife*, em que as plataformas digitais têm ditado comportamentos e novas práticas, a importância da experiência das pessoas precisa e pode ser valorizada de maneira consciente e autônoma. O desenvolvimento de competências digitais parece ser um caminho para isso, e a Educação Física não pode, mais uma vez, perder essa oportunidade de fortalecer sua rede.

21 Descrição do grupo FOCO no canal do YouTube do grupo: <https://www.youtube.com/@FOCOEDUCACAOFISICANatalRN/about>.

22 Mais informações disponíveis em: <http://instagram.com/focoefnatalrn>.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- ARAÚJO, Allyson C. de; OVENS, Alan. “Distanciamento social e o ensino de Educação Física: estratégias, tecnologias e novos aprendizados”. *Movimento*, [s.l.], v. 28, p. e28017, 2022. DOI: <https://doi.org/10.22456/1982-8918.122671> Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/Movimento/article/view/122671>. Acesso em: 10 fev. 2023.
- ____ et al. “Mídia e tecnologia no currículo de Educação Física: um estudo exploratório em diálogo internacional”. *Currículo sem Fronteiras*, v. 21, n. 3, pp. 1.768-85, 2021(a). Disponível em: <http://www.curriculosemfronteiras.org/vol21iss3articles/araujo-silva-ovens-knijnik.pdf>. Acesso em: 10 fev. 2023.
- ____. “Competências digitais, currículo e formação docente em Educação Física”. *Revista Brasileira de Ciências do Esporte*, São Paulo, v. 43, e002521, 2021(b). Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbce/a/YfhtDWwDktL7PJYwVYqNz3n/?lang=pt>. Acesso em: 10 fev. 2023.
- ____; KNIJNIK, Jorge; OVENS, Alan. “How does Physical Education and Health respond to the growing influence in media and digital technologies? An analysis of curriculum in Brazil, Australia and New Zealand”. *Journal of Curriculum Studies*, Viena, v. 53, n. 4, pp. 563-77, 2021. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/00220272.2020.1734664?journalCode=tcus20>. Acesso em: 10 fev. 2023.
- ____; OLIVEIRA, Marcio R. Ribas de; SOUZA JR., Antônio Fernandes de (org.). *Formação continuada em educação física no diálogo com a cultura digital*. João Pessoa: Editora IFPB, 2019. Disponível em: <https://memoria.ifrn.edu.br/handle/1044/1782>. Acesso em: 12 fev. 2023.
- ____; ____; _____. “Formação de professores de Educação Física e usos de conceitos do campo comunicacional para pensar o ensino”. *Comunicação & Educação*, São Paulo, v. 24, n. 1, pp. 141-53, 2019. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/comueduc/article/view/149190>. Acesso em: 10 abr. 2023.
- ATHAYDE, Pedro F. Avalone; ARAUJO, Silvana Martins de; PEREIRA FILHO, Ednaldo da Silva. “Década perdida do esporte: 10 anos para levar o Brasil ao ‘não mais!’”. *Corpoconsciência*, Cuiabá, v. 25, n. 3, pp. 110-30, 2021. Disponível em: <https://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/corpoconsciencia/article/view/12990>. Acesso em: 12 fev. 2023.
- BATAT, Wide. “What does phygital really mean? A conceptual introduction to the phygital customer experience (PH-CX) framework”. *Journal of Strategic Marketing*, 2022. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/0965254X.2022.2059775?scroll=top&needAccess=true&role=tab>. Acesso em: 10 fev. 2023.
- BATISTA, Alison Pereira. *Educação física e recursos educacionais digitais: uma intervenção pedagógica no Ensino Médio Integrado do Instituto*

- Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Norte. Tese (Doutorado em Educação) – Centro de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2021. Disponível em: <https://memoria.ifrn.edu.br/handle/1044/2287> Acesso em: 10 fev. 2023.
- _____; ARAÚJO, Allyson C. de; LEITÃO, Arnaldo Sifuentes. “Tecnologias na Educação Física Escolar”. In DA SILVA, Liege et al (org.). *Educação física e multiplicidade de conhecimentos: implicações na cultura de movimento, saúde, lazer e educação profissional*. Natal: IFRN, 2023, pp. 33-51.
- BETTI, Mauro. *Janela de vidro: esporte, televisão e educação física*. Campinas: Papirus, 1998.
- _____; ZULIANI, Luiz Roberto. “Educação física escolar: uma proposta de diretrizes pedagógicas”. *Revista Mackenzie da educação física e esporte*, São Paulo, v. 1, n. 1, pp. 73-81, 2002. Disponível em: https://www.mackenzie.br/fileadmin/OLD/47/Graduacao/CCBS/Cursos/Educacao_Fisica/REMEFE-1-1-2002/art6_edfis1n1.pdf. Acesso em: 10 fev. 2023.
- _____. “Educação física como prática científica e prática pedagógica: reflexões à luz da filosofia da ciência”. *Revista Brasileira de Educação Física e Esporte*, [s. l.], v. 19, n. 3, pp. 183-97, 2005. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rbefe/article/view/16594> . Acesso em: 26 fev. 2023.
- _____. “Esporte, televisão e espetáculo: o caso da TV a cabo”. *Conexões*, Campinas, v. 1, n. 3, pp. 74-91, 2009. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/conexoes/article/view/8647500>. Acesso em: 10 fev. 2023.
- _____ (org.). *Educação Física e Mídia: novos olhares, outras práticas*. São Paulo: Hucitec, 2003.
- BRACHT, Valter. “A constituição das teorias pedagógicas da educação física”. *Cadernos CEDES*, Campinas, ano 19, n. 48, pp. 69-88, 1999. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ccedes/a/3NLKtc3KPprBBcvgLQbHv9s/#> Acesso em: 26 fev. 2023.
- _____; ALMEIDA, Felipe Quintão. “Pedagogia crítica da educação física: dilemas e desafios na atualidade”. *Movimento*, [s. l.], v. 25, p. e25068, 2019. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/Movimento/article/view/96196>. Acesso em: 26 fev. 2023.
- BRAGA, José Luis. “Circuitos versus campos sociais”. In JANOTTI JR., J.; MATTOS, M. Â.; JACKS, N. (org.). *Mediação e mediatização*. Salvador: Edufba, 2012. pp. 31-52. Disponível em: http://www1.pucminas.br/imagadb/documento/DOC_DSC_NOME_ARQUI20180205111302.pdf. Acesso em: 10 fev. 2023.
- BRASIL. *Lei nº 14.533, de 11 de janeiro de 2023*. Institui a Política Nacional de Educação Digital. Brasília: Presidência da República, Secretaria Geral, 2023. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/

Ato2023-2026/2023/Lei/L14533.htm#:~:text=LEI%20N%C2%BA%2014.533%2C%20DE%2011%20DE%20JANEIRO%20DE%202023&text=Institui%20a%20Pol%C3%ADtica%20Nacional%20de,30%20de%20outubro%20de%202003. Acesso em: 15 fev. 2023.

CARVALHO, Sérgio. *Hora da ginástica*: resgate da obra do professor Oswaldo Diniz Magalhães. Santa Maria: UFSM, 1994. Disponível em: <https://old.cev.org.br/biblioteca/hora-ginastica-um-resgate-obra-professor-osvaldo-diniz-magalhaes/> Acesso em: 13 fev. 2023.

CASTELLS, Manuel. *A galáxia da internet*: reflexões sobre a internet, os negócios e a sociedade. Trad.: Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

COSTA, Alan Queiroz da. “Comunicação e jogos digitais em ambientes educacionais: literacias de mídia e informação dos professores de educação física da cidade de São Paulo”. In SOARES, I. O.; VIANA, C. E. (org.). *Educomunicação*: caminhos entre a pesquisa e a formação, no II Congresso Internacional de Comunicação e Educação [livro eletrônico]. São Paulo: Associação Brasileira de Pesquisadores e Profissionais em Educomunicação, 2021. Disponível em: <https://abpeducom.org.br/publicacoes/index.php/portal/catalog/book/28>. Acesso em: 12 mar. 2021.

_____. “Jogos Digitais e Educação Física: por uma experiência corporal educativa”. In ARAÚJO, A. C et al. (org.). *Diálogo entre educação física e comunicação*: compartilhando saberes e práticas. Natal: EDUFRN, 2015, pp. 53-82.

_____. “Ésport ou não é?!”. *Medium*, 15 jan. 2023. Disponível em: <https://medium.com/@alanqcosta/ésport-ou-não-é-766b99206846>.

_____; BETTI, Mauro. “Mídias e jogos: do virtual para uma experiência corporal educativa”. *Revista Brasileira de Ciências do Esporte*, v. 27, n. 2, pp. 165-78, 2006.

_____; NASCIMENTO, Francisco Finardi; ULASOWICZ, Carla; SENA, Diane C. Souza de. “Chão da quadra: um relato de experiência sobre uma rede de saberes entre professores(as) de educação física escolar”. In ALMEIRA, F. J. W.; ALMEIDA, M. T. P. (org.). *A educação física e a transdisciplinaridade*: razões práticas. Fortaleza: Instituto Nexos, 2020, pp. 229-50.

_____; MOURA JR., Archimedes. “Jogos digitais na educação física: criação de jogos com base na experiência virtual”. In MEIRA, L; BLIKSTEIN, Paulo (org.). *Ludicidade, jogos digitais e gamificação na aprendizagem*: estratégias para transformar as escolas no Brasil. Porto Alegre: Penso, 2019, pp. 148-54.

CRUZ JR., Gilson. “Temos que pegar? Pokémon Go e as interfaces entre movimento, jogos digitais e educação”. *Motrivivência*, Florianópolis, v. 29, n. esp., pp. 257-73, 2017.

- CRUZ JR., Gilson. “Entre bolas, cones e consoles: desafios dos jogos digitais no contexto da mídia-educação (física)”. *Atos de Pesquisa em Educação*, v. 8, n. 1, pp. 287-305, 2013.
- _____.; SILVA, Erineusa Maria da. “A (ciber)cultura corporal no contexto da rede: uma leitura sobre os jogos eletrônicos do século XXI”. *Revista Brasileira de Ciências do Esporte*, v. 32, n. 2-4, pp. 89-104, 2010.
- DA GAMA, Dirceu R. Nogueira. “Ciberatletas, Cibercultura e Jogos Digitais”. *Revista Brasileira de Ciências do Esporte*, v. 26, n. 2, pp. 163-77, 2005.
- DE KERCKHOVE, Derrick. *A pele da cultura*. São Paulo: Annablume, 2009.
- FANTIN, Monica. *Mídia-educação: conceitos, experiências, diálogos Brasil-Itália*. Florianópolis: Cidade Futura, 2006.
- FERES NETO, Alfredo. “A virtualização do esporte e suas novas vivências eletrônicas”. In BETTI, M. (org.). *Educação Física e Mídia: novos olhares, outras práticas*. São Paulo: Hucitec, 2003.
- _____. “Videogame e educação física/ciência do esporte: uma abordagem à luz das teorias do virtual”. *EFDeportes*, Buenos Aires, v. 10, n. 88, [n. p.], 2005.
- FLORIDI, Luciano. *Information: A Very Short Introduction*. Londres: Oxford University Press, 2010.
- _____. *The Onlife Manifesto: Being Human in a Hyperconnected Era*. Londres: Springer, 2015.
- GRIZZLE, Alton et al. (org.). *Media and information literate citizens: think critically, click wisely! Media & Information Literacy*. Paris: Unesco, 2021.
- JENKINS, Henry. *Cultura de convergência*. São Paulo: Aleph, 2009.
- JOHNSON, Matt; BARLOW, Rob. “Defining the Phygital Marketing Advantage”. *Journal of Theoretical and Applied Electronic Commerce Research*, n. 16, pp. 2.365-85, 2021. Disponível em: <https://www.mdpi.com/0718-1876/16/6/130>. Acesso em: 10 fev. 2023.
- LEITÃO, Arnaldo Sifuentes; PEREIRA, Mateus Camargo (org.). *Educações Físicas: temas emergentes para mundos (im)possíveis*. Curitiba: CRV, 2022.
- LEITE, Leilane S. G. Pereira; COSTA, Alan Queiroz da; OLIVEIRA, Marcio R. Ribas de; ARAÚJO, Alison C. de. “O ensino remoto de Educação Física em narrativa: entre rupturas e aprendizados na experiência com a tecnologia”. *Movimento*, [s. l.], v. 28, p. e28022, 2022. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/Movimento/article/view/122440>. Acesso em: 10 fev. 2023.
- LÉVY, Pierre. *O que é virtual?* São Paulo: Editora 34, 1996.
- _____. *Cibercultura*. São Paulo: Editora 34, 1999.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2001.

- MARTÍN-BARBERO, Jesús. “Uma aventura epistemológica”. *MATRIZES*, [s. l.], v. 2, n. 2, pp. 143-62, 2009. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/matrizes/article/view/38228>. Acesso em: 10 fev. 2023.
- MEIRA, Silvio. *Fundações para os futuros digitais*. TDS.Company, 2021. Disponível em: <https://biblioteca.tds.company/ebook-futuros-digitais>. Acesso em: 10 fev. 2023.
- _____. “Os desafios para sermos digitais”. Entrevista cedida a Rosário de Pompéia. *Jornal do Commercio*, 13 nov. 2022. Disponível em: <https://jc.ne10.uol.com.br/economia/2022/11/15119617-silvio-meira-os-desafios-para-sermos-digitais.html>. Acesso em: 10 fev. 2023.
- MELE, Cristina; SPENA, Tiziana R.; MARZULLO, Marialuiza; DI BERNARDO, Irene. “The phygital transformation: a systematic review and a research agenda”. *Italian Journal of Marketing*, [n. p.], 2023. Disponível em: <https://link.springer.com/article/10.1007/s43039-023-00070-7>. Acesso em: 10 fev. 2023.
- MINTZ, André Goes. “Midiatização e plataformização: aproximações”. *Novos Olhares*, [s. l.], v. 8, n. 2, pp. 98-109, 2019. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/novosolhares/article/view/150347>. Acesso em: 10 fev. 2023.
- MEZZARROBA, Cristiano. “A mídia, as tecnologias e a educação física no Brasil: uma descrição genealógica”. *Revista Tempos e Espaços em Educação*, v. 13, n. 32, pp. 1-23, 2020. Disponível em: <https://seer.ufs.br/index.php/revtee/article/view/13065>. Acesso em: 30 jul. 2022.
- MONTEIRO, Vinicius A. do Nascimento; SANTOS, Silvan Menezes dos. “O duplo aspecto educativo dos jogos digitais como vivência de lazer de crianças e jovens”. *LICERE – Revista do Programa de Pós-graduação Interdisciplinar em Estudos do Lazer*, [s. l.], v. 24, n. 2, pp. 545–78, 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/licere/article/view/34961> Acesso em: 10 abr. 2023.
- NASCIMENTO, Francisco Finardi; COSTA, Alan Queiroz. “I Webinário Chão da Quadra 2020: Educação Física escolar conectando professores”. *Rebescolar - Revista Brasileira de Educação Física Brasileira Escolar*, ago. 2022, pp. 4-15, 2022.
- OKUMA, Silene S.; FERRAZ, Osvaldo L. “Pedagogia do movimento humano”. *Revista Paulista de Educação Física*, n. 13 (esp.), pp. 78-87, 1999. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rpef/article/view/139871/135134> Acesso em: 10 fev. 2023.
- OLIVEIRA, Braulio Nogueira de; FRAGA, Alex Branco. “Prescrição de exercícios físicos por inteligência artificial: a educação física vai acabar?”. *Revista Brasileira de Ciências do Esporte*, n. 43, p. e002921, 2021. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbce/a/8nBtn4vSf9cTQrvndBV8Z7q/?lang=pt#> Acesso em: 13 fev. 2023.

- OLIVEIRA, Braulio Nogueira de; FRAGA, Alex Branco. “Movimento quantified self: a vida fitness orientada por números”. *Movimento*, [s. l.], v. 28, p. e28035, 2022. Disponível em: <https://www.seer.ufrgs.br/index.php/Movimento/article/view/117533>. Acesso em: 10 fev. 2023.
- _____; _____. ‘Uso das tecnologias digitais para a prática de exercícios físicos: uma revisão integrativa’. *Conexões*, Campinas, v. 18, p. e020002, 2020. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/conexoes/article/view/8658059>. Acesso em: 10f. 2023.
- PASSARELLI, Brasilina et al. “Identidade conceitual e cruzamentos disciplinares”. In PASSARELLI, B.; SILVA, A. M. da; RAMOS, F. (org.) *e-infocomunicação: estratégias e aplicações*. São Paulo: Senac, 2014, pp. 79-121.
- REDECKER, Christine. *European Framework for the Digital Competence of Educators: DigCompEdu*. No. JRC107466. Joint Research Centre (Seville site), 2017.
- SILVA, Antonio J. Fernandes da et al. “Desafios da educação física escolar em tempos de pandemia: notas sobre estratégias e dilemas de professores(as) no combate à Covid-19 (Sars-cov-2)”. *Cenas educacionais*, v. 4, p. E10618, 30, mar. 2021. Disponível em: <https://revistas.uneb.br/index.php/cenaseducacionais/article/view/10618>. Acesso em: 14 jun. 2021.
- SILVA, A. P. Salles da; SILVA, Ana Márcia. “Jogos Eletrônicos de Movimento: esporte ou simulação na percepção de jovens?”. *Motrivivência*, Florianópolis, v. 29, n. 52, pp. 157-72, 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/motrivivencia/article/view/2175-8042.2017v29n52p157>. Acesso em: 21 fev. 2023.
- _____; INÁCIO, Humberto L. de Deus.; FAGANELLO GEMENTE, Flórence R.; SILVA, Ana Márcia. “A valorização do movimento no desenvolvimento de jogos eletrônicos”. *Materiales para la Historia del Deporte*, n. 21, pp. 77-87, 2021. Disponível em: http://polired.upm.es/index.php/materiales_historia_deporte/article/view/4520 Acesso em: 21 fev. 2023.
- SILVA, Lucas Barbosa et al. “Remixando jogos digitais na escola: uma experiência corporal, algumas análises e reflexões possíveis”. *Motrivivência*, Florianópolis, v. 32, pp. 1-21, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/motrivivencia/article/view/75985>. Acesso em: 13 fev. 2023.
- SOUZA JR., Antônio Fernandes de; LISBOA, Thiago F. Maia; COSTA, Alan Queiroz da. “Gamificação e educação física escolar: debatendo conceitos e compartilhando possibilidades”. In ARAÚJO, A. C.; OLIVEIRA, M. R. R.; SOUZA JR., A. F (org.). *Formação continuada em educação física no diálogo com a cultura digital*. João Pessoa: Editora IFPB, 2019, pp. 91-113. Disponível em: <https://memoria.ifrn.edu.br/handle/1044/1782> . Acesso em: 12 fev. 2023.

- ŠVEC, Marek; MADLEŇÁK, Adam. “Legal frameworks for the phygital concept”. *European Journal of Science and Theology*, v. 13, n. 6, pp. 209-17, 2017.
- WILSON, Carolyn et al. *Media and Information Literacy Curriculum for Teachers*. Paris: Unesco, 2011.
- ZYLBERBERG, Tatiana Passos et al. “Grupo de Trabalho Temático de Comunicação e Mídia (GTT2): Cenários e perspectivas a partir de contribuições do comitê científico”. In *Anais do VII Congresso Sudeste de Ciências do Esporte...* São Paulo, 22-24 set. 2022. São Paulo: CBCE, 2022, pp. 12-44. Disponível em: https://public.cbce.org.br/uploads/63567845b9b27anais_sudeste_2022.pdf Acesso em: 13 fev. 2023.
- _____; MEZZARROBA, Cristiano; COSTA, Alan Queiroz de. “Olhares investigativos no GTT de Comunicação e Mídia: mídias e tecnologias como ‘linguagens’ que engendram novas possibilidades à Educação Física”. In *Anais do Simpósio Nacional do Colégio Brasileiro de Ciências do Esporte: 25 anos dos Grupo de Trabalho Temático*. Belo Horizonte: Colégio Brasileiro de Ciências do Esporte (CBCE), 2022a. pp. 1-4.
- _____; _____. “A Sala de Imagens (SIM) nos Conbraces de 2009–2017”. In *Anais do Simpósio Nacional do Colégio Brasileiro de Ciências do Esporte: 25 anos dos Grupo de Trabalho Temático*. Belo Horizonte: Colégio Brasileiro de Ciências do Esporte (CBCE), 2022b. pp. 1-4.



GESTÃO CULTURAL

PERFURAR ÁGUA, NASCER PALAVRA

Arami Argüello¹

RESUMO

Neste artigo pretende-se refletir sobre possíveis caminhos para o desenvolvimento de projetos ou ações culturais no contexto das retomadas indígenas kaiowás, por meio de uma análise da experiência vivida no projeto sociocultural Caminho das Águas. O projeto em questão nasceu da urgência em promover o acesso à água a comunidades indígenas kaiowás do Mato Grosso do Sul, no contexto da crise sanitária causada pela pandemia de Covid-19. O intuito é refletir sobre possíveis desdobramentos dessa proposta que nasce com um perfil de assistência humanitária, realizada pelo espaço cultural Casulo, e pretende-se transformar em um projeto que permeia as áreas da cultura e dos direitos humanos.

Palavras-chave: Cultura Indígena. Kaiowá e Guarani. Desterro. Projeto Sociocultural. Gestão Cultural. Mato Grosso do Sul.

ABSTRACT

This article intends to reflect on possible paths for the development of projects or cultural actions in the context of Kaiowá indigenous recovery through an analysis of the experience lived in the socio-cultural project Caminho das Águas. The proposed project was born out of an urgent need to promote access to water for Kaiowá indigenous communities in Mato Grosso do Sul, in the context of the health crisis caused by the COVID-19 pandemic. The aim is to reflect on possible consequences of this proposal, which was born with a profile of humanitarian assistance, carried out by the Casulo cultural space, and intends to transform it into a project that permeates the areas of culture and human rights.

1 Mestra em artes da cena pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), gestora e produtora cultural e artista indigenista. Morou por muitos anos no estado do Mato Grosso do Sul, onde iniciou sua trajetória em artes cênicas formando-se em teatro pela Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD). Lá também teve uma inserção significativa em pautas que tangem a temas como políticas culturais, territorialidade e resistência, por meio de projetos de pesquisa e extensão em territórios indígenas dos Kaiowá e Guarani e assentamentos do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST). E-mail: aramimarschner@gmail.com.

Keywords: Indigenous Culture. Kaiowá and Guarani. Exile. Socio-cultural Project. Cultural Management. Mato Grosso do Sul.

RETRATO-MEMÓRIA

Proponho um pequeno exercício imagético com a intenção de iniciar esta escrita e leitura aproximando as/os lentes, às características de um contexto cultural e territorial específico, presente na região da cidade de Dourados no estado do Mato Grosso do Sul.

[Pausa]

Sons de formigas cortadeiras, um bater de asas, a música escorregadia de um riacho que corre, revoada de mosquitos, grilos ecoando sua toada ritmada quando o canto coletivo das cigarras anuncia o entardecer ao grito das araras-vermelhas, estridentes. O território no sul do atual Mato Grosso do Sul era constituído por uma Mata Grossa, em alguns lugares densa, presente no bioma da Mata Atlântica, em outros lugares espaçada, formada pela biodiversidade do Cerrado. Esta mata dá nome a um dos grupos indígenas que residem até hoje em terras sul-mato-grossenses e paraguaias: os Kaiowá — Ka'agwa² — “os que são da Mata”.

“Antigamente caminhava bastante, sumia no meio do mato. Era a coisa mais bonita. Se você procurasse não achava...”, conta-nos o *Ñanderu*

2 Sobre a denominação Kaiowá e de outros etnônimos, é importante aclarar algumas questões. No passado, o termo “Guarani” foi aplicado indiscriminadamente também a grupos que, mesmo não sendo falantes do guarani, foram integrados ao sistema colonial, o que resultou no silenciamento de várias etnias. Atualmente, o termo Guarani é usado de forma generalizada tanto por indígenas quanto por indigenistas. No âmbito nacional e internacional, os próprios indígenas parecem preferir serem chamados Guarani, pois seus etnônimos particulares são menos conhecidos. Por outro lado, o termo composto “guarani-kaiowá” tem sido bastante usado pelos próprios Kaiowá, na luta pelos seus direitos. Este nome também vem sendo usado amplamente por jornalistas, documentaristas e intelectuais. No Brasil, o único grupo que se autodenomina “Guarani” na atualidade são os conhecidos como *Ñandeva*, na literatura antropológica (CHAMORRO, 2011). Nesta pesquisa, uso o termo Kaiowá, pois as comunidades indígenas com as quais trabalhei se autodenominam “Kaiowá” (idem, 2015). Apesar de os Guarani e os Kaiowá que vivem na região de Dourados falarem línguas muito próximas, compartilharem há muitas décadas o mesmo território e estabelecerem intercâmbios e diálogos culturais entre si, é importante ressaltar que as práticas culturais e a organização social dos dois grupos se diferenciam e que, geralmente, esses indígenas fazem questão de reforçar as suas diferenças.

(xamã) Jorge, morador da Reserva Indígena de Dourados (MOTA, 2015, p. 115).

Hoje a beleza do caminhar e “sumir” na mata vive na memória das/os anciãs/os mais velhas/os e aparece como um retrato nostálgico nas narrativas de lideranças kaiowás que junto às suas comunidades ocupam pequenos territórios em frente a grandes latifúndios de monocultura de milho ou soja transgênica e cana-de-açúcar.

O pássaro *Jyryi* quando entardece, não canta mais... isso é muito triste. O *Jyryi* na verdade te ensina um canto, por isso é muito ruim que ele não tem mais. Antigamente se dizia que você receberia um grande ensinamento se escutasse o canto do *Jyryi*. Mas hoje não tem mais *Jyryi* e não tem mais ensinamento,

conta-nos a *Ñandesy* (xamã) Floriza, ao lembrar o tempo em que ela era criança e ainda não vivia na Reserva Indígena de Dourados (TEKOHA-RÃ, 2020).

[Pausa]

Estrondo da explosão de pedras, uma pedreira, som de imensas colheitadeiras. Ao fundo desse conjunto de ruídos, resistem os sons de um par de araras que atravessam voando a plantação. As enormes máquinas pulverizadoras de agrotóxico contrastam com o som dos *mbarakás* e dos *takuás*³ — instrumentos percussivos dos Kaiowá, nos quais se fazem presentes os sons e as palavras “dos que são da Mata” e dos que a trazem consigo.

A partir dos anos 1970, a população kaiowá passou a ser sistematicamente levada de seus esconderijos, as pequenas matas presentes do fundo das fazendas, para as oito reservas criadas entre 1915 e 1928 pelo Serviço de Proteção aos Índios (SPI)⁴. Desde as últimas décadas, a maior parte

3 Mbaracá: instrumento de cabaça com sementes; Takuá: instrumento de taquara grossa e oca por dentro.

4 Criado em 1910, o SPI operou em diferentes formatos até 1967, quando foi substituído pela Fundação Nacional do Índio (Funai), que funciona até os dias de hoje.

dos Kaiowá vive nessas reservas⁵, hoje superlotadas. Outra parte vive em acampamentos, geralmente em frente às grandes propriedades que ocuparam terras outrora habitadas por seus avós. Essas famílias retornam “à beira” das terras que habitavam antes, configurando um modo de viver radicalizado na resistência à realidade imposta brutalmente pelos colonizadores do Mato Grosso do Sul às suas famílias, os povos originários da antiga Mata Grossa. Esses acampamentos são chamados de “retomadas”, ocupações territoriais de famílias kaiowás e guaranis que se instalam por meio de estruturas improvisadas de bambu, madeira e lona em franjas de terra geralmente localizadas em frente a fazendas de monocultura. As retomadas são ocupações territoriais que retratam o enfrentamento direto da população indígena ao sistema econômico e cultural pautado no agro-negócio, amplamente difundido nas terras planas do Mato Grosso do Sul e de outras partes do Centro-Oeste.

Algumas dessas retomadas estão à beira de rodovias, em situação muito precária. Mas é ali que os Kaiowá mantêm viva a esperança de retomar uma parte de suas terras tradicionais onde estão enterrados as/os suas/seus antepassadas/os e o cordão umbilical de algumas pessoas ainda vivas. Assim, ligadas à terra pelo nascimento e pela morte, essas pessoas desejam retomá-la para poderem caminhar livremente, visitar-se, prover-se de alimentos, desfrutar dos rios e bosques, plantar seus cultivares e desenvolver seu modo de vida, erguer-se como pessoa e sociedade.

Entretanto, a crua realidade é outra: caminhos fechados, falta de lugares adequados e de dimensões suficientes, falta de autonomia. Apesar de viverem nessas condições, as anciãs e os anciãos kaiowás mantêm viva a memória de tempos melhores e sobretudo do tempo mítico que lhes provê imagens motivadoras de uma terra fértil, generosa, com floresta, árvores altas e campos cobertos de plantas menores, terra entrecruzada por caminhos cujos pontos principiantes estão marcados por plantas específicas. É o imaginário que define o *Tekohá* — “lugar onde se é” —, lugar de pertencimento kaiowá. A luta pela demarcação das terras indígenas dos Kaiowá é a luta pelo seu *Tekohá* e *Tekoporã* — “modo belo/bom de viver”.

Dourados, assim como outros municípios de Mato Grosso do Sul, desde o fim dos anos 1960, passou a depender cada vez mais, economicamente,

5 Cabe lembrar que oito reservas foram demarcadas pelo SPI de 1915 a 1928: Dourados, Amambai, Caarapó, Sessoró, Limão Verde e Takuapiry (em território kaiowá) e Porto Lindo e Pirajui (em território guarani). Medindo as maiores 3,6 mil hectares, as oito áreas somam pouco menos de 18,3 mil hectares. Segundo os dados do IBGE (2010), os Kaiowá e Guarani, juntos, são a segunda etnia indígena mais numerosa do país, com 43,4 mil indivíduos, dos quais 35,3 mil vivem em terras indígenas e 8,1 mil fora delas. Nas oito reservas mencionadas acima, vivem mais de 30 mil indígenas.

do agronegócio, o que transformou drasticamente a paisagem do lugar. Da terra coberta pela mata atlântica e pelo cerrado com ilhas de campo, a cidade cresceu imersa num mar de monocultura de soja, cana, milho ou pastagem. Entre os anos de 1950 e 1990, 95% da porção sul do antigo estado do Mato Grosso — desde 1979, Mato Grosso do Sul — foi desmatado. Isso trouxe impactos muito fortes sobre os Kaiowá, pois todos os seus conhecimentos, desde o manejo de plantas e animais até sua cosmovisão e espiritualidade estavam vinculados à floresta (GRÜNBERG, 2006). Essa transformação trouxe consigo também graves problemas fundiários, pois a expansão das fazendas se deu sobre antigas terras indígenas. Sobre a relação dos indígenas com o seu território e o desterro, seguem relatos da liderança kaiowá Valdelice Verón e do antropólogo Eduardo Viveiros de Castro:

O índio kaiowá tinha a sua organização própria, o seu jeito de viver próprio... houve uma ruptura muito forte, onde mexeu com a vida humana do povo kaiowá, o modo de ser do povo kaiowá, né?, e apesar disso, a resistência do Kaiowá. Nós temos lutado, tentado sobreviver, e pra isso tivemos que conviver, viver com essa guerra, né?, sem fim, essa situação de massacre mesmo, né? Isso parece que não vai terminar pra nós⁶.

Pertencer à terra, em lugar de ser proprietário dela, é o que define o indígena. (...) A terra é o corpo dos índios, os índios são parte do corpo da Terra. A relação entre terra e corpo é crucial. A separação entre a comunidade e a terra tem como sua face paralela, sua sombra, a separação entre as pessoas e seus corpos, outra operação indispensável executada pelo Estado para criar populações administradas. (VIVEIROS DE CASTRO, 2017, pp. 190-1)

É importante perceber que houve um impacto social e cultural imenso causado pelo desmatamento praticado abruptamente entre as décadas de 1960 e 1990, que gerou traumas nesses grupos indígenas e uma enorme precarização das suas condições de vida. Dentre as diversas dificuldades que os moradores das retomadas enfrentam, destaca-se a falta de acesso à água.

6 Entrevista concedida à autora por Valdelice Verón, em 2014.

O som do orvalho. Sementes girando dentro do oco de uma cabaça.

“Guysapy, o orvalho secou, esta região que era pura água, secou” (TE-KOHARÃ, 2020).

[Pausa]

PROJETOS-SEMENTE

Neste artigo, pretende-se refletir junto às pessoas que o leem e as/os interlocutoras/es que trago para esta conversa sobre possíveis caminhos para o desenvolvimento de projetos ou ações culturais no contexto das retomadas indígenas dos Kaiowá. Para tanto, realizo uma análise da experiência vivida no projeto sociocultural Caminho das Águas, realizado pelo espaço cultural Casulo, que nasceu da urgência em promover o acesso à água a comunidades indígenas kaiowás do Mato Grosso do Sul, no contexto da crise sanitária causada pela pandemia de Covid-19. Analiso especialmente os desdobramentos dessa proposta, que se iniciou com um perfil de assistência humanitária mas que pretende se transformar em um projeto que permeie as áreas da cultura e dos direitos humanos. Além desse projeto, tomado como fio condutor do nosso texto, abordo outro projeto, este com perfil artístico-cultural, também realizado pelo Casulo durante o período de isolamento social causado pela pandemia. Esse projeto, chamado *Pyruã* – a flor do centro da terra, realizado em território indígena, teve como objetivo principal criar um curta-metragem sobre a história — contada por *Ñandesy* Floriza Souza, liderança espiritual da reserva indígena Jaguapiru — de um menino kaiowá que sai de sua aldeia à procura da flor do centro da terra, o seu umbigo, enterrado no seu Tekohá logo depois do seu nascimento, dentro do território que se transformou em uma retomada indígena.

O percurso do Caminho das Águas e o desejo de seu desdobramento em um projeto sociocultural, entrelaçado às narrativas sobre a experiência do projeto cultural *Pyruã* – a flor do centro da terra, visam compartilhar possíveis perspectivas para a realização de ações culturais em contextos territoriais que se encontram em extrema vulnerabilidade social, como é o caso das retomadas indígenas. Compartilho, portanto, olhares sobre a gestão cultural no contexto das retomadas indígenas, por meio da minha vivência como agente cultural em Dourados, no Mato Grosso do Sul, e relatos de experiências de lideranças indígenas que participaram desses projetos.

TERRA-BROTO

O Casulo – Espaço de Cultura e Arte, sede da Associação Cultural Casulo, existe como casa de cultura desde 2015, promovendo e fomentando eventos culturais, oficinas e apresentações artísticas, especialmente voltadas às linguagens da música, das artes cênicas e às culturas indígenas locais. O espaço Casulo originou-se de uma iniciativa familiar, cujo objetivo era abrir as portas da própria moradia para acolher e produzir coletivos, ensaios e projetos que usufruíssem da casa, transformando-a em um espaço onde o processo criativo fosse uma prática constante. Desde 2016, o projeto deste espaço cultural cresceu e passou a agregar artistas e agentes culturais por meio da Associação Cultural Casulo, responsável pela formulação de projetos, ações culturais e programações artísticas na sede da associação e em outros locais externos ao espaço, como, por exemplo, em territórios indígenas dos Kaiowá e Guarani da região. Dentro das propostas que norteiam o projeto sociocultural do Casulo, destacam-se os seguintes propósitos:

1 - Promover vivências, formação e experimentação nas diversas linguagens artísticas e culturais, com ênfase nas áreas de artes cênicas, música e culturas indígenas, comprometidas com a transformação da sociedade;

2 - Apoiar e realizar ações voltadas para o desenvolvimento sustentável no âmbito social, socioambiental, artístico e cultural;

3 - Facilitar às pessoas da sociedade, principalmente às mais vulneráveis, o acesso à educação artística e aos bens culturais produzidos e a serem produzidos.

Diante do compromisso sociocultural do Casulo e levando em conta o contexto cultural no qual está inserido, fez-se imprescindível desde a sua fundação a realização de projetos culturais comprometidos com as causas indígenas junto às comunidades da cidade e da região. Exemplo dessas realizações foram os projetos formativos: Cantos e Danças Guarani e Kaiowá (2014–2016); Música Indígena no Palco (2015–2017); Mostra Tape Kurusu – cruzamentos entre as artes da cena e as culturas indígenas (2015); Língua e Cultura Kaiowá e Guarani (2016–2021); Literatura Oral Kaiowá para ouvir e ver (2022) e Pupa Filosófica (2022). Estes projetos são alguns dos que se realizaram na sede do Casulo, bem como em comunidades indígenas localizadas em reservas e retomadas indígenas de Douros e distritos, e são fruto de uma caminhada de anos de vivência em territórios indígenas do Mato Grosso do Sul e Paraguai e de visitas regulares aos territórios nos quais parte destas ações tiveram lugar. Devido à vulnerabilidade em que a maioria desses grupos indígenas se encontra,

esses projetos também foram permeados por momentos de luto, escuta sobre as ameaças e os conflitos fundiários entre as famílias indígenas e fazendeiros, junto ao Ministério Público Federal e à Funai, campanhas solidárias de arrecadação de alimentos não perecíveis, roupas entre outras doações, e muita reza. Este cenário tornou-se ainda mais dramático nos últimos anos.

Durante os anos de 2020 e 2021, no ápice do contexto de crise e emergência sanitária causada pela pandemia de Covid-19, a Associação Cultural Casulo se dedicou, dentro das suas possibilidades como tantos outros centros e instituições culturais, a algumas ações humanitárias, por meio dos seus instrumentos: a arte e a cultura. Nesse período, o Teatro de Bolso do Casulo – espaço de cultura e arte, foi local de recepção, armazenamento e distribuição de doações de alimentos, roupas e tecidos. A sala destinada a práticas musicais do Casulo transformou-se em um ateliê de costura de máscaras de proteção para distribuição nas aldeias indígenas, e o jardim do espaço converteu-se em um novo palco, ao ar livre, aberto a artistas que quisessem por meio de suas *lives* contribuir com campanhas solidárias voltadas às comunidades indígenas em situação de vulnerabilidade social. Dentre as campanhas destaca-se o Festival *Mba'e Porã* – arte pela proteção dos povos indígenas, que ocupou o espaço Casulo e se tornou parceira nas ações humanitárias⁷.

Nesse espírito, o Casulo organizou o projeto Caminho das Águas: Água para as comunidades indígenas no contexto da Covid-19, cujo objetivo central é realizar ações que resolvam ou minimizem uma das maiores dificuldades de sobrevivência nas reservas e outras terras indígenas: o acesso à água. Com o apoio financeiro de amigos e amigas do Casulo, de campanhas e de entidades filantrópicas, o projeto entregou até a data 520 reservatórios de água de 200 litros, perfurou 18 poços de água e instalou, fez ou recuperou 4 poços cacimba, colocou 24 caixas-d'água nesses locais, beneficiando cerca de 2,5 mil pessoas nos municípios de Dourados, Douradina, Naviraí e Eldorado.

Com o impacto dessa experiência, brotou no coletivo do Casulo o desejo de expandir o projeto de ação humanitária Caminho das Águas para o campo da criação artística e cultural, por meio de oficinas de teatro, buscando desdobrar em performance teatral a vivência pela procura e chegada da água, bem como sobre todos os outros aspectos e “dramas” da vida das pessoas que residem nessas comunidades. O intuito fundante dessa iniciativa é valorizar e evidenciar, por meio da experiência cênica, a voz das famílias indígenas em contexto de retomada.

⁷ Gravações disponíveis no canal do festival: <https://www.youtube.com/@festivalm-baeporams7735/streams>.

O projeto encontra-se em fase de construção a partir da escuta e observação da primeira edição do projeto Caminho das Águas, no contexto da emergência humanitária. A partir dessa percepção, iniciou-se a estruturação do que poderá vir a ser a segunda edição do projeto, desdobrando-se agora como iniciativa sociocultural. No Casulo, portanto, criamos uma primeira versão do projeto-piloto.

Pretende-se que as oficinas de artes cênicas previstas tenham frequência regular, com enfoque nas linguagens do teatro e do circo, tendo a performance, a dança e a música como possibilidades complementares ao trabalho pedagógico e de criação. A principal referência metodológica das oficinas será a do Teatro do Oprimido, criado pelo teatrólogo e dramaturgo Augusto Boal, além de referências no âmbito do Circo Social. Essas oficinas poderão ser ministradas a qualquer pessoa da comunidade interessada, sem restrição de idade, com o propósito de respeitar a dinâmica social interna da comunidade. A proposta do projeto é que as oficinas se estruturam também a partir dos elementos e da organização já vigentes entre as comunidades, nas quais os processos de aprendizagem se dão coletivamente: mães com suas crianças, pais, lideranças espirituais, avós e avôs, todas/os juntas/os.

Além das oficinas regulares de teatro e circo, o projeto prevê uma consultoria do Centro de Teatro do Oprimido [CTO] e dos Palhaços sem Fronteiras, duas referências artísticas importantes na prática cênica realizada para e com pessoas que vivem em áreas de vulnerabilidade social. Por meio de duas ações formativas, representantes do CTO e dos Palhaços sem Fronteiras compartilharão suas abordagens e metodologias de trabalho com as/osicineiras/os que ministrarão as oficinas nos territórios. Estas ações formativas serão realizadas, de modo intensivo, no Casulo em visitas às comunidades locais. As ações formativas farão parte da preparação artística e pedagógica das/osicineiras/os do projeto.

A relação do Teatro do Oprimido⁸ e dos Palhaços sem Fronteiras⁹ com os projetos realizados pelo Casulo em comunidades indígenas e camponesas em contexto de acampamento e/ou assentamento constituiu-se a partir de dois outros projetos prévios, e voltou a se tornar uma possibilidade nesse projeto pela afinidade pedagógica entre ambas as instituições.

8 <https://ctorio.org.br/home/>.

9 <https://www.palhacossemfronteiras.org.br>

Foto 1: Projeto Japuká, Palhaços sem Fronteiras. Douradina, 2019.



Foto: Ricardo Avellar Vieira.

A programação prevista no projeto cultural que flui do projeto social Caminho das Águas inclui oficinas culturais regulares de artes da cena (teatro e palhaçaria) que serão realizadas em cinco comunidades indígenas que se encontram em situação de vulnerabilidade social; uma mostra artística; e duas ações formativas.

Nesta edição do projeto, pretende-se direcionar as oficinas de artes da cena para o público de crianças, jovens e adultos de cinco comunidades indígenas kaiowás e guaranis de Dourados e Douradina. As comunidades indígenas kaiowás e guaranis que serão beneficiadas pelo projeto serão: Nhu Verá I, Yvu Verá, Jaixe Piru, “Fundão” da Bororó, em Dourados, e Ytay Ka’agwyrusu, em Douradina.

Todas essas comunidades têm um vínculo social com a Associação Cultural Casulo criado na primeira edição do projeto de ação humanitária Caminho das Águas, que teve lugar durante a pandemia de Covid-19.

Foto 2: Pyru'á — a flor do centro da terra, 2021.



Fonte: Acervo pessoal

Pretende-se realizar essa programação em formato presencial, seguindo os protocolos de biossegurança que estarão vigentes no momento da sua execução, e terá seus resultados finais, fruto das oficinas ministradas, publicados em um website conectado à página virtual do Casulo. As oficinas serão realizadas nas comunidades citadas ao longo de sete meses, contando as/osicineiras/os com a orientação de um tutor em artes da cena, uma antropóloga falante da língua kaiowá e um sociólogo especialista em identidade territorial e educação do campo.

Como parâmetro referencial citarei, algumas reflexões oriundas do projeto de teatro de animação *Pyru'ã* – a flor do centro da terra¹⁰, também produzido pelo Casulo. *Pyru'ã* reflexiona sobre o contexto de retomada entre as/os Kaiowá e pode, enquanto projeto cultural já executado, “nortear” o desdobramento do projeto Caminho das Águas. Este, desenvolvido em 2021 com o respaldo da Lei Aldir Blanc, foi realizado em parceria com a anciã e liderança espiritual *Ñandesy Floriza Souza* e conta, por meio de referências do teatro de animação, na língua kaiowá, a história de *Kunumi*, um menino indígena que sai da reserva de Dourados em busca do *Pyru'ã*, a flor do seu umbigo. *Pyru'ã* aqui é compreendido como uma parte do umbigo ou a própria placenta, que tradicionalmente deve ser enterrada ao pé de um Cedro, assim que a criança nasce. Essa prática denota o *Tekohá* — lugar onde se é —, a terra à qual a criança pertence, localizada onde também estão enterrados seus ancestrais. *Kunumi* sente a necessidade de procurar o *Pyru'ã*, plantado por sua avó quando ele ainda era recém-nascido, e encontra o caminho

¹⁰ https://www.youtube.com/watch?v=Q_xhTbaPSJY&t=1s

até o seu tekohá orientado por um som-canto que o conduz até o destino final, o seu lugar de pertencimento.

Nesse projeto, gerou-se um processo criativo com a finalidade de construir uma narrativa cênica para atrair visibilidade e despertar sensibilidade para a luta dos Kaiowá e Guarani por suas terras tradicionais. *Ñandesy Floriza* cria, por meio dos saberes indígenas e da poética que lhes é intrínseca, uma história sobre cultura e territorialidade direcionada para o público infantil e adulto indígena e não indígena.

PALAVRAS-BOTÕES

Para avançar na elaboração da segunda edição do projeto Caminho das Águas, e avaliar se ele faz sentido para as/os moradoras/es das retomadas, fez-se imprescindível a escuta de representantes dos territórios indígenas sobre a primeira edição do projeto, para então elaborar com mais detalhes e propriedade o seu desdobramento, inclusive revendo algumas ações. Nessa parte do artigo, compartilharei a conversa com um casal de moradores e representantes de um dos territórios em situação de retomada em que o projeto Caminho das Águas ocorreu. Como forma de tecer relatos sobre um projeto cultural executado em tal contexto, abordarei também algumas falas da *Ñandesy Floriza*.

Nosso interlocutor, morador de uma retomada, chama-se Robson Vargas Rosatti Kaiowá, tem cerca de 30 anos, e a nossa interlocutora, casada com Robson, chama-se Jaine da Silva Gonçalves Kaiowá, aproximadamente com a mesma idade. Ambos residem na retomada Nhu Verá, território beneficiado pelo projeto Caminho das Águas em 2021–2022.

Iniciamos a conversa falando sobre a chegada deles ao território *Nhu Verá*. Eles compartilham comigo que vivem há dez anos nessa retomada, mas que ela já existe há mais tempo, é uma retomada antiga. Quando pergunto se eles gostariam de falar um pouco sobre como é a vida e o cotidiano em uma retomada, para pessoas *karaí* (não indígenas) que não conhecem esta realidade, Jaine responde:

O que passamos aqui? São dificuldades... sem águas e sem energia elétrica. Muitas vezes passamos por preconceito, e as pessoas falam que somos invasores de terras. Mas nós reconhecemos que na nossa aldeia atual não existe espaço para cada família... A aldeia¹¹ é muito pequena,

11 A palavra “aldeia”, neste contexto, refere-se às reservas indígenas de Dourados.

não cabemos mais nela, por isso nosso antepassado nos dizia que a metade das terras que é dos fazendeiro era nosso... eles passaram a morar nela antigamente, na nossa terra¹². Porque nós índios não somos de ficar em um território só¹³... por isso retomamos o que é nosso por direito, é de ter de volta o que sempre nos pertenceu. A aldeia atual é muito grande de fato, mas muitas famílias cresceram e outras não podem plantar porque o terreno mal dá para plantar. É muito pequeno... Nós está aqui na retomada com muito orgulho porque aqui tem muitas famílias que plantam e produz, muitas das vezes as pessoas que moram na aldeia atual procuram lugar para plantar por passar por dificuldades ou muitas violência dentro das aldeias. E aqui na retomada as pessoas se conhecem, se respeitam e vamos continuar na luta porque isso que é que os índios antes de nós, nossos antepassados, fizeram sempre e nós vamos continuar a fazer e a lutar.

Robson acrescenta:

Não temos medo de tirarem a gente daqui, esta retomada já é antiga, a gente fica. Como é viver na retomada? Como eu vivo né? É diferente de viver na reserva. Eu posso plantar aqui... mandioca, milho, feijão abóbora.

Pergunto quais são as necessidades básicas mais desatendidas na retomada e quais as carências que causam mais prejuízo às famílias. Jaine me responde:

As necessidade são saúde, moradia, educação, porque não temos posto de saúde básico, muitas família moram embaixo de lona, não temos escola, muitas crianças atravessam a aldeia para estudar... as crianças menores de 5 anos não têm acesso à escola como CEIM [Centro de Educação Infantil Municipal].

12 Nesta parte da narrativa, pode-se perceber a memória viva da época em que os indígenas ainda podiam refugiar-se nas matas ciliares das fazendas, época denominada por eles como *Sarambi*, “espalhamento”, antes do confinamento forçado dos Kaiowá e Guarani nas reservas do estado.

13 Referindo-se a uma das características ancestrais da nação Guarani, povos nômades, que caminham, ao longo do rio, para visitar-se uns aos outros.

Ñandesy Floriza, em conversa sobre o projeto *Pyru'ã* realizado em sua comunidade Jaguapiru (reserva indígena de Dourados), explica que as crianças precisam escutar as histórias dos mais velhos, para aprender sobre o “bom modo de ser” kaiowá. Por isso é necessário “ter escola da cultura” no território indígena, fazendo menção ao espaço de ensino chamado carinhosamente por ela de *Mbo'éroy* (escola). Nesta escola, Floriza conta histórias, canta, dança e ensina a “cultura tradicional” dos Kaiowá para as crianças que fazem parte da sua família extensa: netos/as, bisnetos/as, crianças agregadas e vizinhas. Foi nesse contexto que surgiu a história do *Kunumi* à procura do seu *Pyru'ã*, enterrado em uma retomada. Segundo Floriza, não adianta ter apenas escola nos moldes *karaí*; se não houver um espaço para o cultivo da educação indígena no território, as crianças crescem “perdidas”, sem entenderem seu lugar na comunidade.

Volto à conversa com Jaine e Robson. Após a primeira contextualização sobre a retomada, começo a me referir ao projeto Caminhos das Águas: Água para as comunidades indígenas, no contexto da pandemia de Covid-19, e pergunto sobre o impacto que esse projeto teve em suas vidas ali no território da retomada. Robson me responde:

Ele [o projeto] trouxe coisa boa. Agora não temos mais que ir ao córrego. Agora nós pega água no poço. São sete famílias que pega no poço a água. Todo mundo pode tomar banho, lavar roupa, ali mesmo, sem ir pro córrego. Antigamente as crianças e mulheres lavava roupa e tomava banho no córrego, e agora é só no chuveiro (risos). Pra funcionar o poço tem que ter luz elétrica, então tivemos que colocar luz elétrica, se não, não funciona. Isso foi bom, agora tem luz elétrica. Mas também tem que pagar a luz, senão corta, senão, não funciona. Tem as famílias que gasta mais, tem as famílias que gasta menos, tem que dividir a despesa, tem que conversar mais.

Mudou bastante coisa em casa, depois da água no poço... agora tenho tanque de peixe. Já comi bastante peixe... Agora tem plantas que eu plantei, com a água. Agora temos máquina de lavar, aquela máquina de rodar... a centrífuga. Temos geladeira, pra tomar água gelada. Agora temos chuveiro também, não tomamos banho de caneca mais. Bastante coisa, né?

Jaine acrescenta:

O projeto Caminhos das Águas melhoraram muitos as vidas das pessoas que moram na retomada, porque paramos de furar poço manual... de [furar] um

poço [para] dez famílias tomar a água. As pessoas doentes, muitas das vezes gestante e idosos, não precisam mais de puxar água do poço, muito alívio e alegria para a comunidade da retomada.

Aproveito para perguntar sobre o que achariam de, agora, com o acesso à água, eles terem também acesso a algum tipo de aula, curso ou oficina cultural que o Casulo pudesse oferecer. “O que acham desta ideia?” Jaine responde:

Além de água seria bom as pessoas terem acesso a cursos de ambiente e aprender sobre qual é a importância de preservar e evitar queimadas, replantar árvores que os fazendeiro destruíram... E curso de fazer algo que mudasse a vida, tipo ter aulas, porque muitas não sabem ler escrever, e ter acesso de curso de alimentos... confeitaria para que as pessoas ou família possa ter sua renda extra, tal como saber fazer sabão e entre outras, ajudaria muito.

Robson segue:

Seria bom ter aula de curso. Temos vinte crianças. Pra elas não ficarem no celular, teria que acabar com wifi, né? [risos]. As crianças gosta de estudar, querem pra entrar na faculdade e ser alguém na vida, né? A criança gosta de brincar, seria bom pra distrair as crianças ter mais brincadeira. Pra voltar a brincar. Hoje não brinca mais... Se, por exemplo, sábado de manhã, vir o pessoal do Casulo para brincar, ah sim, acho que ia ser legal... Eu queria aprender teclado, o meu sonho é teclado, né? Até agora não consegui tocar.

Quando menciono que o Casulo poderia fazer brincadeiras e teatro com as crianças e as pessoas adultas e velhas, Robson responde: “Teatro também é bom, né? Eu gostaria... se apresentar, falar”.

Por último, pergunto se eles acham que os *karaí* que trabalham com arte e cultura podem ajudar de alguma forma na luta pela demarcação das terras dos Kaiowá e Guarani. Robson responde apenas com a frase: “É bom, né?”.

Jane continua a resposta:

O que vocês podem ajudar é mostrando a realidade do que se passa dentro da aldeia atual e nas retomadas... Como não há espaço, e as famílias crescem, porque muitas não têm onde morar... porque isso é um realidade que muitos não vê, não conhecem, mas gostam de criticar, muitos falam: “muitos índios têm terra, mas não plantam”, “muitos índios não trabalham”, “índios são invasores de terras”; são algumas de muitas palavras que nós, índios, escutamos, e isso não nos agrada, porque nós, a maioria, não somos o que falam, só lutamos pelo nosso território e nossos direitos.

Ao longo da oficina Palavras de *Kuña Poty Rendy’i* – a Mulher da Flor Brilhante, na qual *Nandesy* Floriza contou a suas/seus aprendizs algumas histórias que aprendera com suas avós, Jari Poty’i e Jari Hiche, ela enfatiza a importância de cuidarmos das nossas águas. Nessa oficina, que fez parte do projeto *Pyru’ã*, Floriza lembra que antigamente não tinha água na torneira, era necessário caminhar até o rio para pegar água, e isso era muito trabalhoso. Ela conta para todas/os nós que hoje os peixes estão morrendo, pois *Yjara*, o espírito protetor da água, está sendo morto pelo agrotóxico. É um problema muito grave, e por isso ela acha importante fazer um teatro com as crianças sobre a história da água e, no processo, ela ensinar as rezas que podem curar o *Yjara*. Quando pergunto a Floriza sobre a continuidade dos projetos em cultura, ela responde: “Eu acho muito ótimo, é uma maneira de fortalecer a verdadeira palavra Guarani *ñéé*, mas precisa escutar os mais velhos, sempre. Assim podemos falar sobre os saberes e a luta do território guarani e kaiowá”, articulando ideias sobre o próximo projeto de teatro de animação.

PAISAGENS EMERGENTES

Neste texto reflexivo, quisemos compartilhar pensamentos e práticas de uma organização cultural na busca de possibilidade de atuação junto a comunidades indígenas em situação de emergência humanitária, à margem das políticas públicas de assistência social, educação e cultura. Compartilhar essas questões é também falar de angústias e limitações de agentes culturais que trabalham com públicos em extrema vulnerabilidade social, desassistidos por políticas locais e nacionais.

A partir das narrativas compartilhadas, algumas alterações foram propostas pela equipe de produção do Casulo, no intuito de ir

ao encontro das falas das/os representantes de um dos territórios em retomada. As oficinas de artes da cena devem ser entendidas nesse projeto em seu campo epistêmico expandido, integradas a práticas e cursos de reflorestamento e plantio. O teatro e o circo são linguagens que precisam tecer as práticas que constituem o modo de ser kaiowá e conseqüentemente a luta das/os mesmas/os na atualidade. Nesse sentido, as artes da cena deverão ser praticadas como suporte, como linguagem de expressão sobre as emergências presentes nas retomadas, bem como sobre o percurso de retomar o que lhes pertencia. Nesse trajeto, é importante enfatizar a retomada como lugar de reflorestamento, de recuperação de ritos e costumes tradicionais, de reivindicação do direito a uma vida digna e do acesso à água e à palavra.

Outro ponto observado pela equipe de produção é que o projeto cultural precisará de mediadores, importantes dentro de cada território para elaborar junto aos oficinairos o programa de conteúdos a serem abordados por meio das linguagens teatral e circense, entremeados por práticas e manejos agroflorestais, bioconstruções e práticas culinárias. Nas aulas de teatro, será importante a presença de lideranças espirituais e a partilha de mitos e histórias que compõem o saber kaiowá. Essas narrativas e as demais oficinas servirão de matéria-prima para a criação e o cultivo de uma prática cênica de denúncia e conexão com a “verdadeira palavra kaiowá”, a palavra profunda, que precisa ser dita. Na expectativa de ter aproximado as/os lentes da experiência relatada e do projeto a ser realizado, despeço-me descalça, tingindo a sola dos pés na terra vermelha de Dourados.

A paisagem é emergente. A monocultura se estendeu a todos os sentidos, e é preciso mirar para baixo... para as formigas, para os besouros e para as cigarras que caminham pelo chão. A presença da água faz crescer também o som da caminhada de bichos, plantas e insetos pela terra retomada. As bananeiras, os milhos tradicionais dos Kaiowá *Saboró* e as mandiocas crescem e resistem. Com elas gritam os sabiás felizes pela morada. E com a água faz-se o movimento, a vida e o canto-dança guarani. Um espreguiçar recria novos mundos sempre re-existent.

REFERÊNCIAS

- CHAMORRO, Graciela. “A arte da palavra cantada na etnia kaiowá”. *Bulletin* – Société Suisse des Américanistes, v. 73, pp. 43-60, 2011.
- _____. *História Kaiowá: das origens aos desafios contemporâneos*. São Bernardo do Campo: Nhanduti, 2015.
- MOTA, Juliana G. B. *Territórios, multiterritorialidades e memórias dos povos Guarani e Kaiowá: diferenças geográficas e as lutas pela Des-colonização na Reserva Indígena e nos acampamentos-tekoha – Durados/MS*. Tese (Doutorado em Geografia) – Universidade Estadual Paulista, Presidente Prudente, 2015. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/127974/000848625.pdf>.
- TEKOHARÃ e as Veias da Terra. Vídeo (17 min.). Conversa com Floriza de Souza gravada por Arami Argüello para o projeto Tekoharã e as Veias da Terra. Dourados, 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bkfvJ3nV2PI&t=26s>
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. “Os involuntários da pátria”. Transcrição de Aula pública durante o ato Abril Indígena. Rio de Janeiro (Cinelândia), 20 abr. 2016. *Aracê*, São Paulo, ano 4. n. 5, pp. 187-93, fev. 2017. Disponível em: <https://arace.emnuvens.com.br/arace/article/view/140>.

O PRO-MAC: UM ESTUDO SOBRE A LEI DE INCENTIVO E A DESCENTRALIZAÇÃO DO INVESTIMENTO CULTURAL PAULISTANO

Tatiana Solimeo¹

RESUMO

Este estudo analisará o impacto dos investimentos da Lei de Incentivo à Cultura do município de São Paulo, no cumprimento de seus fundamentos, sobretudo analisando a descentralização dos projetos culturais pelo território paulistano. A Lei Municipal nº 15.948/2013, conhecida como Pro-Mac, regula a aplicação do incentivo fiscal à cultura no município de São Paulo, mapeando de modo georreferenciado os investimentos concedidos aos projetos inscritos, buscando compreender o impacto causado pela lei na descentralização do investimento cultural em São Paulo, avaliando em especial se o incentivo cultural atinge o fundamento legal ou se é uma forma de patrocínio indireto, não se consolidando como diretriz política. A fim de atender a este objetivo, a pesquisa partirá da revisão da literatura especializada, de documentos governamentais, coleta de dados da Secretaria Municipal de Cultura, auferindo o potencial de impacto dos investimentos e sua abrangência pelo município.

Palavras-chave: Política Cultural. Leis de Incentivo. Cultura. Política Municipal.

ABSTRACT

This study will analyze the impact of the investments of the Culture Incentive Law in the city of São Paulo, in the fulfillment of its fundamentals, mainly analyzing the decentralization of the cultural projects for the territory of São Paulo. This Municipal Law nº 15.948/2013 is known as Pro-Mac, which regulates the application of tax incentives to culture in the municipality of São Paulo, mapping in a georeferenced way the investments granted to registered projects, seeking to understand the impact caused by the law in the decentralization of the cultural investment in São Paulo, evaluating in particular whether the cultural incentive reaches

1 Mestra em filosofia pelo programa Estudos Culturais – EACH–USP; coordenadora de Programa Cultura Viva da Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Estado de São Paulo. E-mail: tatianasolimeo@gmail.com.

the legal foundation or if it is a form of indirect sponsorship, not consolidating itself as a political guideline. In order to meet this objective, the research will start from the review of specialized literature, government documents, data collection from the Municipal Secretariat of Culture, obtaining the potential impact of investments and their scope across the municipality.

Keywords: Cultural Policy. Incentive Laws. Culture. Municipal Policy.

INTRODUÇÃO E CONTEXTUALIZAÇÃO

Para analisarmos o impacto dos investimentos do Programa Municipal de Apoio a Projetos Culturais (Pro-Mac), faz-se necessário inicialmente entender o fundamento da política cultural desta lei de incentivo, qual o contexto de seu surgimento, para compreender a raiz de sua definição e posteriormente usar ferramentas que possibilitem mapear e georreferenciar o investimento concedido aos projetos inscritos.

Nesta perspectiva acerca do papel das políticas culturais, Fernández (2011) as define como uma parte importante na construção de um processo institucional e discursivo da cultura na sociedade, apresentando-se como campo multifacetado que possui diversos impactos sociais e econômicos.

Corroborando esse pensamento, Néstor García Canclini descreve as políticas culturais como um

conjunto de intervenções realizadas pelo Estado, instituições civis e grupos comunitários organizados a fim de orientar o desenvolvimento simbólico, satisfazer as necessidades culturais da população e obter consenso para um tipo de ordem ou de transformação social. (GARCÍA CANCLINI, 2001 p. 65)

Assim, através da elaboração de políticas públicas, o Estado é um agente ativo na promoção e reconhecimento de atividades e grupos culturais, sendo, para grande parte da população, o único caminho existente de acesso à arte e à cultura (ROCHA, 2010).

O histórico das políticas culturais no Brasil é bastante conturbado, ligado à heterogeneidade dos governos ao longo do século XX, em que os aspectos desses períodos como autoritarismo, militarismo e abertura

mercadológica definiram o caráter das políticas públicas, demonstrando a forma como o Estado trata a política cultural (GUIMARÃES, 2019). Observa-se que, até os anos 1980, o financiamento público da cultura estava fortemente concentrado nos estados e na União (DIAGNÓSTICO, 1998) e o fomento acontecia predominantemente através do apoio direto e a “fundo perdido”².

Foi em 1986, durante a gestão do ministro Celso Furtado, que surgiu a legislação brasileira de incentivos fiscais à cultura, através da Lei 7.505, conhecida como Lei Sarney, caracterizada por aspectos liberais que visavam à captação de recursos privados para os projetos e produções culturais (CALABRE, 2009). Essa lei vigorou por apenas cinco anos, e estima-se que movimentou recursos canalizados para o setor cultural na ordem de 110 milhões de dólares (PITOMBO, 2006).

Ainda sob essa gestão houve uma ruptura na estruturação das políticas anteriores (1970–1980), determinadas por uma ação direta do Estado no fomento das políticas culturais, atuando no enfraquecimento nas instituições federais responsáveis pelo patrimônio histórico e artístico nacional e pela ação cultural e artística, repercutindo nas esferas estaduais e municipais (BOTELHO, 2001).

Conduzindo o enfoque para as leis de incentivo à cultura nos estados e municípios, a cidade de São Paulo foi pioneira na criação desse tipo de lei no âmbito municipal, em 1990, com a Lei Mendonça, criada com o intuito de fortalecer as políticas públicas voltadas à cultura na cidade, por meio da renúncia fiscal.

O percurso desta lei foi instável, com oscilações em sua estrutura burocrática e seu financiamento, o que resultou em uma queda progressiva de recursos, passando de uma captação inicial de R\$ 36 milhões, em 1997, no auge, caindo para R\$ 22 milhões em 2000 e estabilizando-se em torno de R\$ 4 milhões no seu declínio, a partir de 2005 (QUEIROZ, 2013).

Em 2013, a Lei Mendonça foi revogada, depois de dez anos em desuso, sendo substituída pela Lei Municipal 15.948/2013, que institui o programa municipal de apoio a projetos culturais – Pro-Mac, que surge com a finalidade de modernizar a Lei Mendonça tendo como inspiração o ProAC ICMS.

Esse programa, no entanto, só entrou em vigor em 2018, passando por sua primeira reformulação já em 2020. Não há muitos dados nem estudos

2 O termo “fundo perdido”, também conhecido como “recursos não reembolsáveis”, refere-se aos recursos que são transferidos ao beneficiário sem perspectiva de devolução.

sobre o Pro-Mac, por ser um programa novo, contudo, essa lei tem grande importância nesta análise, devido aos elementos novos em seus decretos sobre descentralização dos projetos, que serão abordados abaixo.

Seguindo, a nível estadual, em 1996 surgiu em São Paulo a lei de incentivo 8.819/94, também conhecida como LINC (Lei de Incentivo à Cultura). Apesar de um início crescente, a lei sofreu um decréscimo nos investimentos públicos ao longo dos primeiros anos e, em 1999, foi paralisada até que a Lei 12.268/2006 criou o PAC, (Programa de Ação Cultural), que utiliza os benefícios fiscais do ICMS para o incentivo à cultura no estado.

A partir de 2007, o programa passou a se denominar ProAC-ICMS, para evitar a confusão com o programa federal, com sigla semelhante.

Com base em um estudo encomendado pela Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo em parceria com a Fundação Getúlio Vargas, em 2018, que analisou o programa ProAC entre os anos de 2013 e 2017, constatou-se que o ele gerou mais de três mil postos de trabalho, o que significou um aporte ao PIB de R\$ 223 milhões, além de R\$ 67,5 milhões de arrecadação (RESUMO EXECUTIVO, 2018), demonstrando o expressivo potencial de impacto do programa.

Nesta breve contextualização, percebe-se o quanto as leis de incentivo estão atreladas às dinâmicas e decisões políticas, sofrendo paralisações e alterações na segmentação artística e cultural, bem como nos limites oferecidos para a renúncia fiscal, com impactos diretos na dinâmica cultural e econômica de estados e municípios e o próprio setor, já que em torno dessas leis se criou toda uma cadeia produtiva de profissionais e empresas que dependem exclusivamente dos recursos liberados por meio delas.

Por fim, sabendo-se que uma das principais carências para o reconhecimento da importância da economia criativa no país está na produção de estatísticas e pesquisas (REIS, 2008), este estudo propõe produzir dados importantes sobre o impacto das leis de incentivo nessa economia.

JUSTIFICATIVA

A produção cultural brasileira atualmente depende basicamente das leis de incentivo fiscal federal, estaduais e municipais, uma vez que os recursos orçamentários dos órgãos públicos, em todas as esferas administrativas, são pouco significativos, a tal ponto que até suas próprias instituições concorrem com os produtores culturais pela captação de financiamento privado (BOTELHO, 2001). Neste sentido, é visível a necessidade de ampliação de recursos públicos como suporte às atividades culturais.

No entanto, Isaura Botelho, em seu artigo “As dimensões da cultura e o lugar das políticas públicas”, de 2001, apresenta a contrariedade na concepção do entendimento da lei de incentivo, demonstrando que há um equívoco-base nessa política no sentido de inversão delas, onde o financiamento assume o primeiro plano em detrimento da concepção política, ou seja, o financiamento não é determinado e regulado por uma diretriz política, ainda que haja a regulamentação legal.

Neste sentido é que este trabalho se propõe a avaliar a lei de incentivo, analisando os dados para compreender se o financiamento ao setor cultural atinge o fundamento legal ou se é uma forma de patrocínio indireto, sendo regulado pelo mercado e não por uma diretriz política.

Ao longo da história das leis de incentivo, principalmente a nível federal, assistem-se a momentos de maior ou menor pressão de grupos culturais na tentativa de diminuir os gargalos institucionais de centralização de recursos para pequenos grupos e descentralizar projetos e patrocínios, o que propicia um arcabouço teórico diverso sobre o tema.

Contudo, a mesma realidade não está expressa quando pensamos a níveis estadual e municipal, existindo poucos estudos sobre a avaliação das leis de incentivo à cultura, o que é agravado pela falta de estrutura e sistematização de dados da própria Secretaria Municipal de Cultura, não conseguindo aferir os impactos e com isso direcionar a política de cultura (SILVA; COSTA; FREGNI, 2017).

Assim, sabendo que o campo da política cultural da renúncia fiscal é amplo e produz diversos impactos sociais e econômicos, é de suma importância mensurá-los, ou seja, verificar os empregos, a renda e a cadeia produtiva engendrada pelos projetos e atividades culturais no território de São Paulo, as oportunidades de investimentos e propor políticas públicas culturais eficientes.

No caso do município de São Paulo, sabe-se da amplitude de seu território e de suas disparidades regionais e socioeconômicas, porém, quando se fala em política cultural, ainda faltam dados sobre sua distribuição espacial e monetária e seus impactos diretos e indiretos na produção cultural e econômica.

METODOLOGIA

Esta pesquisa baseará sua metodologia inicialmente no levantamento bibliográfico para definir e discutir os conceitos-chave: descentralização,

políticas culturais, economia criativa e leis de incentivo, com o enfoque na análise em nível estadual e municipal. Depois se realizará a coleta, tabulação e cruzamento de dados dos projetos do programa Pro-Mac, tendo como objetivo principal compreender a espacialização dos projetos e analisar a concentração de recursos, estabelecendo o perfil dos beneficiários, bem como o perfil da cadeia produtiva em que projetos se inserem. Para tanto, a fonte direta será o acesso ao sistema desses programas, como também vistas aos processos da própria secretaria e, indiretamente, em outras pesquisas acadêmicas, relatórios obtidos por órgãos do poder público, como IBGE, secretarias e documentos produzidos por associações de municípios. Quanto ao recorte temporal, a pesquisa trabalha com dados cumulativos do Pro-Mac do período 2019–2021.

ENTENDENDO A LEI DE INCENTIVO DE SÃO PAULO - DA LEI MENDONÇA AO PRO-MAC

Como vimos, a Prefeitura de São Paulo aprovou a Lei Mendonça, nº 10.923 em 30 de dezembro de 1990, constituindo-se como a primeira lei municipal de incentivo à cultura, ao permitir a dedução do Imposto sobre a Propriedade Territorial Urbana (IPTU) e do Imposto sobre Serviços (ISS) para os contribuintes que aplicassem recursos na área cultural.

A Lei Mendonça foi proposta à época pelo Vereador Marcos Mendonça, entrando em vigor no período em que Marilena Chaui estava à frente da pasta da Cultura, executando seu plano de gestão intitulado Cidadania Cultural, o qual consistia basicamente em três grandes linhas de pensamento: socialização dos bens culturais, revelação da produção cultural, e debates de ideias sobre os problemas econômicos, políticos, sociais e culturais da cidade e do país (SANTOS, 2015). A proposta na época era ampliar a concepção de cultura para além do campo artístico, propondo-a como modo de vida.

Nesse sentido, a Lei Mendonça ia na contramão do plano de gestão municipal, pois visava o apoio por meio de incentivo fiscal para linhas artísticas específicas, com enfoque na cultura como apresentação e espetáculo.

A Lei nº 10.923/90 era composta de treze artigos, instituindo: I- a lei, II- os segmentos artísticos, III- comissão técnica e emissão de certificados IV- multas e sanções V- criação do Fundo Especial de Promoção das Atividades Culturais – FEPAC. Quanto ao funcionamento da Lei Mendonça, ela permitia a dedução do Imposto sobre a Propriedade Territorial Urbana (IPTU) e do Imposto sobre Serviços (ISS) para os contribuintes

que aplicassem recursos na área cultural em até 20% da receita total do tributo, podendo o incentivador fomentar um projeto com 70% de recursos provenientes da dedução dos impostos e 30% com receita própria, garantindo uma contrapartida de seu incentivo. Essa lei estabelecia um teto máximo de investimento, definido anualmente pela Câmara Municipal, que poderia variar entre 2% e 5% do valor total de receitas provenientes do IPTU e ISS.

Para os projetos poderem se inscrever, precisavam estar dentro das sete áreas culturais definidas na lei:

- I - Música e dança;
- II - Teatro e circo;
- III - Cinema, fotografia e vídeo;
- IV - Literatura;
- V - Artes plásticas, artes gráficas e filatelia;
- VI - Folclore e artesanato;
- VII - Acervo e patrimônio histórico e cultural, museus e centros culturais.

A aprovação do projeto inscrito dependia da análise técnica do orçamento e do cronograma por uma comissão designada para a função, a qual não entraria no mérito do projeto. Depois de aprovado, o projeto poderia captar os recursos por até dois anos até o valor do teto indicado na proposta ou o do orçamento disponível da pasta.

A Lei Mendonça, apesar de poucos estudos e dados, foi um grande marco na história das leis de incentivo à cultura, sendo a primeira legislação a respeito a ser promulgada no Brasil, o que fez dela um modelo para diversos municípios. Todavia, não fugiu do histórico de outras leis de incentivo, tendo grande variação a depender da pasta que executa esta política pública, usando o decreto e a disponibilidade orçamentária para influir na lei.

No caso da Lei Mendonça, os dados disponibilizados pela Secretária Municipal de Cultura do iniciam em 2001 vão até 2012, demonstrando o ápice da arrecadação em 2003, com R\$ 36 milhões investidos, caindo drasticamente a partir de 2004, com pouco menos de R\$ 8,7 milhões, e diminuindo gradativamente até cair em desuso e ser revogada, em 2013.

Importante ressaltar que entre os objetivos da Lei Mendonça estava abranger sete segmentos artísticos, o que não se deu efetivamente, pois

houve centralização de recursos em áreas já conhecidas e projetos culturais com maior visibilidade (SANTOS, 2015).

O PRO-MAC - PROGRAMA MUNICIPAL DE APOIO A PROJETOS CULTURAIS

Em 26 de dezembro de 2013, a lei Mendonça foi revogada e substituída pela Lei municipal nº 15.948, do Vereador Andrea Matarazzo, instituindo o Programa Municipal de Apoio a Projetos Culturais – Pro-Mac.

Essa legislação conta com 38 artigos, sendo bem detalhada no que tange ao regramento da renúncia fiscal.

A diretriz da lei continua a mesma, para o percentual de renúncia fiscal e os tipos de impostos recolhidos, mantendo a mesma lógica de incentivo cultural.

Entre as diferenças com relação à antiga Lei Mendonça, é possível notar cinco grandes mudanças, quais sejam: I - objetivo da lei; II - ampliação para 22 segmentos culturais; III - a possibilidade de incentivo fiscal em 100%, sem necessidade de contrapartida; IV - a não definição do orçamento a ser destinado para a lei; e V - a regulamentação sobre inadimplência, seguindo os ritos de outras leis de incentivo, como o ProAC.

A primeira grande diferença entre a Lei Mendonça e o Pro-Mac é a explicitação dos objetivos da lei de incentivo fiscal, o que não constava naquela, definindo os parâmetros e motivos que fundamentam sua existência, conforme consta em seu artigo 2º:

São objetivos do Pro-Mac: I - apoiar e promover a diversidade cultural existente no Município; II - reconhecer e patrocinar ações de produção artística e cultural; III - proteger o patrimônio material e imaterial do Município; IV - ampliar o acesso e fruição de produções artísticas e culturais, inclusive locais. (SÃO PAULO, 2013)

O contexto do nascimento do Programa Municipal de Apoio a Projetos culturais Pro-Mac, obteve forte inspiração na Lei de Incentivo à Cultura Estadual nº 12.268, de 20 de fevereiro de 2006, denominada PAC, e mais conhecida como Proac-ICMS, principalmente no que tange ao seu objetivo, modelo de comissão, número de linguagens artísticas e aplicação de multas e sanções, sendo o grande espelho da política estadual de cultura.

A partir da definição dos objetivos dessa lei, que está atrelada à possibilidade de promover a diversidade cultural, reconhecer ações culturais,

proteger o patrimônio material e imaterial e ampliar o acesso e a fruição das produções artísticas é que este estudo avaliará cumprimento de sua finalidade.

Para tanto, esta pesquisa analisará inicialmente a concepção da política, entendendo as normativas e decretos que consolidaram essa lei, para em seguida entrar na pesquisa de dados.

NORMATIVAS E DECRETOS

O Pro-Mac, desde sua promulgação, foi complementado por dois decretos, com alterações que mudam substancialmente sua condição de renúncia fiscal, assim como se diferenciam e inovam a política das leis de incentivo do Estado brasileiro.

DECRETO Nº 58.041 DE 20 DE DEZEMBRO DE 2017.

O Decreto nº 58.041/2017 foi implementado na gestão do prefeito João Dória e encabeçado pelo então secretário de Cultura do município, André Sturm, com o intuito de ampliar a incentivo indireto a projetos culturais municipais.

Essa normativa tem duas principais inovações, quais sejam: I - a variação do limite de renúncia fiscal, que pode ser de 20% até 100%, a depender da pontuação do projeto em três critérios: a exposição da marca, o preço do ingresso dos eventos patrocinados e o orçamento previsto; e II - valor máximo de captação por segmento cultural.

No primeiro caso, apesar de a lei possibilitar a renúncia fiscal em 100% do tributo, sem restrições, o decreto cria uma variação da possibilidade de renúncia, em que quanto mais o projeto custar ou quanto mais quiser divulgar a marca, menor será a isenção fiscal.

A renúncia fiscal é determinada conforme os percentuais estabelecidos e de acordo com o quadro de pontuação abaixo:

Quadro 1: faixas de pontuação dos projetos.

PONTUAÇÃO	1 PONTO	2 PONTOS	3 PONTOS	4 PONTOS
VALOR DO INGRESSO	superior a R\$ 50,00	acima de R\$ 10,00 até R\$ 50,00	igual ou inferior a R\$ 10,00	gratuito
EXPOSIÇÃO DA MARCA	como "apresenta", junto ao nome do projeto ou do realizador	como "patrocínio"	como "apoio"	mecenato
ORÇAMENTO INTEGRAL DO PROJETO	acima de R\$ 8.000.000,00	acima de R\$ 4.000.000,00 até R\$ 8.000.000,00	acima de R\$ 1.000.000,00 até R\$ 4.000.000,00	até R\$ 1.000.000,00

Fonte: Decreto nº 58.041/2017

Conforme os seguintes critérios:

I - 100% de renúncia fiscal: os projetos que obtiverem pelo menos nove pontos e os que somarem oito pontos nas categorias “valor do ingresso” e “exposição da marca”;

II - 80% de renúncia fiscal: os projetos que obtiverem sete e oito pontos;

III - 50% de renúncia fiscal: os projetos que obtiverem cinco e seis pontos;

IV - 20% de renúncia fiscal: os projetos que obtiverem quatro ou menos pontos.

A possibilidade de garantir mais renúncia ou menos renúncia a depender de quanto o projeto é rentável (menos renunciado) ou de maior interesse público (mais renunciado) surge como o primeiro modelo de variação da renúncia fiscal nas leis de incentivo no Brasil.

Já a segunda inovação apresentada, de valor máximo para captação por segmento, diz respeito ao limite máximo orçamentário que cada projeto poderia ter, por linguagem, ou seja, cada um dos 22 segmentos culturais possuía um valor-limite no orçamento, visando à diversificação de projetos e proponentes.

Esse decreto entrou em vigor no início de 2018, mas o Pro-Mac só iniciou suas atividades a partir da liberação da disponibilidade orçamentária, que aconteceu em abril de 2018, no valor de R\$ 15 milhões para renúncia fiscal.

DECRETO Nº 59.119 DE 3 DE DEZEMBRO DE 2019

Este segundo decreto que alterou o Pro-Mac foi implementado na gestão do prefeito Bruno Covas e encabeçado pelo então secretário de Cultura do município, Alê Youssef, a partir de conversas com a classe artística e definições das diretrizes da política cultural, sobretudo sobre a ocupação do território.

A normativa tem como principal mudança a variação da possibilidade de renúncia fiscal, podendo ser de 70%, 85% e 100%, a depender do território de execução do projeto. Além disso, iguala o valor máximo de captação por segmento cultural.

Sobre o percentual de renúncia, apesar de o decreto anterior já garantir a variação por pontuação, este decreto criou um “selo de renúncia fiscal”, que pode ser de: I - 100%; II - 85%; ou III - 70%, vinculado a execução em determinadas faixas territoriais, ou seja, o “selo de renúncia fiscal” indica qual o percentual do aporte feito ao projeto que poderá ser renunciado. O percentual desse selo está vinculado, essencialmente, ao local de realização das atividades para o público e varia de acordo com o Índice de Desenvolvimento Humano Municipal - Dimensão Educação.

Os distritos da cidade de São Paulo foram agrupados em três faixas, de acordo com a porcentagem de pessoas desses distritos que estão nas faixas consideradas média e baixa do Índice de Desenvolvimento Humano – Dimensão Educação. Os grupos foram divididos da seguinte forma:

I - Faixa 1: composta pelos distritos que apresentam de 50% a 100% de sua população nas faixas média e baixa do IDH-M - Dimensão Educação;

II - Faixa 2: composta pelos distritos que apresentam de 10% a 49% de sua população nas faixas média e baixa do IDH-M - Dimensão Educação;

III - Faixa 3: composta pelos distritos que apresentam de 0% a 9% de sua população nas faixas média e baixa do IDH-M - Dimensão Educação.

Conforme o mapa retirado do Edital do Programa Pro-Mac:

III - 70% de renúncia fiscal: para projetos que realizem, pelo menos, 51% das atividades culturais na Faixa 3.

Por fim, o decreto propõe uma última forma de variação da renúncia que garante 100% de renúncia fiscal para projetos culturais que, concomitantemente, tenham como proponentes organizações da sociedade civil sem fins lucrativos, ofereçam de forma gratuita ao público a totalidade de suas atividades e, como contrapartida para a Municipalidade, o atendimento a alunos da rede pública de ensino, além de prever, pelo menos, uma das seguintes ações de democratização:

I – plano de residência artística voltado a artistas moradores das Faixas 1 e 2;

II – cessão de espaço do proponente para apresentações de grupos fomentados diretamente pela Secretaria Municipal da Cultura por Editais de Fomento direto, tais como Fomento à Periferia, VAI e Fomento às Linguagens Artísticas;

III – contratação de jovens moradores dos distritos pertencentes à Faixa 1 para prestação de serviços necessários à realização do projeto ou para outras atividades de caráter permanente da instituição;

IV – realização de atividades de difusão e democratização relacionadas ao projeto, tais como oficinas, apresentações, seminários, em distritos pertencentes às Faixas 1 e 2.

Cumprе salientar que este decreto entrou em vigor em 2020 e se manteve durante a pandemia, então apesar de ter lançado Edital e realizado a execução financeira do Programa, é importante entender o contexto em que o Decreto foi aplicado e o tempo de apenas um ano que iremos analisar o decreto.

APRESENTAÇÃO DOS DADOS COLETADOS

Após a contextualização do surgimento e dos limites das leis de incentivo no Brasil, detalhando em especial o Pro-Mac, com a apresentação e diferenciação dos seus decretos, passamos a apresentar os dados recebidos da Secretaria Municipal de Cultura, através da Lei de Acesso à Informação.

Importante ponderar que os dados que serão aqui trabalhados foram fornecidos ao sistema Pro-Mac por autodeclaração do(a) proponente inscrito(a) nos anos de 2019, 2020 e 2021.

Os dados solicitados para esta análise foram: I - Projetos incentivados; II - Distrito de execução do projeto; III - distrito de sede/residência do proponente; IV - orçamento; V - área de atuação; e VI - protocolo de inscrição.

Saliente-se que a opção por trabalhar apenas com os dados dos projetos incentivados deve-se ao recorte desta pesquisa, bem como, para observar o perfil dos projetos que conseguiram captar, dividindo entre aqueles que conseguem acima de 50%, e assim podem iniciar a execução, e aqueles que ainda estão captando. Ressalte-se também que, como cada projeto conta com até dois anos para realizar a captação, optamos, como metodologia de análise, contabilizar o projeto uma única vez somando as captações aparecendo apenas ao final captado.

Inicialmente, será apresentado o perfil dos projetos aprovados com o comparativo de análise com os projetos incentivados, ou seja, com os projetos que conseguiram captar recursos.

1. Número de projetos aprovados por ano

Tabela 1	
Ano	Total Ano
2018	504
2020	840
2021	695
Total	2039

Não há dados em 2019, pois nesse ano não foi aberto o Edital para inscrição e aprovação.

2. Número de projetos incentivados por ano

Tabela 2							
2018		2019		2020		2021	
- 50%	11	- 50%	21	- 50%	6	- 50%	22
+ 50%	3	+ 50%	32	+ 50%	42	+ 50%	59
Total	14	Total	53	Total	49	Total	85

Inicialmente, observa-se que o Pro-Mac, assim como outras leis de incentivo, como Lei Rouanet ou Proac-ICMS, possuem muito mais projetos aprovados do que efetivamente captados, em um montante quase dez vezes menor.

Na tabela 2, os projetos captados foram divididos em projetos que conseguiram captar mais que 50%, podendo iniciar sua execução, e os projetos que não atingiram ainda os 50%. Pode-se observar que os projetos que iniciam sua captação tendem a concluir ao longo dos anos o mínimo exigido para iniciar a execução. Em de 2018, os dados não correspondem ao observado, mas, por ser primeiro ano do programa, houve pouco tempo de abertura para captação.

3. Orçamento por ano dos projetos incentivados

Tabela 3		
Orçamento		
Ano	Previsto	Executado
2018	R\$ 15.000.000,00	R\$ 2.837.703,17
2019	R\$ 15.000.000,00	R\$ 13.780.419,84
2020	R\$ 30.000.000,00	R\$ 19.864.207,22
2021	R\$ 30.000.000,00	R\$ 29.398.434,41

Conforme demonstrado na tabela acima, o Pro-Mac concedeu em 2018 e 2019 o incentivo de até R\$ 15 milhões de reais, e no biênio seguinte dobrou sua disponibilidade, chegando a R\$ 30 milhões. Em 2018 e 2019, verifica-se uma baixa no executado — lembrando que 2018 foi o primeiro ano de abertura para captação do Pro-Mac, que iniciou as operações entre o final de agosto e início de setembro. Por se tratar da de uma lei que

estava há mais de dez anos parada, junto com novo regramento e um novo sistema, acredita-se que este conjunto de razões podem ter legado a baixa procura pelo incentivo por parte dos incentivadores. Já em 2019, não é possível aferir ao certo o que motivou o baixo incentivo dos projetos, uma vez que havia disponibilidade orçamentária, entretanto em 2020 o Brasil sofreu drasticamente com a pandemia de Covid-19, em especial no setor de serviços (base do imposto da renúncia fiscal).

4. Número de projetos por faixa de distrito

Nesta seção, focaremos na análise por distritos, para observar a dinâmica do Pro-Mac no território, principalmente se há de fato um processo de descentralização espacial dos projetos, em conformidade com as diretrizes do decreto 59.119/2019.

Para melhor análise, e seguindo os critérios desse segundo decreto que alterou o Pro-Mac, os dados dos distritos de proposta de realização de projetos foram separados conforme o Índice de Desenvolvimento Humano Municipal – Dimensão Educação, nas faixas consideradas alta (3), média (2) e baixa (1).

Salientamos que baseamos a análise nos dados fornecidos pelo decreto, separando os distritos nas faixas 1, 2 e 3; quando os distritos apareciam mais de uma vez nos projetos, foram criadas novas categorias, aglutinando os distritos para melhor visualização.

Projetos por faixas de distritos	Total
1	77
2	14
3	46
1-2	17
1-2-3	13
1-3	13
2-3	7
Sem distrito	9
Total	196

Tabela 5		
Valor incentivado por faixas de distritos	Valor incentivado	%
1	R\$ 25.782.229,05	39,17%
2	R\$ 2.864.071,31	4,35%
3	R\$ 17.197.298,48	26,13%
1-2	R\$ 5.284.880,11	8,03%
1-2-3	R\$ 5.649.030,99	8,58%
1-3	R\$ 4.799.554,90	7,29%
2-3	R\$ 1.849.958,47	2,81%
Sem distrito	R\$ 2.398.741,33	3,64%
Total	R\$ 65.825.764,64	100,00%

Analisando os números das tabelas 4 e 5, pode-se notar uma presença considerável de projetos da faixa 1, o que indica uma mudança de padrão na execução dos projetos apoiados por leis de incentivo. No entanto, observando o total dos dados, verificamos que a faixa 3 ainda tem forte impacto.

Ainda que não seja possível observar pela variação dos anos, devido ao limite do escopo desta pesquisa, é notável um crescimento de projetos na faixa 1, se representa uma região com poucos equipamentos culturais. Segundo o Observatório Nossa São Paulo, em seu mapa de desigualdades de 2018 (figura 2), há distritos que não possuem nenhum equipamento cultural, como Marsilac, Ponte Rasa, Vila Medeiros e Cidade Ademar — todos incluídos na faixa 1.

Figura 2: "Ranking de zeros".

Ranking de zeros – Distritos sem o equipamento
 (Mapa da Desigualdade 2018)



Fonte: Observatório Nossa São Paulo, *Mapa da desigualdade 2018*.

Segue abaixo a tabela dividindo os projetos incentivados pelo Pro-Mac por faixa distrital e percentual de captação, sendo possível observar que, mesmo com o aumento de projetos realizados nos distritos 1 e 2, os projetos com mais de 50% de captação, e por consequência a possibilidade de iniciar a execução estão em sua maioria nessas áreas, demonstrando que a captação conseguiu ser efetivada e possibilitar o início da execução.

Tabela 6			
Projetos por Faixas de Distritos	-50%	+50%	Total
1	5	72	77
2	3	11	14
3	18	28	46
1-2	2	15	17
1-2-3		13	13
1-3	1	12	13
2-3	2	5	7
Sem Distrito	3	6	9
Total	34	162	196

Abaixo, apresentamos duas tabelas cruzando dados de projetos, faixas distritais e distrito do proponente, para apurar se as realizações e a execução estão no mesmo território.

Esta tabela utiliza os mesmos dados da tabela acima, cruzando-os com o do distrito do proponente, para entender se a escolha do território de execução do projeto tem relação com o do proponente e se a cadeia produtiva do projeto está também representada no distrito de execução.

Tabela 7		
Faixas de distritos do proponente	Valor Incentivado	%
1	R\$ 6.865.528,86	10,4%
2	R\$ 7.925.231,16	12,0%
3	R\$ 51.035.004,62	77,5%
Total	R\$ 65.825.764,64	100,00%

Tabela 8	
Projetos por faixas de distritos do proponente	Total
1	22
2	28
3	146
Total	196

Nas tabelas acima, é importante ter como parâmetro a proporção do recurso destinado ao projeto que está de fato na área do território escolhido, pois a escolha do território de execução pode apenas representar o lugar de parte do projeto, não garantindo a formação de público nem a ampliação da política cultural para a área em questão, podendo ainda significar uma escolha do proponente para garantir o percentual máximo de sua renúncia fiscal, invertendo a lógica da política, em que o financiamento é a base da política, e não sua diretriz.

Conforme demonstrado, a maior parte dos proponentes e, por consequência, do recurso repassado, encontra-se na faixa 3, representando uma inversão dos dados com relação à execução, ou seja, visualizamos a maior parte dos projetos presentes na faixa 1, porém os proponentes em sua grande maioria se concentram na área 3, demonstrando que a execução do projeto não está atrelada ao território de origem do proponente.

5. Projetos por área de atuação e faixa territorial

Abaixo apresenta-se um conjunto de quatro tabelas sobre o perfil dos projetos incentivados, por área de atuação, indicando quais linhas recebem maiores investimentos, a quantidade de projetos em uma linguagem, bem como a faixa distrital de realização do projeto e do proponente.

Tabela 9		
Áreas de atuação	Total	%
Artes plásticas, visuais e design	29	14,80%
Bibliotecas, arquivos, centros culturais e espaços culturais independentes	7	3,57%
Bolsas de estudo para cursos de caráter cultural ou artístico, ministrados em instituições	1	0,51%
Cinema e séries de televisão	18	9,18%
Circo	0	0,00%
Cultura Digital	9	4,59%
Cultura popular e artesanato	1	0,51%

Dança	4	2,04%
Design de moda	1	0,51%
Eventos carnavalescos e escolas de samba	4	2,04%
Hip-Hop	0	0,00%
Literatura	18	9,18%
Museu	4	2,04%
Música	34	17,35%
Patrimônio histórico e artístico	3	1,53%
Pesquisa e documentação	1	0,51%
Plano Anual de Atividades	12	6,12%
Programas de rádio e de televisão com finalidade cultural, social e de prestação de serviços à comunidade	2	1,02%
Projetos especiais: primeiras obras, experimentações, pesquisas, publicações, cursos, viagens, resgate de modos tradicionais de produção, desenvolvimento de novas tecnologias para as artes e para a cultura e preservação da diversidade cultural	13	6,63%
Restauração e conservação de bens protegidos por órgão oficial de preservação	3	1,53%
Teatro	26	13,27%
Vídeo e fotografia	6	3,06%
TOTAL	196	100,00%

Tabela 10			
Total incentivado por área de atuação	Valor incentivado	%	Total do Projeto
Artes plásticas, visuais e design	R\$ 9.960.449,85	80,24%	R\$ 12.413.711,60
Bibliotecas, arquivos, centros culturais e espaços culturais independentes	R\$ 2.666.823,25	69,94%	R\$ 3.813.143,64
Bolsas de estudo para cursos de caráter cultural ou artístico, ministrados em instituições	R\$ 74.880,00	100,00%	R\$ 74.880,00
Cinema e séries de televisão	R\$ 6.489.890,49	75,12%	R\$ 8.639.263,30
Circo	R\$ 0,00	0,00%	R\$ 0,00
Cultura Digital	R\$ 4.257.110,21	98,94%	R\$ 4.302.874,48
Cultura popular e artesanato	R\$ 398.900,00	100,00%	R\$ 398.900,00
Dança	R\$ 899.744,45	78,21%	R\$ 1.150.470,00
Design de moda	R\$ 578.480,00	100,00%	R\$ 578.480,00

Eventos carnavalescos e escolas de samba	R\$ 1.015.336,50	87,90%	R\$ 1.155.095,00
Hip-Hop	R\$ 0,00	0,00%	R\$ 0,00
Literatura	R\$ 2.901.616,92	76,92%	R\$ 3.772.292,55
Museu	R\$ 1.038.350,00	37,86%	R\$ 2.742.350,00
Música	R\$ 11.756.287,09	67,20%	R\$ 17.493.854,09
Patrimônio histórico e artístico	R\$ 940.318,40	54,31%	R\$ 1.731.385,70
Pesquisa e documentação	R\$ 210.498,34	99,97%	R\$ 210.562,00
Plano Anual de Atividades	R\$ 7.531.569,67	38,89%	R\$ 19.364.159,21
Programas de rádio e de televisão com finalidade cultural, social e de prestação de serviços à comunidade	R\$ 1.097.575,74	91,73%	R\$ 1.196.560,00
Projetos especiais: primeiras obras, experimentações, pesquisas, publicações, cursos, viagens, resgate de modos tradicionais de produção, desenvolvimento de novas tecnologias para as artes e para a cultura e preservação da diversidade cultural	R\$ 3.914.132,50	77,60%	R\$ 5.043.709,24
Restauração e conservação de bens protegidos por órgão oficial de preservação	R\$ 1.072.558,98	21,54%	R\$ 4.978.278,14
Teatro	R\$ 7.372.885,67	61,44%	R\$ 11.999.397,71
Vídeo e fotografia	R\$ 1.648.356,58	70,84%	R\$ 2.326.930,00
Total	R\$ 65.825.764,64	63,67%	R\$ 103.386.296,66

Tabela 11

Áreas de atuação por faixas de distritos								Sem Distrito	Total
	1	2	3	1-2	1-2-3	1-3	2-3		
Artes plásticas, visuais e design	9	3	5	2	2	2	1	5	29
Bibliotecas, arquivos, centros culturais e espaços culturais independentes	1	2	3		1				7

Bolsas de estudo para cursos de caráter cultural ou artístico, ministrados em instituições			1						1
Cinema e séries de televisão	4	2	2	3	4		2	1	18
Circo									0
Cultura Digital	6	1	1	1					9
Cultura popular e artesanato	1								1
Dança	4								4
Design de moda	1								1
Eventos carnavalescos e escolas de samba	2	1	1						4
Hip-Hop									0
Literatura	9		4	1	1	1	1	1	18
Museu	3		1						4
Música	13	1	8	2	3	5		2	34
Patrimônio histórico e artístico	1	1	1						3
Pesquisa e documentação				1					1
Plano Anual de Atividades	4	1	6		1				12
Programas de rádio e de televisão com finalidade cultural, social e de prestação de serviços à comunidade	2								2

Projetos especiais: primeiras obras, experimentações, pesquisas, publicações, cursos, viagens, resgate de modos tradicionais de produção, desenvolvimento de novas tecnologias para as artes e para a cultura e preservação da diversidade cultural	8			2	1	2			13
Restauração e conservação de bens protegidos por órgão oficial de preservação		1	2						3
Teatro	6	1	9	4		3	3		26
Vídeo e fotografia	3		2	1					6
Total	77	14	46	17	13	13	7	9	196

Tabela 12

Áreas de atuação por faixas de distritos proponente	1	2	3	Total
Artes plásticas, visuais e design	1	4	24	29
Bibliotecas, arquivos, centros culturais e espaços culturais independentes	2	2	3	7
Bolsas de estudo para cursos de caráter cultural ou artístico, ministrados em instituições			1	1
Cinema e séries de televisão	1	4	13	18
Circo				0
Cultura Digital	1		8	9
Cultura popular e artesanato		1		1
Dança	2	1	1	4
Design de moda	1			1
Hip-Hop				0
Eventos carnavalescos e escolas de samba	2	1	1	4
Literatura	1	5	12	18
Museu	3		1	4
Música	2		32	34
Patrimônio histórico e artístico	1	1	1	3

Pesquisa e documentação	1			1
Plano Anual de Atividades	2	1	9	12
Programas de rádio e de televisão com finalidade cultural, social e de prestação de serviços à comunidade			2	2
Projetos especiais: primeiras obras, experimentações, pesquisas, publicações, cursos, viagens, resgate de modos tradicionais de produção, desenvolvimento de novas tecnologias para as artes e para a cultura e preservação da diversidade cultural		2	11	13
Restauração e conservação de bens protegidos por órgão oficial de preservação		1	2	3
Teatro	2	3	21	26
Vídeo e fotografia		2	4	6
Total	22	28	146	196

Sobre a tabela 9, acerca da área de atuação por projetos incentivados, as áreas mais incentivadas são: I - música, artes plásticas, virtuais e design, teatro, literatura, cinema, projetos especiais e plano anual. Quando olhamos para a tabela 10, que representa o percentual de orçamento destinado a cada área de atuação, a configuração muda um pouco, mantendo-se música e artes plásticas como os primeiros, mas depois plano anual, cinema e cultura digital aparecem como atividades que receberam maior volume de recursos.

Quando analisamos os dados com relação a área distrital, na faixa 1 observa-se maior quantidade de projetos incentivados em artes plásticas, cultura digital e literatura, enquanto na faixa 3 observa-se uma presença maior dos plano anuais.

No último cruzamento, da tabela 12, apresenta-se a área de atuação por distrito do proponente, demonstrando que proponentes residentes da faixa 1 conseguem incentivos de projetos ligados a bibliotecas, dança, museu; na faixa 2 aparece maior quantidade de projetos em cinema, artes plásticas e literatura e na faixa 3, música, cinema, teatro e plano anual.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir do apresentando, vê-se que as políticas públicas culturais no município de São Paulo demoram a se consolidar de maneira efetiva, uma vez que a lei de incentivo Pro-Mac foi promulgada em 2013 e só começou de fato a ser aplicada em 2018, com pouca repercussão, em 2019 não houve inscrições de novos projetos e em 2020 houve uma retomada, com o aumento do valor captado, porém a política sofreu demasiadamente com a pandemia de Covid-19, impactando também 2021, porém em 2022 novamente não foi lançado o Edital, portanto nesse ano não houve a inscrição de novos projetos.

Esse cenário demonstra a instabilidade desta lei de incentivo, que foi outrora a primeira lei municipal, apresentando dificuldades de se consolidar como políticas.

Sobre os dados apresentados, a Secretaria Municipal de Cultura mostrou-se muito solícita no seu compartilhamento, porém houve dificuldade para tabulá-los, dada a inconsistência das informações, pois algumas são de preenchimento opcional, o que compromete o tratamento dos dados.

Entretanto, ficou evidente que, a partir do segundo decreto que alterou o programa, foi possível estabelecer uma nova diretriz de descentralização a ser aplicada nos projetos, demonstrando uma capilaridade das ações incentivadas na cidade de São Paulo nunca antes vista. Porém ainda faltam informações se esse recurso está contribuindo com a cadeia produtiva e com o território, pois a escolha do território de execução pode apenas representar o lugar de parte do projeto, não garantindo a formação de público e a ampliação da política cultural para essa área. Quando confrontamos o distrito do proponente do projeto incentivado com o distrito da execução do projeto, há uma inversão, pois a maioria dos projetos é realizada por proponentes residentes da faixa 3 que os executam na faixa 1, demonstrando que não necessariamente há alguma ligação entre o proponente e o território de execução.

Por fim, os dados apresentados levantam pistas para um maior aprofundamento no estudo desse programa, uma vez que o Pro-Mac se mostra inovador com grandes diferenças em comparação com as outras leis de incentivo, porém este programa ainda é muito novo, havendo, apenas, três anos de dados e com uma pandemia entre eles, o que torna frágil qualquer análise mais aprofundada.

REFERÊNCIAS

- BOTELHO, Isaura. “As dimensões da cultura e políticas públicas”. *São Paulo em Perspectiva*, v. 15, n. 1, pp. 73-83, 2001.
- CALABRE, Lia. *Política cultural no Brasil: um histórico*. In *I Enecult – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura*. Salvador, 2005.
- _____. *Políticas culturais no Brasil: dos anos 1930 ao século XXI*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009.
- COSTA, Máira Lopes Viana da. *A lei de incentivo como política cultural: o papel da Comissão Nacional de Incentivo à Cultura*. Dissertação (Mestrado em Bens Culturais e Projetos Sociais) – Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 2013. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/bitstream/handle/10438/11293/Dissertação - Máira Lopes Viana da Costa.pdf>
- FERNÁNDEZ, Loureto Bavo. “A salvaguarda do patrimônio imaterial na América Latina: uma abordagem de direitos, avanços e perspectivas”. In CALABRE, L. (org.), *Políticas Culturais: teoria e práxis*. São Paulo / Rio de Janeiro: Observatório Itaú Cultural / Fundação Casa de Rui Barbosa, 2011, pp. 14-39. Disponível em: <http://d3nv1jy4u7zmsc.cloudfront.net/wp-content/uploads/2013/04/Politica-Culturais-Teoria-e-Praxis.pdf>
- FERREIRA, Luzia Aparecida. *Políticas para a cultura na Cidade de São Paulo: a Secretaria Municipal de Cultura – Teoria e Prática*. Tese (Doutorado em Comunicação), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27134/tde-28112006-193714/en.php>
- FUNDAÇÃO JOÃO PINHEIRO. *Diagnóstico dos investimentos em cultura no Brasil*. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, 1998.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. “Definiciones en transición”. In MATO, D. (comp). *Estudios Latinoamericanos sobre cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización*. Buenos Aires: CLACSO, 2001, pp. 57-68.
- GUIMARÃES, Bruno Costa. “A concentração espacial da cultura no município do Rio de Janeiro”. *Revista Latino-Americana de Estudos de Cultura e Sociedade*, Foz do Iguaçu, v. 5, maio 2019. Disponível em: <http://periodicos.claec.org/index.php/relacult/article/view/1487/971>.
- MOISÉS, José Álvaro. “Estrutura institucional do setor cultural no Brasil”. In _____ et al. *Cultura e democracia* Vol. I. Rio de Janeiro: Fundo Nacional de Cultura, 2001. pp. 13-55.
- PINHEIRO, Roberto Meireles (coord.). *Análise dos impactos econômicos e sociais do Programa de Incentivo à Cultura do Estado de São Paulo – ProAC-SP*. Resumo executivo. São Paulo: Governo do Estado de São Paulo / FGV Projetos, 2018. Disponível em: http://www.cultura.sp.gov.br/wp-content/uploads/2018/12/FGV_ProAC-SP_2018-12-18_completo.pdf
- PITOMBO, Mariella. “Sintomas dos deslocamentos de poder na gestão do campo cultural no Brasil – uma leitura sobre as leis de incentivo à cultura”. *Temas contemporâneos*, Salvador, v. 1, pp. 56-62, 2006.

- QUEIROZ, Inti Anny. “As leis de incentivo à cultura em São Paulo: panorama estadual e municipal”. *Pensamento & Realidade*, São Paulo, v. 28 n. 4, pp. 106-19, 2013. Disponível: <https://revistas.pucsp.br/index.php/pensamentorealidade/article/view/17985/13351>
- REIS, Ana Carla Fonseca. “Transformando a criatividade brasileira em recurso econômico”. In _____ (org). *Economia Criativa como estratégia de desenvolvimento: uma visão dos países em desenvolvimento*. São Paulo: Itaú Cultural / Garimpo Soluções, 2008, pp. 126-43. Disponível em: https://garimpodesolucoes.com.br/wp-content/uploads/2014/09/Economia_Criativa_Estrategias_Ana-Carla_Itau.pdf
- _____. *Marketing cultural e financiamento da cultura: teoria e prática em um estudo internacional comparado*. São Paulo: Thompson, 2006.
- ROCHA, Gabriela. *O fomento do acesso a cultura à população por meio de institutos privados*. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Gestão de Projetos Culturais e Organização de Eventos) – Centro de Estudos Latino-Americanos sobre Cultura e Comunicação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. Disponível em: <http://celacc.eca.usp.br/sites/default/files/media/tcc/134-463-1-PB.pdf>
- RUBIM, Antonio Albino Canelas. *Políticas culturais no Brasil: tristes tradições e enormes desafios*. In _____; BARBALHO, A. (org.). *Políticas culturais no Brasil*. Salvador: EDUFBA, 2007, pp. 11-36. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/1469>
- SANTOS, Maitê M. S. *Da Lei Mendonça ao Pro-Mac: Leitura crítica da Lei municipal de incentivo de São Paulo*. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Gestão de Projetos Culturais e Organização de Eventos) – Centro de Estudos Latino-Americanos sobre Cultura e Comunicação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. Disponível: <http://celacc.eca.usp.br/sites/default/files/media/tcc/versaofinal-maite.pdf>
- SILVA, Clarice Barbosa da; COSTA, Simone Terra da; FREGNI, Tomaz Levy. *Desafios da avaliação de políticas públicas culturais: caso PROAC-ICMS*. Dissertação (Mestrado em Gestão e Políticas Públicas) – Fundação Getúlio Vargas, São Paulo, 2017. Disponível em: [https://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/bitstream/handle/10438/19508/Dissertação com ficha catalográfica.pdf](https://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/bitstream/handle/10438/19508/Dissertação_com_ficha_catalográfica.pdf)
- THROSBY, David. *The Economics of Cultural Policy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

POTENCIALIDADES E DESAFIOS NA ÁREA CULTURAL DA MICRORREGIÃO DE LINS: UM OLHAR PÓS-LEI ALDIR BLANC

Aparecida de Fátima Martins de Paula¹

RESUMO

Este estudo visa identificar as potencialidades e desafios na área cultural de cinco municípios pertencentes à microrregião de Lins, que correspondem às cidades de Lins, Getulina, Cafelândia, Guaiçara e Sabino, a partir do diagnóstico e análise de dados coletados em entrevistas com os gestores culturais desses municípios, com base na experiência vivenciada por eles e nos cadastros dos trabalhadores da cultura durante a implantação da Lei Aldir Blanc (Lei nº 14.017/2020). Com base na escuta dos cinco gestores e nas experiências reais vivenciadas no processo pandêmico, foram levantadas as fragilidades e potencialidades nesse processo a fim de indicar uma solução coletiva por meio da formação de uma rede. Os governos locais estão numa posição privilegiada para promover ativamente o debate democrático em suas comunidades e criar espaços em que os cidadãos possam exercer os seus direitos e ampliar suas capacidades, para serem protagonistas do presente e para decidirem o seu futuro.

Palavras-chave: Lei Aldir Blanc. Política Pública. Cultura. Rede Cultural.

1 Formada em Artes Cênicas pela Escola Macunaíma (SP), em História pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) e em Gestão Cultural pelo Centro de Pesquisa e Formação (CPF), do Sesc SP. Possui cerca de 25 anos de experiência profissional como atriz e produtora, com atuação voltada para o litoral paulista e o interior de São Paulo. É fundadora e gestora do Núcleo de Pesquisa Coletivo ALLEGRO, que tem como foco a pesquisa da cultura popular, tradições e história das comunidades da região Centro-Oeste Paulista. Durante a pandemia de Covid-19, coordenou o projeto voluntário Produção e Escrita Cidadã, voltado a artistas, produtores, grupos e coletivos do interior de São Paulo e Baixada Santista, com o objetivo de dar ferramentas e apoio para a aplicação da Lei Aldir Blanc. Em 2022, passou a integrar o grupo gestor do projeto Alinhando Redes Culturais na Microrregião de Lins, resultado da pesquisa que desenvolveu na região. E-mail: fatimamartins17@outlook.com.br.

ABSTRACT

This study aims to identify the potentialities and challenges in the cultural area of five municipalities in the microregion of Lins, which corresponds to the cities of Lins, Getulina, Cafelandia, Guaíçara and Sabino, from the diagnosis and analysis of data collected in interviews with cultural managers of these municipalities, based on the experience lived by them and the records of culture workers during the implementation of the Aldir Blanc Law (Law No. 14.017, 2020). Based on listening to the five managers and the actual experiences lived in the pandemic process, the weaknesses and potentialities in this process were raised in order to indicate a collective solution of a network formation. Local governments are in a privileged position to actively promote democratic debate in their communities and create spaces in which citizens can exercise their rights, expand their capacities, to be protagonists of the present, and to decide their future.

Keywords: Aldir Blanc Law. Public Policy. Culture. Cultural Network.

INTRODUÇÃO

Durante o ano de 2020, o Brasil fechou as portas em vista do aumento dos casos de Covid-19 que se multiplicavam em nosso país. Nesse contexto, a cultura foi um dos setores mais imediata e intensamente prejudicados, ao ter suas atividades suspensas, o que produziu um impacto direto na economia. Os equipamentos culturais, como museus, bibliotecas, teatros e casas de cultura, não puderam ser utilizados, para evitar a circulação e aglomeração de pessoas nos seus espaços. A suspensão imediata da programação cultural e dos editais públicos que estavam previstos para o período desencadeou uma crise no setor cultural, afetando diretamente a rede produtiva que envolve artistas, artesãos, técnicos, diretores, cenógrafos, figurinistas, produtores, dramaturgos, compositores, camareiras, bilheteiros e todos os pertencentes à classe trabalhadora artística.

Em estudo realizado por Cunha (2021) foi possível observar, através de dados disponibilizados em 2018 pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), a situação dos trabalhadores da cultura no Brasil, destacando a instabilidade econômica que a informalidade provoca nesse setor. Foi identificado que 44% dos trabalhadores que estavam envolvidos com o setor cultural se declararam autônomos, definição que aponta a ausência de vínculo empregatício, sem renda fixa, carteira assinada nem

contratos de longo prazo. A pesquisa *Percepção dos impactos da Covid-19 no setor cultural e criativo do Brasil* aponta um cenário preocupante. No período anterior à pandemia, a previsão era de que, até 2021, o campo da cultura contribuiria com US\$ 43,7 bilhões para o PIB do país. Porém, o setor viu sua renda diminuir significativamente: 48,8% dos agentes culturais perderam integralmente sua receita entre maio e julho de 2020 (AMARAL; FRANCO; LIRA, 2020, p. 2).

O isolamento social revelou uma necessidade da reelaboração de políticas públicas emergenciais em todos os setores. Na cultura, a criação da chamada Lei Aldir Blanc — Lei n. 14.017/2020, proposta pela deputada Benedita da Silva (PT- RJ) por meio do Projeto de Lei 1075/20, em março de 2020 e promulgada em junho do mesmo ano —, consistia no repasse do valor de 3 bilhões de reais da União para estados e municípios, que ficariam responsáveis em atender, por meio de auxílios emergenciais, editais de premiações e financiamento de propostas de projetos artísticos e culturais, como estratégia para a descentralização dos recursos a fim de alcançar todas as regiões do país.

Sob essa perspectiva, foi realizado um estudo de análise de políticas públicas pelos pesquisadores Lopes e Garcia para a implantação da Lei Aldir Blanc no município de Franca, ressaltando suas exigências:

Conforme exposto no texto da lei 14.017 e no documento “Cartilha, Memória e Análise da Lei Aldir Blanc”, podem ser considerados aqui os principais pontos e normativas da lei: A transferência ser realizada a um fundo público cultural ou capaz de operar o recurso de acordo com seu regimento; a necessidade de cadastro em sistema nacional, municipal ou estadual cultural (Pontos e Pontões de cultura, inclusão no Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais, entre outros); a obrigatoriedade de aplicação dos recursos em parcelas de auxílio emergencial; recursos para manutenção de espaços, cooperativas e microempresas culturais e a promoção de chamadas públicas, premiações e editais para atividades culturais transmitidas via internet. (LOPES; GARCIA, 2020, p. 6)

A Lei Aldir Blanc proporcionou a descentralização dos recursos e atribuiu a responsabilidade da aplicação a estados e municípios que receberem os mecanismos destinados ao acolhimento dos artistas para sua sobrevivência. Em uma ação emergencial, gestores públicos e trabalhadores da cultura iniciaram um processo conturbado de troca de informações. Esse

cenário provocado pela pandemia escancarou uma fratura exposta no setor de políticas públicas dos municípios dessa região, demonstrando a fragilidade do sistema e apontando a deficiência histórica na organização das secretarias de cultura, formação dos gestores e equipes técnicas, a falta de articulação com outros departamentos, tudo contribuindo para alijar os trabalhadores da cultura dos recursos financeiros e da participação efetiva em espaços democráticos de debates que visassem a construção coletiva de políticas públicas para o setor.

É dentro desse contexto que se lança um olhar para cinco municípios da microrregião de Lins e busca-se entender esse processo. Neste estudo, será apresentada a microrregião e as singularidades de cada localidade.

METODOLOGIA

Os dados apresentados neste estudo estão alicerçados em informações obtidas nos arquivos das cinco prefeituras em junho de 2022 e em entrevistas realizadas com os gestores culturais de cada município analisado. Para a efetivação das entrevistas, foi criado um questionário pelo aplicativo Google Forms, através do qual pudemos obter detalhes sobre o funcionamento da área cultural em cada município e como se dá o processo de efetivação da Lei Aldir Blanc. O formulário incluía quinze perguntas:

- Qual o nome da cidade e do gestor?
- Qual função ocupa dentro do município?
- Qual o valor recebido pelo município proveniente da Lei Aldir Blanc?
- A cidade implantou a Lei Aldir Blanc?
- Qual foi a porcentagem de atendimento alcançada com a Lei Aldir Blanc?
- A cidade realizou o cadastro dos artistas e espaços culturais?
- Quantos artistas e espaços culturais foram cadastrados?
- Qual o número de equipamentos culturais públicos e privados que a cidade possui e são de uso da população? Descreva-os.
- A cidade implantou o CPF – Conselho, Plano e Fundo de Cultura? Se sim, descreva os desafios desse processo.

- A cidade participa de editais públicos?
- A cidade busca parcerias com outras instituições?
- A cidade possui associações ou fundações culturais?
- Quantos projetos culturais (cursos, eventos, oficinas, espetáculos) estão em andamento? Quantos com intenção de implantação? Descreva os projetos culturais do seu município.
- Quais os maiores desafios enfrentados em seu município na área cultural?
- Para o processo de formação na área cultural quais seriam os temas sugeridos para ajudar artistas, coletivos, grupos e gestores culturais no desenvolvimento de políticas culturais locais?

As informações complementares não contempladas no formulário, como o valor do orçamento destinado para cultura e o relato de experiências, foram posteriormente obtidas em interlocuções remotas e presenciais.

APRESENTAÇÃO DA REGIÃO

Figura 1: mapa ilustrativo da microrregião de Lins.



Fonte: elaborado pela autora, com a colaboração de Dairzey Abnara².

A microrregião de Lins está localizada no noroeste do estado de São Paulo e é composta por oito municípios³, entre eles Lins, Guaçuara, Cafelândia, Getulina e Sabino, com população que varia de 5 a 80 mil habitantes. Essa região destaca-se por ter características históricas, culturais e geográficas semelhantes. A distância entre os municípios é de no máximo 32,5 km, e é uma região que enfrenta desafios para a criação de políticas culturais efetivas e participativas em suas comunidades.

A região Centro-Oeste Paulista teve seu desenvolvimento econômico impulsionado no final do século XIX e início do século XX, durante a chamada República do Café com Leite (1889–1930). Esse longo período da história do Brasil foi marcado pela alternância de poder entre a elite de São Paulo (o maior produtor de café) e de Minas Gerais (o maior produtor de leite), que assim garantiam o domínio do cenário político. O protagonismo econômico do café, para o interior do estado de São Paulo, fomentou o crescimento de suas cidades nas terras anteriormente habitadas pelos

² Mapa ilustrativo elaborado com base no mapa do estado de São Paulo publicado no portal “Nosso São Paulo” (<https://www.nossoaopaulo.com.br>). O objetivo dessa representação imagética é facilitar a compreensão das características de cada um dos cinco municípios contemplados na pesquisa.

³ Além dos cinco municípios aqui pesquisados, a microrregião inclui ainda os de Guaimbê e Júlio Mesquita, ao Sul, e Promissão, ao Norte.

povos originários. A brutalidade dessa política foi responsável por um dos maiores genocídios da história do Brasil, no qual inúmeros grupos indígenas do território foram exterminados, tomando as terras produtivas para o plantio do café.

O desenvolvimento econômico da região contou com a mão de obra de migrantes de vários estados do Brasil e de imigrantes trazidos ou atraídos ao país, de origem japonesa, italiana, espanhola e árabe, o que acirrou a política de desigualdade social da incipiente República.

A economia cafeeira refletia essa riqueza da elite em contraste com o povo humilde das colônias das fazendas, marcados pelo voto de cabresto e pelo poderio dos grandes coronéis. A partir da década de 1930, com o declínio do café e expansão da industrialização, ocorreu um grande êxodo rural, com o deslocamento dessa população para as cidades. Já nas décadas de 1960 e 1970, durante o período da ditadura militar, essa região foi tomada pelos grandes frigoríficos e usinas de açúcar e álcool, que absorviam a mão de obra vinda das fazendas, fomentando um pequeno comércio local.

Essa região tem características culturais semelhantes em sua arquitetura, em suas memórias e em sua organização política e econômica. É importante observar que esses fatores históricos e econômicos contribuem de forma determinante para a criação de políticas culturais dessas cidades, tendo em vista que historicamente as prefeituras são comandadas por uma elite econômica que não valoriza a cultura como política de transformação, o que colabora para que a valorização e organização nesse setor sejam tão problemáticas e desarticuladas. Até meados dos anos 1990, não existia uma preocupação com a criação de secretarias ou diretorias de cultura nesses municípios. Havia apenas uma articulação para criar cargos de confiança no setor, geralmente comissionados, isto é, ocupados por pessoas designadas pelo prefeito, atrelados a outras secretarias, sem autonomia e sem orçamento, sendo responsáveis apenas pelos eventos comemorativos da cidade e sem participação efetiva dos artistas do município.

A partir da virada do século, com a ocupação dos espaços de poder político federal por grupos progressistas, iniciou-se um debate sobre essas questões, o que contribuiu para a articulação de territórios culturais fortalecidos e gerou interesse em desenvolver políticas públicas voltadas ao setor cultural.

Em três dos municípios pesquisados — Lins, Guaiçara e Cafelândia —, foi criada inicialmente a diretoria de cultura, abrindo espaço para um novo olhar para o setor. Em Lins e Cafelândia houve um avanço até 2018, e as diretorias alcançaram status de secretaria. A política cultural

é restrita somente aos gestores e permanece na elaboração de algumas oficinas formativas de teatro, música e artes plásticas. Todavia, a ênfase ainda está nos eventos do calendário cívico dos municípios. Segundo as informações disponíveis, até 2020 não existia um cadastro para identificação dos artistas locais nem qualquer avanço na participação efetiva dos trabalhadores, artistas e pensadores culturais para a formulação da criação do CPF da Cultura. A partir de 2018, com o retrocesso na política federal, a desarticulação do Ministério da Cultura e as novas eleições municipais, os pequenos espaços conquistados foram sendo desarticulados. Em Lins, atualmente Cultura e Turismo dividem a mesma pasta. A Secretaria de Cultura de Cafelândia foi incorporada a outras e passou a ser chamada de Coordenadoria. Já em Getulina e Sabino, sempre houve o cargo de diretor de cultura comissionado, mas não havia equipamento público, orçamento nem equipe técnica vinculada a essa diretoria.

Em 2020, com o agravamento da pandemia, esse é o cenário organizacional apresentado e é nessas condições que cada um desses municípios é convidado a pôr em prática a Lei Aldir Blanc e repassar os recursos destinados ao setor atendendo a uma demanda significativa de trabalhadores da cultura.

RADIOGRAFIA DOS MUNICÍPIOS DURANTE A IMPLANTAÇÃO DA LAB

Lins

Segundo dados do IBGE, Lins possui uma população de 78.978 mil habitantes e é o polo aglutinador da região, por ser o centro comercial, de saúde (hospital) e educacional (faculdades e universidades), atraindo assim a população dos municípios vizinhos para usufruir dos seus bens e serviços.

Há cerca de vinte anos, Lins iniciou uma organização estrutural do setor cultural, que evoluiu de Diretoria para Coordenadoria de Cultura e, atualmente, Secretaria de Cultura. Em 2020 incorporou a Secretaria de Turismo a sua pasta, mas permaneceu com o mesmo número de funcionários e equipamentos. Atualmente possui doze funcionários, oito estagiários, três menores aprendizes, oito professores das oficinas e um coordenador. O orçamento anual para a pasta em 2022 foi de 2.752.919,20 (dois milhões, setecentos e cinquenta e dois mil, novecentos e dezenove reais e vinte centavos). A permanência da mesma gestora na equipe

técnica nos últimos anos possibilitou a implantação da Lei Aldir Blanc, mas não evitou as dificuldades e desafios no processo.

Para a entrevista com a gestora da cidade, procurou-se estabelecer perguntas para obter os dados armazenados nos arquivos da secretaria. Lins recebeu através da Lei Aldir Blanc 551 mil reais em 2020. Foram cadastrados 90 artistas, sendo 41 trabalhadores da cultura e 49 artesãos, e 3 espaços culturais. Apenas 28 deles foram atendidos em 2020 e 37 em 2021, sendo que a maioria dos trabalhadores beneficiados nesse ano já havia sido gratificada em 2020. Dos três espaços culturais cadastrados, apenas dois foram contemplados. É interessante observar que a cidade reconhece vários espaços de cultura (afro, capoeira, terreiros, ateliês e salão de dança). Segundo a gestora, todos foram contatados, mas a adesão foi limitada.

A pesquisa aponta que, da parte da gestão municipal, houve um esforço para cumprir a tarefa que lhe cabia na aplicação da Lei Aldir Blanc, mas a falta de equipe técnica, os entraves burocráticos, legais e de cadastro limitaram seu êxito, impondo desafios a serem superados nos próximos editais. Da parte dos artistas, a falta de formação em produção cultural, escrita de projetos e desconhecimento da legislação impossibilitaram uma inserção mais ampla. Outro fator interessante é que, a partir desse encontro do poder público com os artistas diante da necessidade de cumprir as exigências da Lei Aldir Blanc, começou a ser realizado um cadastro dos trabalhadores do setor, o que estabeleceu uma relação mais próxima entre os dois e mostrou a necessidade de se implantar o CPF (Conselho, Plano e Fundo da Cultura), processo esse atualmente em andamento.

Quando perguntamos sobre os desafios da gestão, a resposta se foca na escassez do orçamento e de recursos humanos com formação técnica em legislação para a implantação de projetos. Outro fator interessante na pesquisa é sobre os projetos culturais desenvolvidos no município:

- Projeto Sonhar, com oficinas culturais de teatro, música, dança, pintura e contação de histórias oferecidas por educadores da cidade;
- Semana da Cultura Japonesa;
- Auto de Natal;
- Natal Iluminado;
- Mostra de Teatro, com recursos provenientes do edital Amigos da Arte;
- Circuito Sesc de Artes, em parceria com o Sesc-SP;

- Projeto Guri, em parceria com o Governo do Estado de São Paulo;
- Festa do Padroeiro (Santo Antônio).

A cidade conta também com uma Orquestra Sinfônica organizada como uma Organização Social sem fins lucrativos, com orçamento anual de 600 mil reais, composto por um subsídio municipal de valor de 200 mil reais mais 400 mil reais provenientes de parceiros da Lei Rouanet e do Proac ICMS. Outra questão mencionada é o fato de a maioria dos músicos provir de outra cidade (Tatuí), quando em Lins já há educadores musicais formados como fruto desse projeto. Outras organizações importantes são a Associação dos Artesãos, que tem uma diretoria e ocupa um dos equipamentos públicos, em parceria com a pasta de Cultura e Turismo, e a Banda Municipal Benedito Marinho, que também é uma OS subsidiada pela Prefeitura, que recebeu em 2022 105 mil reais.

Os equipamentos culturais públicos descritos na pesquisa são:


- Casa de Cultura, que abrange um salão com palco (atualmente em reforma), salas multiuso para oficinas e uma área aberta;
- Museu Histórico de Lins (antiga estação ferroviária);
- Biblioteca Pública Municipal;
- Casa do Artesão.

Muitos eventos são realizados em parceria com entidades privadas, como a Associação dos Japoneses (ABCEL) e o Clube Linense, das quais a Prefeitura aluga seus salões. A cidade aderiu a alguns projetos do Governo do Estado, como o Ponto MIS, que promove a exibição gratuita de filmes, e o Programa de Oficinas Culturais da Poiesis, além de editais públicos como “Juntos pela Cultura”, coordenado pelos Amigos da Arte, em apoio a grupos que vêm se apresentar na cidade, através do Proac.

Quadro 1: município de Lins.

CONHECENDO A MICRORREGIÃO DE LINS		
LINS	Lei Aldir Blanc	Valor do recurso recebido: 551.394,00 Sua cidade implantou a Lei? Sim, 100% Fez cadastros de artistas? Sim Quantos cadastrados? 90 cadastrados, sendo 41 trabalhadores da cultura e 49 artesãos. Espaços culturais cadastrados: 03 Quantos receberam o recurso da Aldir Blanc? 28 em 2020, 37 em 2021, 02 espaços subsidiados em 2021.
POPULAÇÃO: (IBGE - 2021) 78.978 HABITANTES	CPF da Cultura	Sua cidade implantou o CPF da Cultura (Conselho, Plano e Fundo de Cultura)? Temos o Conselho Municipal e o Fundo de Cultura. O desafio é manter o Conselho atuante e implementar o Fundo com destinação de recurso. Não temos o Plano Municipal de Cultura.
ORGANIZAÇÃO CULTURAL PÚBLICA: SECRETARIA DE CULTURA E TURISMO	Equipamentos Culturais	Casa de Cultura (sala amplo com um palco) mas está em reforma. Biblioteca Municipal – com grande acervo e em funcionamento Museu – em funcionamento Espaço Cultural com oficinas de Circo, teatro Projeto Guri – Parceria com o Governo do Estado 2 Salões de festas particulares (parceria para eventos) e Casa do Artesão
	Associações	Casa do Artesão - Utiliza espaço público. Banda Municipal Benedito Marinho (OS) recebe um subsídio da Prefeitura de R\$105.000,00 (cento e cinco mil reais). Orquestra de Lins (OS) recebe recursos da Lei Rouanet e Proac ICMS no valor de R\$400.000,00 (quatrocentos mil reais) e R\$200.000,00 (duzentos mil reais) da Prefeitura de Lins. Associação dos Artistas Plásticos (independente).

Quadro 2: questionário – Lins.

CONHECENDO A MICRORREGIÃO DE LINS	
	QUESTÕES ABERTAS
	1- Quais os maiores desafios enfrentados em seu município na área cultural?*
	2- Descreva os projetos culturais do seu município. Quantos em andamento? Quantos com intenção de implantação? (Cursos, eventos, oficinas, espetáculos).*
	3- Para o processo de formação na área cultural quais seriam os temas sugeridos para ajudar artistas, coletivos, grupos e gestores culturais no desenvolvimento de políticas culturais locais?
	4- O município participa de editais públicos? Quais?*

Fonte: elaborado pela autora.

GETULINA

Getulina, com 11.447 habitantes, tem em sua organização cultural uma Diretoria de Cultura, vinculada ao gabinete do prefeito, com um orçamento em 2022 de 200 mil reais. Atualmente tem dois funcionários, sendo a gestora cultural e uma auxiliar administrativa, e por isso não participou da Lei Aldir Blanc, pois em 2020 a pasta enfrentou dificuldades, como não ter infraestrutura mínima (sala, computadores e equipe técnica) e não possuir o Conselho de Cultura, o que dificulta o cumprimento de prazos e exigências legais. O valor destinado pela Lei Aldir Blanc foi

de R\$ 97.750,97 (noventa e sete mil, setecentos e cinquenta reais e noventa e sete centavos), que foi integralmente devolvido ao Fundo Estadual de Cultura. A gestão atual tem um espaço de trabalho dentro da Biblioteca Municipal (pequeno espaço com livros e atividades de contação de história). Os equipamentos culturais descritos foram:

- Biblioteca Municipal;
- O teatro municipal, que até 2020 estava fechado ou sendo subutilizado para fins não culturais (reuniões, formaturas);
- Um palco na praça;
- Casa do Artesão, vinculada à Prefeitura;

Dois salões de festa particulares, utilizados em parceria com o comércio.

Os eventos descritos são:


- Desfile da escolha da “Rainha da Festa do Peão”;
- “Festival de Viola”;
- “Mostre o seu Talento”, com artistas do município.

Getulina tem duas escolas de samba, a Unidos da Sapolândia e a Natalino Teloze. Atualmente desenvolve uma oficina de dança para meninas (balé). No último ano, foi contemplada com os editais Juntos pela Cultura (Tradição e Circuito) e parcerias de carta de anuência com o Proac (apoio a grupos que se apresentam na cidade), ambos em parceria com o Governo do Estado de São Paulo. Os maiores desafios elencados foram dirigir um departamento de cultura em um município de pequeno porte, o orçamento escasso e a pouca visibilidade. Cursos formativos na área de gestão e produção cultural são mencionados como necessidade para aprimoramento da equipe e dos artistas. A diretoria de cultura está em processo de organização e já cadastrou 32 artistas.

Quadro 3: município de Getulina.

CONHECENDO A MICRORREGIÃO DE LINS		
<p>GETULINA</p> <p>POPULAÇÃO: (IBGE - 2021) 11.447 HABITANTES</p> <p>ORGANIZAÇÃO CULTURAL PÚBLICA: DIRETORIA DE CULTURA</p>	<p>Lei Aldir Blanc</p>	<p>Valor do recurso recebido: R\$ 97.750,97</p> <p>Sua cidade implantou a Lei? Não. Devolvemos os recursos por não termos estrutura organizacional para implantação da Lei.</p> <p>Fez cadastros de artistas? Sim . São 32 artistas cadastrados.</p>
	<p>CPF da Cultura</p>	<p>Sua cidade implantou o CPF da Cultura (Conselho, Plano e Fundo de Cultura)? Não.</p>
	<p>Equipamentos Culturais</p>	<p>Teatro;</p> <p>Biblioteca Municipal;</p> <p>Palco na Praça;</p> <p>Salões de festas particulares – Usado para eventos em parceria com a prefeitura.</p>
	<p>Grupos de Cultura Organizados Atuantes no Município</p>	<p>Banda Municipal;</p> <p>Hip Hop;</p> <p>02 Escolas de Samba (Natalino Telozo e Unidos da Sapolândia).</p>

Quadro 4: questionário – Getulina.

CONHECENDO A MICRORREGIÃO DE LINS	
	<p>QUESTÕES ABERTAS</p>
	<p>1- Quais os maiores desafios enfrentados em seu município na área cultural?*</p> <p>R- Não é nada fácil dirigir o departamento de Cultura em município de pequeno porte, pouco orçamento, baixa visibilidade.</p>
	<p>2- Descreva os projetos culturais do seu município. Quantos em andamento? Quantos com intenção de implantação? (Cursos, eventos, oficinas, espetáculos).*</p> <p>R- Juntos pela Cultura, com o Tradição e Circuito Cultural, Desfile da escolha da rainha da festa do peão, Festival de Viola, Mostre o seu talento com artistas do município.</p>
	<p>3- Para o processo de formação na área cultural quais seriam os temas sugeridos para ajudar artistas, coletivos, grupos e gestores culturais no desenvolvimento de políticas culturais locais?</p> <p>R- Capacitação para os gestores e artistas.</p>
	<p>4- O município participa de editais públicos? Quais?*</p> <p>R- Juntos pela Cultura e recebemos Proacs.</p>

Fonte: elaborado pela autora.

GUAÍÇARA

O contingente populacional de Guaíçara é de 10.671 habitantes com base no IBGE e a criação de uma Diretoria de Cultura dentro do organograma da Prefeitura, que demanda do ano de 2013, possuía apenas um funcionário e dois prestadores de serviços. Com o passar dos anos, o departamento foi se estabelecendo e criando um sistema organizacional

mais sólido, com quatro funcionários e doze prestadores de serviços. O gestor atual está no cargo nos últimos três mandatos, o que contribuiu para uma melhor organização no atendimento às demandas da Lei Aldir Blanc. Atualmente, a Diretoria de Cultura conta com quinze funcionários, sendo um gestor, onze no setor administrativo e quatro educadores culturais. Não possui Associações Culturais, e os equipamentos culturais descritos são:


- Estação Criatividade Vereador Geraldino da Silva;
- Espaço Cultural Claudio Seto;
- Biblioteca Municipal;
- Projeto Vida Ativa;
- Complexo Esportivo;
- Câmara Municipal;
- Quadra das Escolas Municipais;
- Praça 13 de dezembro;
- Salão Paroquial.

Os cursos e oficinas elencados são de música, teatro, artesanato, cinema, fotografia, artes visuais, danças e artes plásticas. O município recebeu R\$ 102.083,31 (cento e dois mil e oitenta e três reais e trinta e um centavos) da Lei Aldir Blanc e cadastrou mais de sessenta artistas e um espaço cultural (Corporação Musical Ângelo Buzinaro). Os recursos foram repassados a quase todos os trabalhadores cadastrados e foi ponderada a necessidade de articulação com demais secretarias, a dificuldade de formação dos próprios artistas na elaboração de projetos e na organização das demandas dos editais e documentação. O maior desafio levantado pela gestão é a necessidade da implantação do CPF – Conselho, Plano e Fundo de Cultura, a formação da equipe técnica, considerada pequena para o atendimento das demandas, bem como a necessidade de cursos

Quadro 5: município de Guaiçara.

CONHECENDO A MICRORREGIÃO DE LINS		
GUAÍÇARA POPULAÇÃO: (IBGE - 2021) 10.671 HABITANTES ORGANIZAÇÃO CULTURAL PÚBLICA: DIRETORIA DE CULTURA	Lei Aldir Blanc	Valor do recurso recebido: R\$ 102.083,31
	CPF da Cultura	Sua cidade implantou o CPF da Cultura (Conselho, Plano e Fundo de Cultura)? Sim, já estamos no processo de implantação.
	Equipamentos Culturais	Estação Criatividade Vr. Geraldino da Silva (Casa da Cultura), Biblioteca Municipal, Complexo Esportivo, Câmara Municipal, Salão Paroquial, Salão do Projeto Vida Ativa, Quadra das escolas municipais, Salão Paroquial e Praça 13 de dezembro. Oficinas/Cursos: Oficinas de música, teatro, artesanato, cinema, fotografia, artes visuais, danças e artes plásticas. Quantos educadores culturais- 4.
	Associações	Não tem.

Quadro 6: questionário – Guaiçara.

CONHECENDO A MICRORREGIÃO DE LINS	
	QUESTÕES ABERTAS
	1- Quais os maiores desafios enfrentados em seu município na área cultural? R- Implantação do CPF da Cultura e Recursos Humanos.
	2- Descreva os projetos culturais do seu município. Quantos em andamento? Quantos com intenção de implantação? (Cursos, eventos, oficinas, espetáculos). R- Curso, oficinas de música, teatro, artesanato, cinema, fotografia, artes visuais, danças e artes plásticas.
	3- Para o processo de formação na área cultural quais seriam os temas sugeridos para ajudar artistas, coletivos, grupos e gestores culturais no desenvolvimento de políticas culturais locais? R- Elaboração de projetos, formação técnica básica para aulas coletivas e elaboração de portfólio.
	4- O município participa de editais públicos? Quais? R- Sim. Juntos pela Cultura e recebe Proacs.

Fonte: elaborado pela autora.

de capacitação para gestores, técnicos e artistas. Guaiçara participou dos editais do Governo do Estado de São Paulo como Juntos pela Cultura e Proac (apoio a grupos que se apresentam na cidade).

CAFELÂNDIA

Cafelândia possui uma população de 17.841 habitantes; seu orçamento previsto em 2022 é de R\$ 1.109.500,00 (um milhão, cento e nove mil e

quinhentos reais). O processo histórico da conquista do espaço político da cultura no poder público data de 2005, quando foi criada uma Diretoria de Cultura no município vinculada à pasta de Esporte e Turismo, que em 2009 foi elevada a Secretaria de Cultura, Esporte e Turismo. O status de Secretaria de Cultura, pasta com orçamento próprio, data de 2013, quando se iniciou a organização desse setor no intuito de criar um espaço para oficinas culturais e eventos. Em 1º de julho de 2022, durante o processo de pesquisa deste material, a Lei Complementar 00132/2022 extinguiu a Secretaria e a transformou em Coordenadoria de Cultura, junto com outros departamentos e secretarias.

Esse dado é relevante nesse processo e tem sido comum em vários municípios brasileiros, confirmando o retrocesso político federal, o desmonte e desvalorização da Cultura e a intenção de restringir os espaços de poder do setor. A coordenadoria atual possui catorze funcionários, sendo um gestor, três auxiliares administrativos, auxiliares de limpeza e oito educadores de arte. Os eventos do município são:

- Aniversário do município;
- Festa Junina, 9 de julho;
- Feiras de Artesanato;
- Semana LGBTQIA+;
- Consciência Negra;
- Cafeartes (Feira de Artes);
- Eventos de Natal.


Os Cursos oferecidos na Escola Municipal de Artes são: artes plásticas (adulto e infantil), balé infantil, teatro (adulto e infantil), dança (adulto e infantil), música (adulto e infantil) e artesanato (adulto) e yoga e bem-estar (adulto). Desenvolve, ainda, o projeto Cinema para todos, com a projeção gratuita de filmes em alta resolução aos finais de semana, para toda a população. São cinco os equipamentos ativos:

- Praça Beraldo Arruda, com palco ao ar livre;
- Espaço Cultural “Francisco Paulovic” (antigo Cine São José), espaço multiuso, usado para exibição de filmes, apresentações teatrais, exposições, palestras etc.;

- Escola Municipal de Artes e Coordenadoria de Cultura (antiga Estação Ferroviária), espaço integrado, que é sede da Biblioteca Municipal, onde acontecem todos os cursos de artes e até eventos culturais.

A cidade não tem nenhuma Associação Cultural cadastrada. O gestor aponta como desafio a continuidade dos projetos culturais por parte da gestão pública, pouca organização do setor artístico-cultural e dificuldades no acesso às leis de fomento, baixo orçamento e necessidade de incentivo para o desenvolvimento de cursos de formação na área cultural, como elaboração de projetos, formação técnica básica para aulas coletivas e elaboração de portfólio. A Prefeitura não desenvolveu encontros para discussão do CPF – Conselho, Plano e Fundo de Cultura. A cidade participa do edital Juntos pela Cultura.

Quadro 7: município de Cafelândia.

CONHECENDO A MICRORREGIÃO DE LINS	
 <p>CAFELÂNDIA</p>	<p style="text-align: center;">QUESTÕES ABERTAS</p> <p>1- Quais os maiores desafios enfrentados em seu município na área cultural?*</p> <p>R- Continuidade dos projetos culturais, por parte da gestão pública. Falta de organização do setor artístico cultural e acesso às leis de fomento e incentivo.</p>
	<p>2- Descreva os projetos culturais do seu município. Quantos em andamento? Quantos com intenção de implantação? (Cursos, eventos, oficinas, espetáculos).*</p> <p>R- Temos diversos eventos que atendem o calendário cultural e festivo do Município: Aniversário do município, Festa Junina, 9 de Julho, Feiras de Artesanato, Semana LGBTQIA+, Consciência Negra, Cafeartes, Natal, etc. Cursos oferecidos na Escola Municipal de Artes: Artes Plásticas, Ballet Infantil, Teatro, Dança, Música e Artesanato. Projeto Cinema Para Todos, com a projeção de filmes em alta resolução aos finais de semana para toda a população gratuitamente. Todos os projetos em andamento e com a intenção de ampliar os cursos oferecidos nos próximos anos.</p>
	<p>3- Para o processo de formação na área cultural quais seriam os temas sugeridos para ajudar artistas, coletivos, grupos e gestores culturais no desenvolvimento de políticas culturais locais? Elaboração de projetos, formação técnica básica para aulas coletivas e elaboração de portfólio.</p>
	<p>4- O município participa de editais públicos? Quais?*</p> <p>R- Juntos Pela Cultura.</p>

Quadro 8: questionário – Cafelândia.

CONHECENDO A MICRORREGIÃO DE LINS	
<p>CAFELÂNDIA</p>	<p>Lei Aldir Blanc</p> <p>Valor do recurso recebido – R\$ 150.357,50 Sua cidade implantou a Lei? Sim, 100% Fez cadastros de artistas? Sim Quantos cadastrados? 26 Espaços culturais cadastrados – 0 Quantos receberam o recurso da Aldir Blanc? 22</p>
<p>POPULAÇÃO (IBGE - 2021) 17.843 HABITANTES</p>	<p>CPF da Cultura</p> <p>Sua cidade implantou o CPF da Cultura (Conselho, Plano e Fundo de Cultura)? Não.</p>
<p>ORGANIZAÇÃO CULTURAL PÚBLICA: COORDENADORIA DE CULTURA</p>	<p>Equipamentos Culturais</p> <p>Oficinas/Curso - Artes Plásticas, Ballet Infantil, Teatro, Dança, Música e Artesanato. Projeto Cinema para todos, com a projeção de filmes em alta resolução aos finais de semana para toda a população gratuitamente. Quantos educadores culturais- 7 Equipamentos públicos: Os equipamentos ativos: Praça Beraldo Arruda, que tem um palco ao ar livre (fazemos muitos eventos lá); O Espaço Cultural "Francisco Paulovic" (antigo Cine São José) - espaço multiuso que é usado como cinema, apresentações teatrais, exposições, palestras, etc. A Escola Municipal de Artes, Biblioteca e Secretaria da Cultura (antiga Estação Ferroviária), espaço integrado, que é sede da Biblioteca Municipal, onde acontecem todos os Cursos de artes e até eventos Culturais</p>
	<p>Associações</p> <p>Não tem.</p>

Fonte: elaborado pela autora.

Os recursos recebidos pela LAB somaram R\$ 150.357,00 (cento e cinquenta mil, trezentos e cinquenta e sete reais). Em 2020 e 2021, foi cadastrado um total de 26 projetos, das mais variadas áreas, sendo 8 lives/cursos e 18 projetos de produtos culturais, como a confecção de esculturas, produção teatral, shows, pinturas em tela, trabalhos audiovisuais, pintura em mural, intervenção urbana entre outros. Receberam os recursos um total de 22 projetos.

SABINO

O município de Sabino tem uma população de 5.638 habitantes e uma característica turística marcante, pois é banhada pelos rios Dourado e Tietê (nesse território, os rios não são poluídos) o que atrai para a região um grande número de turistas das cidades vizinhas. O local não tinha uma diretoria de cultura até abril de 2022, portanto, não contava com orçamento próprio. A partir dessa data, passou a ser denominada Diretoria de Cultura, Esporte e Turismo. Nos últimos anos, houve a designação de um funcionário vinculado à Secretaria da Educação para “cuidar” da cultura. Até 2020, sem a organização da pasta, o município não foi beneficiado pela Lei Aldir Blanc. Entretanto, em 2022, dada a possibilidade de usufruir dos recursos liberados pelas leis Aldir Blanc 2 (4.399/2022) e Paulo Gustavo (LC 195/2022), houve o interesse em iniciar um processo de organização. Foi encaminhado para a Câmara Municipal um projeto de lei para criação do CPF de Cultura. O gestor que está designado neste momento esclareceu que iniciou um processo de cadastro que já consta com 16 trabalhadores, entre artesãos e culinharistas. Os equipamentos culturais elencados são:


- Uma biblioteca;
- Três salões com palco;
- Um palco na praia.

Entre as conquistas da nova diretoria de cultura estão cinco oficinas — de capoeira, canto coral, violão, violino e violoncelo. No quesito eventos culturais, estava prevista a apresentação do espetáculo Rei Leão, em outubro, e quatro eventos do Edital Circuito Cultural, do Juntos pela Cultura, em parceria com a Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo. Está sendo organizada a primeira associação Famusa (Fanfarra Municipal de Sabino). Aponta-se a necessidade de cursos na área de artes cênicas e artes plásticas. O maior desafio é a inexistência do orçamento, que só será estabelecido em setembro de 2022 para o exercício 2023.

Quadro 9: município de Sabino.

CONHECENDO A MICRORREGIÃO DE LINS		
SABINO	Lei Aldir Blanc	Valor do recurso recebido: Não recebemos os recursos. Sua cidade implantou a Lei? Não. Fez cadastros de artistas? Fizemos em junho de 2022. Quantos cadastrados? 16 inscrições (artesões e culinaristas) Espaços culturais cadastrados: Não cadastramos Quantos receberam o recurso da Aldir Blanc? Não implantamos a Lei.
POPULAÇÃO: (IBGE - 2021) 5638 HABITANTES	CPF da Cultura	Sua cidade implantou o CPF da Cultura (Conselho, Plano e Fundo de Cultura)? Não. A diretoria de Cultura foi formada em abril de 2022. O prefeito acabou de fazer o projeto de Lei para ser votado na câmara, para o desenvolvimento do Conselho de Cultura e posteriormente o Fundo de Cultura.
ORGANIZAÇÃO CULTURAL PÚBLICA: DIRETORIA DE CULTURA	Equipamentos Culturais	Biblioteca 03 salões com palco. Palco da praia. Não tem casa de cultura.
	Associações	Estamos montando a associação da fanfarra municipal da cidade, a FAMUSA (Fanfarra Municipal de Sabino). Está em fase de finalização.

Quadro 10: questionário – Sabino.

CONHECENDO A MICRORREGIÃO DE LINS	
 SABINO	QUESTÕES ABERTAS
	1-Quais os maiores desafios enfrentados em seu município na área cultural?*
	R- Até o momento a fase de desenvolvimento é um pouco lenta, tendo em conta que estamos trabalhando com recurso próprio, preso no orçamento e eventualmente não dando para desenvolver muita coisa por falta de recursos. Nossa Lei Orçamentária Anual faremos a partir de setembro desse ano.
	2-Descreva os projetos culturais do seu município. Quantos em andamento? Quantos com intenção de implantação? (Cursos, eventos, oficinas, espetáculos).*
	R- Espetáculo do Rei Leão em Outubro dia 08, conseguimos 04 eventos do Circuito - SP porém ainda a definir datas, Oficinas de Capoeira, Canto Coral, Violão, Violoncelo, Violino.
	3-Para o processo de formação na área cultural quais seriam os temas sugeridos para ajudar artistas, coletivos, grupos e gestores culturais no desenvolvimento de políticas culturais locais?
	R- Acredito que nossa região é carente de Artes Cênicas, seria excelente se acontecesse algo nesse campo e Artes Plásticas também.
	4- O município participa de editais públicos? Quais?*
	R- Sim. Amigos da Arte e Oficinas Culturais.

Fonte: elaborado pela autora.

IDENTIFICANDO AS FRAGILIDADES E POTENCIALIDADES DOS MUNICÍPIOS

Diante da análise dos dados coletados nas entrevistas com os gestores e de uma escuta afetiva, foi possível levantar os desafios a serem superados. Os cinco municípios possuem características próprias relevantes, e foi possível identificar as fragilidades da gestão municipal em relação a sua organização e fortalecimento, como espaço de poder e de representatividade dos artistas ao longo da história. Lins, Guaiçara e Cafelândia conseguiram manter uma estrutura organizada, constantemente ameaçada e ainda atrelada a outras secretarias dentro do organograma da Prefeitura. Getulina e Sabino lutam para ser reconhecidos e precisam de um entendimento claro da importância da “Cultura” no seu papel transformador da sociedade. Todas as cidades carecem do espaço do diálogo com os trabalhadores da cultura, que se faz urgente e necessário por meio da criação e organização dos Conselhos de Cultura.

Outro fator identificado foi a dificuldade na aplicação e gestão dos recursos provenientes da lei. A insegurança jurídica e o pouco tempo para a implantação restringiram uma maior participação e equidade. A dificuldade em compreender o sistema e os dados disponibilizados nas plataformas estadual e federal para realizar os cadastros dos artistas foi apontada como um dos problemas, pois foram descritas como inacessíveis e complexas. Secretarias com equipes técnicas reduzidas e despreparadas, carentes de infraestrutura e insumos (computadores, impressoras e papel), constituem um cenário preocupante, assim como o perfil descrito dos profissionais da cultura beneficiados, que enfrentaram dificuldades na elaboração de projetos, documentação e organização, o que indica a necessidade de cursos de formação para todos os setores culturais. Outro fator limitante é o desconhecimento de como implantar o CPF de Cultura no município para atender às exigências legais.

As potencialidades identificadas têm como destaque as características culturais e históricas semelhantes de mais de um século nesta região. A distância reduzida entre os municípios pode facilitar o acesso aos bens culturais e a troca de informações. Algumas cidades já avançaram em sua organização e iniciaram a abertura para as novas políticas culturais. Experiências de construção própria dos cadastros dos trabalhadores e dos movimentos para o entendimento e criação do CPF de Cultura são importantes no processo. Lins, como referencial para os outros municípios, já possui uma experiência de associação bem-sucedida que pode ser exemplo para os demais, fora as parcerias com o comércio local que podem trazer para cidade o Circuito Sesc de Artes. Outro potencial observado foi a participação de todos os municípios nos editais do Juntos pela Cultura, promovido pela Associação Amigos da Arte e pelo Governo do Estado de São Paulo, que prima pela linguagem acessível e pouco burocrática, facilitando a adesão.

PROPOSTA DE INTERVENÇÃO: ALINHAVANDO REDES CULTURAIS

Esta pesquisa desenhou um cenário cultural de conquistas e desafios da microrregião de Lins que, quando olhado na sua integralidade, respeitando o mapa geográfico, histórico, cultural e afetivo, proporciona uma visão ampla do território, que tem uma conexão comum dos povos que nele habitam, desde os modos de viver, agir, interagir e construir os laços que os definem como comunidade.

Através de uma observação pautada na radiografia de cada cidade, construímos uma proposta de intervenção na realidade, sugerindo a implantação de uma “rede cultural” entre os municípios que priorizasse temas comuns e provocasse uma construção coletiva de soluções e parcerias, dando a oportunidade de nos posicionarmos enquanto pesquisadores e sujeitos históricos atuantes. Essa atitude não rompe com sistemas impostos, mas pode ser entendida como microrresistência com potencial para desenhar novas perspectivas no presente contexto.

O termo “rede cultural”, pensado em sua complexidade, pode ser definido de forma mais simplificada como uma coletividade de grupos, pessoas e instituições que aderem de forma voluntária e, com interesses comuns, partilham objetivos e projetos, compartilham uma afetividade e estão diretamente conectados. No Brasil, nos últimos anos, essa concepção está latente no campo das ideias, mas com poucos exemplos no campo prático. Algumas experiências relevantes são identificadas na Universidade da Bahia, no Fórum Nacional de Secretários e Gestores Municipais de Cultura das Capitais, nos Municípios Associados em Minas Gerais e no “Culturando”, no interior de São Paulo, tendo este o formato de um consórcio de municípios, constituído em forma jurídica e com recursos e objetivos próprios.

O presente estudo teve como objetivo identificar as fragilidades e potencialidades da microrregião de Lins e aponta para uma solução coletiva de uma formação de rede. Os governos municipais estão em posição privilegiada para promover ativamente o debate democrático em suas comunidades e criar espaços em que os cidadãos possam exercer os seus direitos e ampliar suas capacidades, para ser protagonistas do presente e decidirem o seu futuro.

Manuel Gama (2019), em entrevista à revista *Extraprensa*, propõe que no trabalho em rede “o indivíduo afeta e é afetado, é sujeito e é sujeitado” (SILVA JR.; LIMA DA CUNHA, 2019 p. 2). Tomando essa definição no cenário da constituição da Lei Aldir Blanc, observando a forma como afetou diretamente a vida das instituições públicas dos cinco municípios estudados e dos coletivos de trabalhadores da cultura da microrregião, pensar na possibilidade da criação de uma rede é uma proposta ousada,

mas não desconectada da realidade, considerando que é urgente a troca de informações sobre a vivência, complexidade da LAB 1, os desafios futuros da LAB 2 e da Lei Paulo Gustavo, já aprovadas e aguardando regulamentação quando da redação deste artigo.

O desafio de construir uma rede com pequenos municípios do interior de São Paulo aponta para a observação de que a organização estrutural desses atores está partindo de uma estrutura organizacional pública, burocrática e amparada em uma centralidade. O professor Antônio Albino Rubim aponta experiências de redes com uma maturidade organizacional:

... é significativo no sentido de confirmar que as redes não trazem para a cena prioritariamente atores antes inexistentes, mas representam novos espaços a serem ocupados por atores já presentes no ambiente cultural. Isso não deve causar nenhum estranhamento, devido à amplitude do âmbito em análise, pois somente instituições com um mínimo de maturidade e consolidação podem se colocar em um território desta envergadura. Tal constatação não elimina, entretanto, o debate acerca da consideração das redes como novos atores, pois uma nova organização que conjuga atores já existentes pode funcionar em nova e distinta dinâmica de atuação, de tal modo que isto caracterize o aparecimento de um novo ator. (RUBIM, 2005, p. 41)

Tal discernimento institucional, em termos de políticas públicas na área, é contraditório nas comunidades da microrregião de Lins, que ainda disputam um papel definido e reconhecido no próprio organograma institucional dentro das prefeituras.

Neste estudo, partindo da análise das fragilidades e potencialidades, foram identificadas duas frentes de caracterização de “rede”. Uma direcionada à individualidade de cada município, como as parcerias entre as secretarias dentro das prefeituras com os artistas e trabalhadores da cultura, com universidades, comércios, associações, entre outros. A outra seria a da formação de uma rede da microrregião envolvendo os cinco municípios.

A rede de municípios pode contribuir para o desenvolvimento participativo e coletivo da microrregião. A primeira proposta efetiva de intervenção pauta-se na institucionalidade da rede cultural. Para isso, serão necessárias ações concretas, como a formação dos gestores, lideranças culturais e de parceiros que possam criar um modelo próprio de rede que atenda às expectativas e necessidades dessa comunidade.

A formação das equipes técnicas, de gestores e de trabalhadores da cultura poderá possibilitar a realização de cursos online e presenciais (de gestão e produção cultural, leis específicas do setor, novas tecnologias etc.), no sentido de capacitar seus quadros e reduzir custos, bem como facilitar a troca de informações. (Por exemplo os municípios que já criaram um instrumento para coletar os dados e realizar o cadastro dos trabalhadores da cultura poderão compartilhá-lo com os demais.) Os desafios comuns, como a falta de investimento, podem ser um incentivo para a busca de recursos junto às instâncias estaduais, federais e a parceiros privados, valendo-se das oportunidades abertas por emendas parlamentares, editais, financiamentos e patrocínios.

Outra contribuição pode ser a criação de um corredor cultural com o propósito de fomentar projetos itinerantes que possam circular entre os municípios, com uma logística que atenda a todos e assim contribua para o acesso e o intercâmbio das atividades culturais. É de fundamental importância promover um debate coletivo e formativo para criar espaços democráticos de participação dos trabalhadores da cultura, como a criação dos Conselhos de Cultura em cada cidade, com o intuito de contribuir para atender às exigências da Lei Aldir Blanc 2 e Paulo Gustavo. O estabelecimento de parcerias com as comunidades, universidades e outras instituições poderá atrair mais recursos e apoiar a criação de associações comunitárias e culturais autônomas a fim de proporcionar o protagonismo dos artistas e valorizar os trabalhadores.

Diante disso, a apresentação dos dados desta pesquisa para a comunidade cultural desse território só terá validade se provocar um debate instigante sobre o papel de cada um dos atores sociais nesse processo. Por outro lado, a composição com outros pares pode caracterizar uma nova dinâmica nesse contexto.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A Lei Aldir Blanc tornou-se historicamente um dos programas de maior investimento no setor cultural no país, ao descentralizar os recursos, dando protagonismo a estados e municípios, e assim atender, valorizar e incentivar os trabalhadores da cultura, proporcionando um amplo debate sobre as potencialidades e fragilidades específicas enfrentadas em cada canto do país. Esta pesquisa teve como finalidade oferecer escuta a um grupo de cinco gestores de pequenos municípios do estado de São Paulo para o relato de experiências reais vivenciadas no processo pandêmico.

O diagnóstico apresentado neste trabalho, apoiado nos dados levantados sobre a microrregião de Lins, contribui para um olhar mais detalhado

sobre a realidade desses pequenos municípios, permitindo mostrar aos próprios agentes culturais, gestores, artistas e trabalhadores, a importância de se construírem projetos que valorizem os saberes e a identidade de cada comunidade. Por maiores que sejam os desafios estruturais e financeiros para a construção de políticas públicas voltadas para sua realidade, é possível a organização dos municípios para enfrentá-los coletivamente.

É importante destacar o papel dos gestores dos cinco municípios, todos bem-intencionados e comprometidos na construção de uma mediação respeitosa entre poder público, artistas e sociedade, mas que se sentem isolados e pressionados em seus territórios. Essa situação revelou sua gravidade em face das exigências da Lei Aldir Blanc, o que motivou uma postura mais assertiva de cada um dos gestores, que, a seu modo, buscaram alternativas para atender às demandas, mostrando-se abertos e disponíveis para construir novos caminhos.

Neste estudo, apontou-se a necessidade de uma pesquisa aprofundada que possa inserir outros agentes culturais e a urgência na organização dos Conselhos de Cultura para que a proposta de “rede cultural” seja construída de forma coletiva, respeitando as peculiaridades de cada um e o interesse da maioria. Portanto, este é um trabalho colaborativo que pode agregar soluções eficazes e contribuir para o desenvolvimento cultural da região.

REFERÊNCIAS

- AMARAL, Rodrigo Correia do; FRANCO, Pedro Affonso Ivo; LIRA, André Luís Gomes. “Pesquisa de percepção dos impactos da COVID-19 nos setores cultural e criativo do Brasil”. Paris/Brasília: Unesco, 2020.
- BEZERRA, Tony Gigliotti. *Sistema Nacional de Cultura: conceitos, histórias e comparações*. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017.
- BRASIL. Senado Federal. *Emenda Constitucional n. 71, de 29 de dezembro de 2012*. Acrescenta o art. 216-A à Constituição Federal para instituir o Sistema Nacional de Cultura. Brasília: Senado Federal, 2012.
- _____. Presidência da República. *Lei n. 14.017, de 29 de junho de 2020*. Dispõe sobre ações emergenciais destinadas ao setor cultural a serem adotadas durante o estado de calamidade pública reconhecido pelo Decreto Legislativo nº 6, de 20 de março de 2020. Brasília: Presidência da República, 2020.
- _____. *Lei Complementar n. 195, de 8 de julho de 2022*. Dispõe sobre apoio financeiro da União aos Estados, ao Distrito Federal e aos Municípios para garantir ações emergenciais direcionadas ao setor cultural... Brasília: Presidência da República, 2022.

- CARVALHO, Cristina Amélia; SILVA, Rosimeiri Carvalho da; GUIMARÃES, Rodrigo Gameiro. “Sistema Nacional de Cultura: a tradução do dinâmico e do formal nos municípios da região Sul”. *Cadernos Ebape.br*, Rio de Janeiro, v. 7, n. 4, pp. 665-86, dez. 2009. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/cebape/a/FLZ8W3mPvFbTj34GcF3kkbF/?lang=pt>. Acesso em 28 jun. 2022.
- CRAVEIRO, Caroline; VAL, Ana Paula. “Cadastros culturais em tempos da Lei de Emergência Cultural Aldir Blanc. *Boletim do Observatório da Diversidade Cultural*, Belo Horizonte, v. 89, n. 3, pp. 90-9, ago.-set. 2020. Disponível em: https://observatoriodadiversidade.org.br/wp-content/uploads/2020/08/Boletim-V89-N-89-Agosto_2020.pdf. Acesso em: 10 set 2022.
- CUNHA, Lara Rúbia. *Estratégia de avaliação da implementação da Lei Aldir Blanc como Política Pública Emergencial de Cultura no município de Volta Redonda*. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Administração Pública) – Universidade Federal Fluminense, Volta Redonda, 2021. Disponível em: https://app.uff.br/riuff/bitstream/handle/1/23215/LARA_RÚBIA_CUNHA_TCC_E_TERMOS_DE_APROVAÇÃO_SEM_ASSINATURA.pdf. Acesso em: 27 jun. 2022.
- LOPES, Matheus Fernandes Alves; GARCIA, Rafael de Oliveira Guaranha. *Lei Aldir Blanc: formulação e aplicação no município de Franca*. formulação e aplicação no município de Franca. *Notas de trabalho*, Franca, n. 4, dez. 2020. Disponível em: https://www.franca.unesp.br/Home/ensino/pos-graduacao/planejamento/analisadepoliticaspUBLICAS/lap/2020-rafael-e-matheus_notas-4.pdf. Acesso em: 27 jun. 2022.
- RUBIM, Antônio Albino Canelas; RUBIM, Iuri Oliveira.; VIEIRA, Mariela Pitombo. “Atores sociais, redes e políticas culturais”. Salvador: Convênio Andrés Bello/UFBA, 2005. Disponível em: http://www.cult.ufba.br/Artigos/atoressociais_redes_e_politicasculturais_catedra2005.pdf. Acesso em: 30 jun. 2022.
- SILVA JR., João Roque; LIMA DA CUNHA, Karina Poli. “O potencial das redes culturais: entrevista com Manuel Gama”. *Extraprensa*, São Paulo, v. 13, n. 1, pp. 292-305, dez. 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/extraprensa2019.164988>. Acesso em: 30 jun. 2022.



ENTREVISTA

ENTREVISTA COM MARIA VILANI

CPF: A edição atual da revista trata dos pequenos espaços culturais que são referência para as grandes instituições. A forma de acolhimento, de como pensar a programação e juntar pessoas para uma conversa, é uma referência que tem inspirado em escala mais ampla. Para iniciar essa conversa, é importante contextualizar a sua história e ação cultural. Por favor, conte-nos um pouco da sua trajetória.

Maria Vilani: A minha história não é diferente da de muitas mulheres nordestinas que chegaram às periferias de São Paulo, pois costumo dizer que a gente não vem para São Paulo; a gente que vem para tentar a subsistência, por assim dizer, não conhece o *glamour* de São Paulo, concentrado nos bairros “nobres”. A gente é acolhida pela periferia. E nessa periferia a gente encontra uma série de pessoas que nos antecederam, mas, na história, só mudam as personagens.

A gente está em busca de melhores condições de vida, ou de propiciar melhores condições de vida para nossos filhos. Estava falando com meu marido: “Não sei por que a gente põe filho no mundo”, ele respondeu: “É a vida”. Será que é isso, é a vida, né? Porque, se não tomar muito cuidado, a gente, que chega desses lugares longínquos... não me refiro à distância geográfica, mas à distância dos direitos, do direito à cidadania, uns têm, outros não têm. Então não se aproximam.

E a periferia está sendo um reflexo do lugar de onde a gente veio, porque a cultura se estabelece ali, as trocas se estabelecem ali. Então, digo que o Grajaú é o meu país, porque realmente foi no Grajaú que consegui me formar e contribuir para que meus filhos tivessem uma formação. Então foi no Grajaú que decidi, digamos assim, impulsionada pelas circunstâncias, que seria meu lugar. Esse é meu lugar.

E não foi diferente da grande maioria das pessoas. Cheguei no Grajaú, a gente não tinha asfalto, não tinha saneamento básico, a luz elétrica era muito fraca, tinha que colocar um Bombril na antena da televisão para conseguir ver alguma imagem. A gente pode não ter conhecimento, não ter tido, mas a gente pensa. Somos seres pensantes. E ao pensarmos, chegamos à conclusão de que precisamos de uma série de coisas que negam para a gente.

Então, a gente precisa dizer sim aos não que essa sociedade, que esse sistema nos dá. E não fiz diferente. Aprendi que o conhecimento transforma. Então fui buscar o conhecimento. No primeiro momento, era o

conhecimento, depois cheguei à conclusão que eu precisava de canudos, de diplomas, porque só com eles eu abriria portas. Daí a conciliação, mas eu não poderia ir para a academia e esquecer minhas origens. Mas eu também não poderia ficar só ali, porque não era só, eu tinha uma prole para representar.

Fui estudar, fui trabalhar, fui transformar minha casa num centro de cultura, para que meus filhos tivessem acesso, porque negaram isso para a gente também... esse bem que atravessa o ser humano e sem o qual você não se estabelece como ser humano. Então, a gente teve que correr atrás, trazer aquilo que hoje chamam de sarau, nos anos 1980 a gente já fazia isso. A gente tem a história do sarau de 2015 para cá, como esse nome. E parabéns a quem bombou esse nome, maravilha. Mas nós tínhamos pessoas que faziam tudo isso que se faz hoje, só que não tinha essa telinha para propagar.

A minha casa não era a única, mas foi a mais ousada, por assim dizer. Fui capaz de botar uma faixa na frente da minha casa com o letrreiro: “Precisa-se de poetas”. Tivemos a coragem de fazer uma carreata poética, mas muita gente fazia o que se faz hoje.

CPF: A cidade de São Paulo está repleta desses espaços. Hoje está sendo mais divulgado em função das políticas públicas que existem, políticas de fomento à periferia, ao teatro, ações como editais públicos do Proac, e mesmo a Lei Rouanet. Poderia falar um pouco sobre o seu espaço cultural, o Centro de Arte e de Promoção Social (CAPS)?

Maria: O corpo é a nossa primeira casa, é no nosso corpo que existimos. E essa casa precisa habitar uma casa. Só que nossa casa precisa ser transformada em lar. No CAPS acontece uma coisa muito diferente, é que o principal é a pessoa que procura o CAPSArtes. A gente não chega pro voluntário que acabou de entrar e fala “tem isso para fazer, você quer fazer?”. Não. A gente chega pro voluntário e pergunta: “O que gostaria de fazer? De que forma você gostaria de contribuir? Quais são os talentos que você gostaria de burilar?”.

E aí a gente se organiza numa força-tarefa para que aquela pessoa realize os sonhos dela dentro do CAPSArtes. Isto é, a gente não prepara nada para os outros desenvolverem. Então é uma casa na acepção do termo, é um lar. Existem muitas casas, e tem muita gente trabalhando como nós do CAPSArtes. Quero tomar muito cuidado para não parecer que a gente é diferente. A gente está entre as pessoas que promovem esse afeto, que transformam esses prédios em lares.

CPF: Isso que você nos diz é muito importante para nós aqui do Sesc, essa atenção para aquilo que as pessoas têm de melhor a oferecer. Acho

que é um ponto muito importante para essas grandes instituições. As pessoas estão ali para trabalhar para outras pessoas, então precisam estar bem, precisam se sentir felizes no dia a dia. Acho que talvez isso seja um diferencial desses espaços, já que você disse que é o principal recurso.

É lógico que a questão financeira é necessária; mas, falando das pessoas, gostaria que você falasse um pouco das transformações da região do Grajaú em função desses 32 anos do projeto. Sei que já disse que não é a única, existem muitas outras pessoas trabalhando. Mas eu queria ouvir de você, e isso é muito importante para nós, como você vê essas transformações. Como era o Grajaú, você disse que não tinha rua asfaltada... como você vê as transformações das pessoas do entorno do CAPSArtes.

Maria: Eu acredito que o CAPSArtes e muitos outros coletivos começaram apostando na humanidade do outro, reconhecendo essa humanidade, acreditando na inteligência do outro, na capacidade de se desenvolver. Cada um foi se encontrando, e a autoestima os revelou assim, e aí a união dessas pessoas chegou ao Grajaú de hoje, que é uma potência. A gente tem de tudo no Grajaú, desde trabalho com o meio ambiente, com artistas plásticos, com poesia, com o empreendedorismo, principalmente das mulheres negras, que é um exemplo para o mundo.

Porque não tem como empreender se não houver confiança entre as partes, e confiança exige afeto. Então, a maior riqueza do Grajaú é o afeto, é a confiança. As pessoas confiam umas nas outras. Foi uma simbiose. Mas antes tiveram de aprender a acreditar nelas mesmas. E aí temos uma dívida muito grande com movimentos de mulheres que nos antecederam, dos anos 1970, 1980; nossa casa, nossa associação de mulheres do Grajaú, conhecida como a Casa da Mulher do Grajaú... Essas mulheres fizeram um trabalho muito antes de nós. Cheguei a incorporar o movimento, mas quando cheguei o movimento já estava potente; eu só fui uma pecinha a mais ali. Então essas mulheres desbravaram, foram as mulheres que desbravaram aquela região.

A nossa primeira presidente da associação de Mulheres do Grajaú, que sempre cito e que não pode ser esquecida, que é Adélia Prates, fazia um trabalho lindo. Meu filho que você viu aqui, o Criolo, e o outro irmão dele, e minha filha, que faleceu de Covid, eu ia empurrando-a num carrinho para a ir escola, quando chovia não ia para a escola, pois a gente não conseguia andar, a gente caía, escorregava; e a Adélia ficava junto das mães, levava os filhos delas, botava-os na escola e ficava conversando com as mães, convidando-as para o movimento feminista.

Não tínhamos telefone nem internet, era uma conversa de pé de oreilha, havia um panfleto que se colocava no poste, uma ou outra que tinha carro na época, colocava adesivo no carro. E o movimento foi crescendo, muitas mulheres se instruíram porque a casa, além de ter um trabalho político de defesa da mulher, tinha a formação da mulher, cursos de formação, datilografia, alfabetização para as mulheres adultas, e manicure, cabeleireiro, confeitaria...

CPF: Em relação à participação das políticas públicas do Estado, poderia nos contar se existem equipamentos públicos onde é possível estabelecer parcerias para a realização de projetos?

Maria: Para a população enorme como a do Grajaú, o que a gente tem é muito pouco, mas já ficamos muito felizes, porque existe sempre a possibilidade de aumentar. Temos um centro cultural, que é a Casa de Cultura que foi de Interlagos durante muito tempo; depois migrou pro Grajaú, e não gostaria que fosse preciso tirá-la de Interlagos para levar ao Grajaú. Claro que Interlagos é um bairro já considerado menos pobre, por assim dizer. Mas eu gostaria que essa Casa de Cultura que foi pro Grajaú — fico muito feliz com isso — não precisasse ser tirada de Interlagos e que se criasse algo pro Grajaú. E essa casa fica no centro do Grajaú, no Parque América, onde está a elite. Então, o pessoal vem do fundão do Grajaú para desenvolver tarefas, essas parcerias, esses encontros, esses acordos, e isso acontece.

O próprio CAPSArtes já fez muitas carreatas, festas de aniversário. No começo, a gente só pedia o espaço, porque nós do CAPSArtes queríamos fazer; se alguém quisesse reconhecer financeiramente, claro que a gente aceitaria; mas o motivo principal não era este, queríamos levar alegria para as pessoas. E o objetivo maior ainda é promover encontros entre as pessoas. Por exemplo, quando propus criar o Fórum. Lembro que foi na primeira quarta-feira de 2013, chamei os coletivos e expliquei da necessidade de ter um fórum. Ali muitas pessoas se conheceram, e tem gente fora do país fazendo arte por aí. E se conheceram ali.

Portanto, os movedores da cultura, da educação, da filosofia, da ciência precisam ter essa consciência de que não vão ensinar o padre-nosso ao vigário, mas propiciar que as pessoas se encontrem e que elas se descubram, porque é o outro que me ajuda a descobrir a mim mesmo. E com essa troca, daqui a pouco as pessoas montam um grupo de teatro, fazem um trabalho cinematográfico etc.

Então, parableno o trabalho do Centro Cultural do Grajaú, já fui beneficiada enquanto CAPS, O CAPS já se beneficiou também, numa coisa de mão dupla. Mas por que não lá na balsa? Por que não lá no Cantinho do Céu? A gente tem alguns equipamentos como os CEUs, é possível fazer

parcerias, é possível solicitar o teatro emprestado, muitas coisas são possíveis. Mas não atende a população na íntegra. Porque é muita gente, as pessoas são muito pobres, as pessoas têm dificuldade de pagar uma condução até o centro cultural. Ainda hoje, lidamos com isso. Eu poderia dizer principalmente hoje, depois dessa crise maluca que vivemos, dessa pandemia, as pessoas empobreceram ainda mais.

Então, eu sempre parabenizo os espaços públicos, sou a favor da iniciativa pública, até porque é um dever. Somos cidadãos, pagamos impostos... Mas não é para tirar o centro cultural do Parque América, é para colocar outros centros culturais, lá para o fundão.

CPF: Você construiu o seu espaço, juntou pessoas, acho que é um ponto muito rico, esse de que você fala, de que as pessoas próximas têm um espaço de convivência e constroem muitas coisas. E você é uma dessas referências, pro Brasil, pro mundo, e não só pro Grajaú; E por isso a queria saber um pouco também sobre seu trabalho na área de literatura, as publicações que você tem.

Maria: Escrever é algo que a gente não consegue definir, só consegue sentir. Eu acredito que a mesma coisa aconteça com a música, com a tela, com pincel, com argila, enfim... A gente não tem palavras para definir a felicidade que é exercer a nossa arte. E precisamos do outro. A gente precisa que o outro veja. Você escreve um livro, você quer saber se alguém leu, se uma pessoa leu, não interessa o nível de escolaridade da pessoa, alguém leu. E fui muito feliz porque eu tinha leitores em casa. E realmente perturbava marido e filhos, porque acabava de escrever e já mostrava.

E por ironia do destino, quando eu não tinha nenhum estudo eu achava que para publicar um livro precisava ter curso superior. Dá para ver como aquilo era distante. Então pensava que eu nunca fosse publicar. Portanto escrevia, guardava, escrevia, jogava fora, pensando que eu nunca fosse conseguir fazer um curso superior. Até que um dia um professor dos meus filhos foi nos visitar e fiquei muito à vontade com esse professor e mostrei minha poesia a ele. Aí ele levou minha poesia para um concurso e trouxe o resultado que meu poema fora aprovado para ir pro Machu Picchu, no salão de artes Inca. Não acreditei. Pronto, ali eu soube que eu tinha que ir para escola, que eu tinha que estudar. Já que sem estudo eu tinha conseguido escrever algo que havia sido aprovado num concurso para ir pra fora do país, eu tinha que estudar.

E no ano seguinte me matriculei, pois eu tinha madureza ginásial, Artigo 91, que era para poder arrumar emprego na fábrica. E aí fui estudar. No segundo ano do Ensino Médio, o professor pediu um trabalho e escrevi esse livro: *Cinco contos sem desconto e de quebra dois poemas*.

É um folhetim, na realidade. Foi publicado na Associação de Mulheres do Grajaú.

O que quero dizer é que o que me motivou a escrever e a acreditar em mim foi um dia alguém acreditar e me dizer: “Me dá seu poema que vou levar para um concurso”. Eu não conhecia o caminho, eu nem sabia que existia isso; mas ele falou: “Não, isso aqui tem valor”, isto é, eu não sabia. Aí continuei os estudos, eu era velha, pois tinha quase quarenta anos quando entrei na escola, com uma turminha jovem, e eu chamava atenção (risos). Então a partir daí escrevi, escrevi muito e me tornei professora de filosofia e antes de ser professora de filosofia, antes de ser uma colegial, pois na época eu fazia colegial, escrevi uma peça de teatro para meus filhos que se chama *A florista*.

E depois que me tornei professora, peguei a peça e fiz uma adaptação para um conto de fadas. *O reino de Roselândia*, e o Mauro Neri ilustrou o livro. Ele tinha 16 anos na época, porque era meu aluno do segundo ano do Ensino Médio. Foi ele que fez a ilustração dessa obra. Isso aqui foi feito com amigos, foi feito em casa, tudo muito simples. A gente não tinha um selo, aquilo não existia. Quando a gente pensava em editora, pensávamos numa instituição, depois que apareceu a coisa do selo...

O primeiro livro foi em 1991, o conto de fadas foi em 1998, e o terceiro, *Varal*, foi em 2012 — vejam a distância de um pro outro —, pela Editora da Gente. E em 2016 a gente já tinha nosso selo, e o inauguramos com esse livro, *Penteando a vida*. Em 2017, publicamos *A lágrima e o riso*, o riso aqui é da exaustão da dor. E em 2019, *Abscesso*, que são poemas que falam da dor no nosso sistema. E em 2021, *Memórias de Maria e um pouquinho de mim*, após seis anos de trabalho árduo, pois a confecção dessa obra durou seis anos; comecei em março de 2014 e terminei em dezembro de 2020. É meu primeiro romance.

Acho que o principal que precisamos ter são as ideias. E quando trabalhei com ateliê de escrita, que a gente se reunia aos domingos para escrever aqui, havia pessoas com formação acadêmica e outras pessoas que não tinham nem Ensino Médio. E eu dizia: “Você pensa, tem ideias, então põe no papel”. Não interessa se está tudo errado, mas sabe o que está escrevendo? Então, depois você lê pro seu colega. Aí o colega consegue escrever, e o outro consegue revisar, a aí tivemos essa coisa linda aqui *Filosofia escrita ao extremo: nexos, léxico e reflexo* e *Escritos ao extremo: indelévels dobradas textuais*; com pessoas das mais variadas idades, os mais variados níveis de escolaridade, e pessoas que apenas se alfabetizaram, mas não tiveram a felicidade de terminar um primário, por assim dizer.

Tudo mundo tem ideias, mas as pessoas foram tão oprimidas que têm vergonha de si mesmas. É igual a uma personagem de um livro meu, que

parei há algum tempo, que trabalhava numa instituição, e o almoço dela era diferenciado dos outros funcionários porque ela era faxineira. Então quando chegava alguém, ela escondia o prato dentro do forno para as pessoas não verem que ela estava comendo. Isto é, ela era quem estava com vergonha, mas quem tinha que sentir vergonha eram as pessoas que a deixavam naquela situação.

Fazem isso com a gente. A gente tem vergonha de ser quem a gente é. E isso leva um tempo muito grande. E para isso acontecer, a gente precisa do verdadeiro mestre, do verdadeiro amigo e do verdadeiro amor. São aquelas pessoas que nos ajudam a descobrir aquilo que não sabíamos que tínhamos. E encontrei isso no Grajaú no movimento das mulheres, encontrei no movimento do CAPSArtes e em tantos outros coletivos.



RESENHA

MODERNIDADE PROJETADA: DEBATES SOBRE A EDUCAÇÃO COM O CINEMA E DO CINEMA NO BRASIL

Glaucia Dias da Costa¹

Resenha do livro: CATELLI, Rosana Elisa. *Cinema e Educação: a emergência do moderno (anos 1920 e 1930)*. São Paulo: Edições Sesc SP, 2022.

Em agosto de 1929, no Rio de Janeiro, ocorreu a 1ª Exposição de Cinematographia Educativa, promovida pela Diretoria de Instrução Pública do Distrito Federal, órgão responsável pelas políticas educacionais da capital do país. O evento, amplamente divulgado pela imprensa local, tinha como principal intuito educar o professorado para o uso do cinematógrafo nas aulas. No entanto, seu público-alvo não eram apenas professoras e professores. Aberta a todos os públicos, a exposição foi também um meio de popularizar a Reforma do Ensino do Distrito Federal, proposta por Fernando de Azevedo em 1928, que encontrava resistência entre alguns educadores e jornalistas e polarizava opiniões, principalmente por propor a obrigatoriedade e gratuidade do ensino (VIDAL; FARIA FILHO, 2002). A reforma, que tinha por objetivo democratizar e modernizar a educação do Rio de Janeiro, servindo de modelo para outros estados, trazia a inovadora proposta de implementação do cinema educativo nas escolas. Tratava-se de um recurso técnico moderno, que prometia renovar o ensino e o aprendizado dos diversos conteúdos curriculares. Mas essa possibilidade de uso de filmes em sala de aula era um assunto novo, restrito a um grupo limitado de intelectuais. Naquele momento, o cinema — considerado uma “escola de vícios” por propagar comportamentos tidos como inadequados para crianças e adolescentes — não contava com muito prestígio entre os educadores, médicos e juristas. Assim, a mostra de 1929 foi uma estratégia para apresentar ao grande público o lado positivo do cinema: aquele que ensina com imagens em movimento.

Para realizar a exposição, os organizadores — o professor Jonathas Serrano, subdiretor técnico de Instrução do Distrito Federal, e sua equipe — precisaram deslocar para a escola pública José de Alencar, na região central do Rio de Janeiro, diversos equipamentos de projeção de imagens. Entre eles estava o cinematógrafo — carro-chefe do evento —, que reproduzia imagens em movimento capturadas pela Pathé Baby, câmera

¹ Doutora em Educação pela Universidade Federal de Santa Catarina, professora de História no CA/UFSC, pesquisadora da área de Cinema, Educação e Infância. E-mail: glaucia.costa@ufsc.br.

cinematográfica de dimensões reduzidas, utilizada para a gravação das fitas pedagógicas. A escolha do lugar não foi casual, o objetivo era retirar o cinema das salas de exibições — locais perigosos à infância, de acordo com a crítica moral vigente — e associá-lo à escola, o lugar do *bom* cinema.

Segundo Jonathas Serrano, a escola selecionada tinha a vantagem de estar localizada na região central da cidade e possuir salas grandes, ideias para as projeções e para a exposição dos equipamentos e os rolos de filmes de diferentes bitolas. A programação do evento contava também com um ciclo de palestras, que se realizavam no período noturno. Como palestrantes, os organizadores convidaram educadores comprometidos com a proposta de reforma de ensino de Fernando de Azevedo e com o movimento Escola Nova, que proferiram discursos entusiasmados em defesa do cinema como auxiliar do ensino. Para Jonathas Serrano e Francisco Venancio Filho, a exposição foi um marco definitivo da introdução do cinema no ensino:

De ora avante já não é lícito objetar que não há películas, nem aparelhos adequados e acessíveis, nem recursos fáceis para a execução de um plano sistemático de utilização das projeções animadas no ensino. O que urge, agora, é não deixar que esfrie o entusiasmo. Com boa vontade e método, poderemos ter em breve um cinema educativo em nossa capital, e porventura em todo o Brasil, em crescente êxito e de modo relativamente fácil. (SERRANO; VENANCIO FILHO, 1931, p. 163)

No entanto, o interesse pelo cinema educativo no Brasil não se iniciou com esse evento. A exposição pode ser lida como resultado de discussões que já estavam sendo gestadas no país anos antes, mas também estava relacionada com outro debate cinematográfico da época, que dizia respeito à educação do próprio cinema. *Cinema e educação: a emergência do moderno* (anos 1920 e 1930), de Rosana Elisa Catelli, é uma obra que versa justamente sobre a construção desse debate e sobre as disputas que estavam em jogo no projeto de implementação do cinema educativo no país. Lançado recentemente pela Edições Sesc São Paulo, o livro — fruto da tese de doutorado defendida no Instituto de Artes da Unicamp, em 2007 — tece relações bastante precisas entre o projeto de modernização da sociedade brasileira, o desenvolvimento do cinema nacional e as disputas ideológicas vivenciadas no campo da educação no período. Estruturada a partir de uma rica pesquisa documental, que cruza registros oficiais, como leis e decretos, com revistas especializadas em educação e cinema (sobretudo *Cinearte*), a obra procura demonstrar como o discurso sobre a

implementação do cinema educativo no Brasil estava atrelado a uma preocupação com a *domesticação* do próprio cinema nacional em construção. Mas podemos nos perguntar, por que a produção cinematográfica precisava ser domesticada/educada? De que modo o cinema educativo foi reivindicado como uma alternativa para a modernização do ensino, do cinema e da incipiente indústria cinematográfica brasileira? Quais imagens cinematográficas seriam adequadas à educação do povo e como o cinema poderia contribuir nesse processo? Sob quais regras técnicas e estéticas essas imagens deveriam ser produzidas? Essas são perguntas que estão no horizonte investigativo de Catelli e que sua obra procura responder.

Cinema e educação: a emergência do moderno desenvolve-se a partir dos dois grandes eixos presentes em seu título. Porém, tanto o cinema quanto a educação não são tratados de forma autônoma. Ao contrário, Catelli torna visível a aproximação entre esses campos a partir de um intenso diálogo com a história política e cultural do país. Ou seja, seu livro evidencia um projeto de modernização do país que, para se tornar realidade, precisaria mobilizar de igual forma a educação e os meios de comunicação. Nesse sentido, o cinema, considerado por Getúlio Vargas um “livro de imagens luminosas”², seria uma ferramenta privilegiada para a formação do cidadão moderno, pois através de suas imagens ele falaria de igual forma a toda a população brasileira. Do sertanejo ao trabalhador urbano, de norte a sul do país, o cinema seria como um livro que ensinaria as lições da pátria, integrando os diversos territórios e culturas que compunham o Brasil, educando, principalmente, aquela parte da população que não tinha acesso à escola e que estava à margem da cultura letrada.

Na primeira parte de sua obra, Catelli debruça-se sobre o debate a respeito da modernização da educação durante as décadas de 1920 e 1930. Trata-se de um momento em que diversos estados brasileiros conduziam reformas do ensino e que os conflitos entre os diferentes projetos educacionais estavam acirrados. Nesse cenário, um grupo de educadores ligados ao movimento Escola Nova propunham uma ampla reforma para a educação brasileira, que deveria se iniciar pela ampliação do acesso à educação — daí a defesa do ensino público e laico —, e uma transformação profunda nos regimes de ensino. No capítulo “O cinema na educação”, a autora

2 No discurso intitulado “O cinema nacional – elemento de aproximação dos habitantes do país”, Getúlio Vargas apresentava o pressuposto que passou a pautar sua proposta político-pedagógica para o cinema educativo nacional: “O cinema será, assim, o livro de imagens luminosas, no qual as nossas populações praieiras e rurais aprenderão a amar o Brasil, acrescendo a confiança nos destinos da Pátria. Para a massa dos analfabetos, será essa a disciplina pedagógica mais perfeita, mais fácil e impressiva. Para os letrados, para os responsáveis pelo êxito da nossa administração, será uma admirável escola” (VARGAS, 1934, n. p.).

coloca o leitor a par do pensamento escolanovista através da apresentação das ideias defendidas por nomes como Fernando de Azevedo, Lourenço Filho, Anísio Teixeira, Jonathas Serrano e Venancio Filho. Também mostra como essas ideias reverberaram em outros campos da cultura, mobilizando intelectuais como Monteiro Lobato, Canuto de Almeida Mendes, Roquette-Pinto e Humberto Mauro, cineasta que esteve à frente da produção de filmes educativos do Instituto Nacional do Cinema Educativo (Ince) por quase trinta anos. Nessa cartografia, a autora cruza as concepções pedagógicas escolanovista com ideias oriundas de outras áreas do conhecimento, de modo a evidenciar como o cinema atenderia às expectativas de modernização da educação e, no limite, do próprio país. Dispositivo técnico e estético, o cinema era a encarnação do progresso, por isso, entendia-se que ele teria muito a oferecer ao propósito de renovar o ensino e inseri-lo na modernidade tão almejada.

Do ponto vista pedagógico, o cinematógrafo foi reivindicado pelos educadores por sua capacidade de tornar visíveis aspectos do mundo objetivo e viabilizar o ensino das ciências da natureza. Ele aproximaria a criança/estudante de fenômenos que seriam muito difíceis de serem acompanhados a olho nu ou de forma presencial, como a divisão celular ou o funcionamento de uma usina elétrica. Nesse sentido, as possibilidades visuais do cinema foram vistas com entusiasmo pelos escolanovistas justamente por irem ao encontro de um de seus pressupostos mais importantes: o ensino experimental. Para os adeptos da Escola Nova, um dos caminhos para modernizar a educação seria colocar a criança no centro do processo educativo, por isso era necessário criar situações em que o estudante conhecesse o mundo a partir de seus sentidos. Educar a partir da experiência do aluno seria também uma forma de superar o antigo ensino livresco e verbalista, centrado na figura do professor. Nessa perspectiva, os filmes pedagógicos se tornariam auxiliares privilegiados do ensino, pois possibilitariam, mesmo que de forma indireta, a experimentação de fenômenos que antes do cinematógrafo escolar só se conheciam pelos livros. Por se tratar de um dispositivo que simbolizava os avanços da modernidade, entendia-se que o uso do cinema no ensino contribuiria para superar o atraso da educação tradicional. Desse modo, a defesa do cinema educativo estava em sintonia com o modelo de sociedade que os intelectuais ligados ao movimento escolanovista desejavam construir. Essa articulação entre progresso técnico, educação e projeto de país é descrita pela autora de modo preciso no primeiro capítulo do livro.

Porém, conforme avançamos a leitura, percebemos que não era qualquer filme que serviria ao propósito do projeto educativo em questão. Se o que estava em jogo naquele momento era a produção do “homem novo” e

da “boa sociedade” (MONARCHA, apud CATELLI, 2022, p. 77), fazia-se necessário que as imagens dos filmes estivessem de acordo com esse ideal. No decorrer de *Cinema e educação*, Rosana Catelli vai indicando ao leitor que o projeto de educação pelo cinema que estava sendo gestado passava também por uma educação da produção cinematográfica brasileira e que esse processo educativo se deu por, pelo menos, duas frentes distintas: a dos educadores escolanovistas e a dos chamados “homens do cinema”. Do ponto de vista dos educadores, a autora aponta que havia uma preferência pelos documentários, pois reconhecia-se neles uma prevalência de valores científicos.

Na concepção do cinema educativo no Brasil, os documentários poderiam transportar a população, principalmente aquela que vivia isolada no interior, no sertão, para os mais diferentes cantos da Terra; e, também, mostrar para a capital o desconhecido sertão, que tanto fascinava os moradores das grandes cidades. As fitas documentais poderiam, ainda, cumprir a função que os livros não alcançavam de forma integral: “descobrir o Brasil aos brasileiros”; graças à capacidade da imagem cinematográfica de mostrar cenas distantes, elas cumpririam quase que a missão “etnográfica” de descrever e revelar a geografia, a cultura e os povos das diferentes regiões do país. (P. 68)

Essa preferência passava também por uma certa desconfiança, compartilhada entre os educadores, em relação aos filmes de enredo que, segundo a crítica moral da época, poderiam induzir ao mau comportamento e até mesmo à delinquência (COSTA, 2023). No caso dos documentários, a situação era diferente, pois, conforme Rosana Catelli vai nos mostrando, existia uma crença na imagem técnica e no registro documental. Já entre os críticos cinematográficos brasileiros, grupo que estava muito próximo dos produtores de filmes, havia uma preocupação para que essa produção fosse depurada e se adequasse a determinados padrões estéticos que permitissem mostrar *boas* imagens do Brasil. É a partir dessas reflexões que entramos no segundo momento do livro, “A educação no cinema”. Este capítulo é dedicado ao debate sobre o cinema educativo que acontecia na imprensa especializada, em especial na revista *Cinearte* (1926–1942) — mas não somente, visto que a pesquisa documental que ampara o livro de Catelli é bastante ampla. Aqui a autora busca compreender como os críticos enunciavam caminhos formais e técnicos para o cinema nacional pautados, sobretudo, no modelo cine-

matográfico desenvolvido nos Estados Unidos. Nesse sentido, as ideias desenvolvidas nessa parte do texto aprofundam e ampliam as reflexões desenvolvidas por Ismail Xavier (2017) sobre o papel da revista *Cinearte* na construção de uma padronização estética para o cinema nacional nas décadas de 1930 e 1940.

Catelli mostra também o empenho de intelectuais como Adhemar Gonzaga e Mário Behring, críticos que escreviam frequentemente na *Cinearte*, na defesa do cinema educativo. Além de acreditarem piamente no potencial formativo dos filmes educativos, esses críticos viam neles uma possibilidade de estímulo ao desenvolvimento da indústria cinematográfica nacional. Para eles, o que estava em jogo era a superação do atraso nacional através do cinema, portanto caberia ao Estado fomentar a produção de filmes que atendessem às demandas vindas da educação. A contrapartida da indústria seria fornecer filmes de elevada qualidade técnica e com uma estética adequada ao modelo moderno de país que se almejava. No que diz respeito especificamente à produção voltada ao cinema educativo, a autora evidencia que não havia consenso em relação ao formato desses filmes. Ora defendiam-se os “posados” (também chamados “filmes de enredo”), ora os “naturais”³. O consenso foi construído em torno das imagens que esse cinema deveria mostrar e, principalmente, das que deveriam ser evitadas:

Como a lição deveria ser ensinada pelas cenas, o cuidado com as imagens veiculadas deveria ser então uma das principais preocupações dos filmes naturais, pois eram imagens que criavam um imaginário sobre o Brasil, que contribuía para uma padronização do olhar. (P. 138)

Observa-se, assim, que o que importava não era tão somente o filme escolar ou a modernização do ensino formal utilizando fitas pedagógicas como dispositivo auxiliar das aulas, como defendiam os educadores escolanovistas. O livro de Rosana Catelli nos permite perceber que o debate sobre cinema educativo se ampliou a tal ponto que, para muitos intelectuais, o filme — desde que produzido de forma controlada, apresentando *boas*

3 Rosana Catelli chama atenção para o fato de que no período estudado as fronteiras entre os gêneros cinematográficos não estavam definidas. Em relação aos “naturais”, ela aponta que a revista *Cinearte* incluía várias modalidades de registro nessa classificação: filmes de turismo, filmes de propaganda, filmes instrutivos, filmes educativos, filmes científicos e filmes de cavação.

imagens do Brasil e trazendo conteúdos apropriados do ponto de vista dos valores morais, científicos e higiênicos da época — seria ele mesmo um fator de educação, prescindindo da escola e da educação formal. Não que esses intelectuais rejeitassem a escola, ao contrário, ela seria um braço fundamental do cinema educativo, já que sua demanda por fitas pedagógicas estimularia a indústria nacional. Entretanto, eles tinham consciência de que o acesso à instituição escolar não estava disponível a todos.

Embora essa discussão sobre a clivagem de públicos não esteja presente de modo explícito no livro de Catelli, o debate sobre o cinema educativo por ela apresentado evidencia a existência de formas de educar distintas para públicos distintos. Alguns — as crianças e jovens de classe média, moradores de cidades grandes e médias — teriam acesso a uma educação formal estruturada na cultura letrada, com professores preparados para mediar o ensino e o aprendizado, com currículo amplo e uma didática adequada para atender os estudantes nas diferentes fases do seu desenvolvimento intelectual. Outros — os moradores de áreas rurais e dos subúrbios das grandes cidades, os trabalhadores, os analfabetos, enfim, a população marginalizada — receberiam do Estado apenas as lições que os filmes educativos tivessem para oferecer, sem o suporte do professor, sem o acesso aos conhecimentos das diversas disciplinas, sem a estrutura e a formação cultural que a escola oferece. Roquette-Pinto, o responsável pela criação do Ince, compartilhava de um olhar bastante otimista em relação ao potencial educativo dos filmes, por isso afirmava com entusiasmo que o cinema seria a escola dos que não tinham escola. Porém, na prática o público do cinema educativo teria acesso a conteúdos bastante restritos, que, sem a presença do professor para mediar e inseri-lo em uma situação pedagógica, poderiam não fazer sentido para quem os recebesse.

Apesar de *Cinema e educação* não tratar dessas questões, as reflexões nele apresentadas nos fazem pensar sobre a situação pedagógica, ou o contexto educativo, em que um filme se insere e suas implicações. Ao sugerirem que os filmes fossem utilizados como auxiliar técnico, os educadores escolanovistas indicavam que o processo de ensino-aprendizagem é bastante complexo e marcado por etapas a serem cumpridas (racionalização). Para eles, os filmes deveriam fazer parte de uma intrincada operação pedagógica, que deveria levar em consideração o estudante e o contexto educativo em que ele estava inserido. Tal processo não se iniciava nem se encerrava na exibição da fita pedagógica. Já a concepção de cinema educativo de Roquette-Pinto e dos “homens do cinema”, por mais bem-intencionada que fosse, limitava-se à projeção do filme, que nessa condição seria muito mais um meio de informação (e, no limite, de manipulação das massas) do que um instrumento que serviria a um processo educativo mais amplo e consistente.

Ainda na segunda parte do livro, Rosana Catelli propõe importantes reflexões sobre o Ince, sobre o papel de Roquette-Pinto na definição das diretrizes político-pedagógicas da instituição e sobre o trabalho do cineasta Humberto Mauro à frente dos filmes ali concebidos. Segundo a autora, as produções do instituto foram ao encontro daquilo que era apregoado como cinema educativo tanto pelos educadores, quanto pelos “homens do cinema” e outros intelectuais preocupados com a modernização do país a partir da educação e do acesso à cultura. Mas essa não teria sido a principal contribuição do trabalho de Humberto Mauro no Ince. Se, por um lado, os filmes ali produzidos não tiveram o alcance de público desejado — as exhibições ficaram limitadas principalmente à região Sudeste do país, por falta de logística para distribuição e equipamentos para projeção —, por outro, o legado dessa instituição pública extrapolou seu propósito inicial. Segundo Catelli,

De fato, o Ince tornou-se para o cinema nacional mais do que um órgão exclusivo de produção de filmes educativos para um público de massa: virou um centro de referência, um centro técnico e de pesquisa no setor, um local de empréstimo de equipamentos; e sua atividade intensa na produção de documentários teve grande importância no desenvolvimento do gênero no Brasil. Ou seja, além de um projeto de uso do cinema na educação, o Ince se transformou em um projeto de educação do próprio cinema nacional, especificamente do cinema documentário. (P. 126)

Cinema e educação se encerra com a apresentação de um levantamento bibliográfico que serviu de base para o desenvolvimento das reflexões que deram origem ao livro. Trata-se de um apanhado de obras fundamentais para a compreensão do período histórico e dos processos políticos e culturais que estavam em jogo na implementação do cinema educativo no Brasil. Catelli organizou os textos consultados a partir de quatro eixos: cinema e Estado Novo; história e crítica do cinema nacional; cinema e história; cinema e educação. A autora indica que o intuito dessa sistematização é servir de apoio e orientação para os pesquisadores interessados no assunto, objetivo que ela alcança com sucesso graças à densidade de suas análises. Porém, essas “Breves anotações bibliográficas” — título do último capítulo de seu livro — tornam visível o esforço da autora em construir um problema de pesquisa e levá-lo a cabo a partir do diálogo com diferentes campos do conhecimento, ampliando as reflexões sobre esse assunto tão complexo e fascinante. Ao mesmo tempo, essas breves e ricas notas evidenciam o ineditismo do trabalho de Rosana Elisa Catelli, uma contribuição fundamental para o debate, ainda aberto, sobre o cinema educativo no Brasil.

REFERÊNCIAS

- COSTA, Glaucia Dias da. *Infância, cinema e educação: da escola de vícios à escola de vida (1920 a 1964)*. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2023.
- SERRANO, Jonathas; VENANCIO FILHO, Francisco. “O cinema educativo”. *Revista Escola Nova*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 3, jul. 1931.
- VARGAS, Getúlio. “O cinema nacional – elemento de aproximação dos habitantes do país”. Discurso pronunciado na manifestação promovida pelos cinematografistas. Rio de Janeiro, 25 jun. 1934.
- VIDAL, Diana Gonçalves; FARIA FILHO, Luciano Mendes. “Reescrevendo a história do ensino primário: o centenário da lei de 1827 e as reformas Francisco Campos e Fernando de Azevedo”. *Educação e Pesquisa*, São Paulo, v. 28, n. 1, jan.-jun. 2002.
- XAVIER, Ismail. *Sétima arte: um culto moderno*. 2. ed. São Paulo: Edições Sesc SP, 2017.



POESIA

UMA PRAÇA

Paulo Nunes

Para os grupos teatrais
Cirquinho do Revirado e
Teatro Contadores de Mentira

Se fosse possível atravessar uma praça,
se fosse possível o poema, com todo o seu futuro,
toda esta verdade jamais inventada,
se o silêncio nos habitasse mais do que o vazio,
se o vazio repercutisse nosso grito,
se soubéssemos que está sempre amanhecendo,
iríamos — como vamos — sobre duas pernas e uma nuvem,
porém não a caminho de um outro lado
que não é outro e sempre nos entrega os mesmos,
embora mais velhos e claudicantes:
iríamos como a criança, que vai e encontra,
como o louco, que não vai, pois já é,
como o velho palhaço inventa a flor que despetala,
como um poeta anda em busca de seu poema.
Uma praça atravessa-nos no tempo mais do que no espaço,
tateia-nos na luz mais do que na escuridão,
propõe-se muito antes de nós, e nos propõe,
onde a cidade e os pulmões não têm muros
e a coisa ainda não construída se afirma e paira,
fora de nós uma parte que é nossa e de quem passa.
Uma praça não se ajoelha e se reduz a adro de igreja,
patíbulo de comício, lavanderia de batalhão,
uma praça não é apenas um pátio de hospício,
uma praça, se atravessada, não volta atrás.
Há milênios este navio partiu e não chegou
trazendo ânforas necessárias e perdidas,
há muito pronta e inacabada ela se assenta sobre as patas,
recolhe as asas, sorri, expandindo o segredo
mais do que a verdade — e nos fita, imóvel.
E é quando à esfinge perguntamos: há cidade?

Existe o homem? Nascerá o poema? Bastará
consagrar ao vazio nosso único e ferido deus?
Mas qual monumento forjar além da própria vida
que nos ergue e atira a uma altura improvável?
Que estátua sedestre e esquecida que não abale o silêncio?
Qual coração em comum se tamanha é a dispersão?
No entanto, não temos dúvidas sobre uma praça.
Somos estreitos como uma rua e aqui desembocamos,
nesta calma que dissimula uma pista de voo,
este descampado a copular flor e solidão,
onde buscamos o que perdemos antes de ter,
mas que, se soubéssemos, defenderíamos da voz equivocada.
E se alguém ferisse a cidade, se alguém
impedisse o poema, se a horda inimiga finalmente atacasse,
se de tudo isso soubéssemos — se de nós soubéssemos —
para cá fugiríamos, procurando saída, procurando-nos.
Pois uma praça segue, extática, em todas as direções,
está aberta e é nossa porque a vemos,
após sonhar a ela retornamos com novos pés,
aqui onde a cidade não existe e melhor se espelha,
onde tudo é provável por ainda não ter sido feito,
e as coisas prontas e destruídas ocupam de volta
seu lugar, saltando do passado para o futuro
sobre nossas cabeças, os velhos medos não impedindo
nossos olhos de pressentirem o clarão.
E o azul espreita-nos como uma possibilidade,
a nova manhã quer se desplumar de nossos corpos.
Está nascendo o poema (eu sinto), a praça existe,
a clareira se agasalha e se abre em nós,
a mão veio para um dia florir, alguém ao longe
nos acena e vamos, a rosa hoje amanheceu visível.



NARRATIVAS VISUAIS

ENTRE LAÇOS: NO INTERIOR DO MEU BIXIGA

Thais Taverna¹

Bixiga pra mim não é só a graça das fachadas das casas construídas pelos italianos no começo do século XX.

Bixiga pra mim é a diversidade dos cheiros, das cores, texturas, temperos, cores das peles, dos ritmos e ruídos...

Sou constituída dessa infinidade de estímulos, onde cada sentido se sobrepõe. A peculiaridade desse tempo e espaço atravessa meu corpo desde que nasci.

Meus trajetos são construídos por sobreposições dessas camadas, criando um universo particular, onde o sensorial estimula a sensação única que é saber estar no Bixiga. Os horizontes internos de cada pessoa que transita nesse território identificam suas peculiaridades, detalhes muitas vezes adormecidos, esquecidos ou apagados em outros bairros de São Paulo. O Bixiga acolhe, abraça e aquece. Ali pessoas encontram o afeto que uma cidade como São Paulo muitas vezes ignora.

Se você está com os olhos atentos aos detalhes e o coração manso, os instantes chegam como uma dança às vezes sutil, às vezes voraz.

As ruas do Bixiga têm um jeito próprio, uma atmosfera própria. Quem entra no Bixiga, sabe que chegou.

A cada esquina, a cada portinha, a cada passo, a luz encontra seu lugar e criam-se espontaneamente diversas cenas de filme. Os moradores e trabalhadores viram personagens, as ruelas, fachadas e o interior visto das janelas constroem cenários espetaculares, criam-se então fragmentos de cenas irrepetíveis.

1 Diretora de fotografia desde 2015 e operadora de câmera desde 2004, trabalhando com documentários, séries de TV, publicidade e ficção. Entre seus projetos destacam-se os documentários *Filme pra poeta cego* e *Wil, má* (filmes premiados em festivais nacionais e internacionais, ambos com direção de Gustavo Vinagre); os curtas *Paisagens antes do fim* e *Teatro Filmado*, com direção de Cris Lozano (Prêmio APCA); e o longa experimental *We are not in kansas anymore*. Formada em audiovisual pela FMU/SP, com especialização em documentário pelo Instituto del Cine de Madrid e em direção de fotografia pela ECTV (Escuela Internacional de Cine y Televisión). De 2014 a 2017, foi gestora cultural no Espaço de Cultura Bela Vista (ECBV), no coração do Bixiga, onde desenvolveu seu trabalho como articuladora em rede comunitária propagando a cultura, história e valorização do bairro do Bixiga.

É a leveza do celular que ajuda a capturar os fragmentos de beleza que rodeia o viajante que estiver por lá. O celular sempre fácil e constante em nossa rotina vira instrumento de captura dessas cenas. Muitas vezes eu nem guardo o celular na bolsa, porque sei que a cada instante, em fração de segundos, posso encontrar fragmentos poéticos da vida real.

