

artista imaginária

PARABELO:
uma mela de
artista imaginária

COLETIVO PARABELO:
uma mela de
artista imaginária

COLETIVO PARABELO:
uma mela de
artista imaginária

COLETIVO PARABELO:
uma mela de
artista imaginária

COLETIVO PARABELO:
uma mela de
artista imaginária

COLETIVO PARABELO:
uma mela de
artista imaginária

COLETIVO PARABELO:
uma mela de
artista imaginária

COLETIVO PARABELO:
uma mela de
artista imaginária

COLETIVO PARABELO:
uma mela de
artista imaginária

COLETIVO PARABELO:
uma mela de
artista imaginária

COLETIVO PARABELO:
uma mela de
artista imaginária

COLETIVO PARABELO:
uma mela de
artista imaginária

COLETIVO PARABELO:
uma mela de
artista imaginária

COLETIVO PARABELO:
uma mela de
artista imaginária

COLETIVO PARABELO:
uma mela de
artista imaginária

COLETIVO PARABELO:
uma mela de
artista imaginária

COLETIVO PARABELO:
uma mela de
artista imaginária

COLETIVO PARABELO:
uma mela de
artista imaginária

COLETIVO PARABELO:
uma mela de
artista imaginária

Barbara Kamashiro

COLETIVO PARABELO:

uma mesa de
artista imaginária

São Paulo
2021

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

BÁRBARA KANASHIRO MARIANO

**COLETIVO PARABELO:
uma escola de artista imaginária**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes Visuais.

Orientadora: Profa. Dra. Dália Rosenthal

São Paulo
2021

BÁRBARA KANASHIRO MARIANO

**COLETIVO PARABELO:
uma escola de artista imaginária**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes Visuais, sob orientação da Profa. Dra. Dália Rosenthal.

BANCA EXAMINADORA:

Profa. Dra. Dália Rosenthal

Profa. Dra. Mônica Hoff Gonçalves

Profa. Dra. Valquíria Prates

Meus agradecimentos:

À Mônica Hoff e Valquíria Prates, pela leitura atenta e crítica.

À Carlos Fajardo, Christina Rizzi, Cristina Freire, Dora Longo Bahia e Sumaya Mattar, pelos ensinamentos.

À Mônica Carvalho, Naligi Ferreira e Thiago Fernandes, pela parceria dentro e fora da escola.

Aos estudantes do CIEJA Ermelino Matarazzo, da EMEB José Getúlio Escobar Bueno e da EMEB José Cataldi, por fazerem escola em minha vida.

À Amanda Chaptiska, Caio Bonifácio, Carminda Mendes André, Dalva Garcia, Lilian Félix, Lucas Ferreira, Marcelino Bessa, Maria José de Oliveira, Marina Tomás Santiago, Michel Yakini, Naíla Rodrigues, Nathália Imbrizi, Selma Maria Barreto, Tâmisa Betina e Tania Gamba, por fazerem do cotidiano poesia.

À Dália Rosenthal, pelo olhar generoso, pelo diálogo franco e pelo apoio constante.

À Flora Rouanet e Valéria Ribeiro, pelas andanças cidade afora.

À Eliane Andrade e Thalita Duarte, por serem semente e raiz e por sonharem junto um sonho feito realidade.

À Taís Teixeira, Rafael Ramos e Felipe Nartis, pela acolhida carinhosa e pelos conselhos certos.

À Denise Rachel, por ser amiga nos momentos alegres e tristes e por abrir os caminhos para que eu pudesse também caminhar.

À Diego Marques, por fazer botânica no asfalto, pelo compromisso ético, político e estético com o mundo e pelo amor e amizade incondicional sem a qual eu jamais chegaria até aqui.

À Sizue Kanashiro, pelo amor maior que tudo.

Em memória de tia Patrícia Mariano

*Meus amigos
quando me dão a mão
sempre deixam
outra coisa*

*presença
olhar
lembrança-calor*

*meus amigos
quando me dão
deixam na minha
a sua mão*

Paulo Leminski

Para Diego Marques e Denise Rachel

RESUMO

A partir da rememoração de ações performáticas pedagógicas políticas desenvolvidas pelo Coletivo Parabelo entre os anos de 2011 a 2021, a saber: Perfografia (2011-2013), Aulas Performáticas (2011-2021), Erratórios (2015-2021), Mutyrão de Imaginação Performativa, Política e Pedagógica (2019) e Respirações (2020-2021), o presente trabalho investiga imaginários sociais em torno dos sentidos de escola para apresentar o Coletivo Parabelo como uma escola de artista imaginária.

Palavras-chave: coletivo artístico; coletivismo; escola de artista; fazer escola.

ABSTRACT

Based on the remembrance of political pedagogical performatic actions developed by Coletivo Parabelo between 2011 and 2021, namely: Perfography (2011-2013), Performatic Classes (2011-2021), Erratórios (2015-2021), Mutyrão of Performative, Political and Pedagogical Imagination (2019) and Breaths (2020-2021), this work investigates social imaginaries around the meanings of school to present the Coletivo Parabelo as an imaginary artist's school.

Keywords: artistic collective; collectivism; artist's school; make school.

SUMÁRIO

ENTRADA	17
LISTA DE PRESENÇA OU VOU FAZER A CHAMADA	21
AULA DE PORTUGUÊS	25
CONVERSAÇÕES IMAGINÁRIAS	37
CONVERSAÇÕES IMAGINÁRIAS: PERFOGRAFIA	43
AULA DE TEATRO	49
AULA DE EDUCAÇÃO FÍSICA	57
CONVERSAÇÕES IMAGINÁRIAS: AULAS PERFORMÁTICAS	75
AULA DE FILOSOFIA	83
CONVERSAÇÕES IMAGINÁRIAS: ERRATÓRIOS	97
AULA DE GEOGRAFIA	103
CONVERSAÇÕES IMAGINÁRIAS: MUTYRÃO DE IMAGINAÇÃO PERFORMATIVA, POLÍTICA E PEDAGÓGICA	119
AULA DE BIOLOGIA	125
CONVERSAÇÕES IMAGINÁRIAS: RESPIRAÇÕES	139
AULA DE HISTÓRIA	145
SAÍDA	163
BIBLIOTECA	181
ARQUIVO	187

ENTRADA

A entrada é um dos momentos mais aguardados da escola. Na hierarquia dos momentos bons, talvez ela fique logo após o recreio e a hora da saída. Ela é uma duração ou intervalo de tempo e espaço que condensa o que foi e o que está por vir, como a chuva que precede o arco-íris ou a tempestade. Sinto que a entrada guarda consigo uma promessa de futuro, estabelecendo um pacto entre aquele que entra e ela mesma: daqui em diante, você será outro. Como o rio de Heráclito, Guimarães Rosa e Mia Couto. A entrada está em tudo e por toda a parte. Em cada página de livro, quando um bebê nasce, quando abrimos uma janela, ali está ela, descortinando mundos. Esta dissertação de mestrado foi feita por muitas mãos; ou melhor, por muitos pés. Pés que araram, repisaram e cultivaram sementes para que hoje eu pudesse caminhar sobre um solo fértil e espalhar os esporos de outrora. Este trabalho só existe porque, certa vez, Valéria Ribeiro insistiu em dizer que o Coletivo Parabelo era a sua escola. Porque um dia Diego Marques deitou sob os escombros de uma casa demolida. Porque, ao final de um beco no Jardim Primavera, Thalita Duarte escovou uma bandeira do Brasil com escovas de dente. Porque, numa feira livre em Pirituba, Flora Rouanet despejou leite condensado e pipoca sobre o próprio corpo. Porque uma noite, no alto do Pico do Jaraguá, Eliane Andrade apanhou sonhos. Porque Denise Rachel lambuzou os seus seios com caldas e confeitos e ofereceu a quem quisesse provar. Este trabalho só existe porque todas essas pessoas e muitas outras existiram também.

Este é um trabalho feito a partir de memórias. Memória dos tempos de infância, adolescência e também dos tempos em que sequer era nascida. Ele se inscreve numa temporalidade e espacialidade não definida, acompanhando os acontecimentos imprevisíveis que fluem à memória. A partir desse movimento de memória, adentro o terreno das ações performáticas pedagógicas políticas ensejadas pelo Coletivo Parabelo, e me vejo diante de um labirinto sem princípio e sem fim no qual coletivo e indivíduo se misturam. Vislumbro algumas possibilidades. São as escolas de artistas esboçadas a partir de um imaginário social de escola. Uma verdadeira tradição transmitida de geração para geração que chegou até nós sob a forma de veneno e remédio. Provamos o amargor e a doçura desse fruto delicado e queremos encapsulá-lo em doses homeopáticas, sorvendo toda a sua seiva. Esquecemos do arado, da rega e do cultivo. Esquecemos de cortar as ervas daninhas. Mas, procuramos lembrar de não esquecer.

Baseada no quadro referencial das metodologias qualitativas de pesquisa científica, em particular o método da chamada História de Vida (BOSI, 2003), busco adotar a memória como um operador ou procedimento de investigação que conjuga, a um só tempo, experiência individual e coletiva a partir de um trabalho sobre a memória. Nesse sentido, procurei estruturar a presente dissertação por meio dos seguintes operadores de memória: ENTRADA, AULA DE PORTUGUÊS, CONVERSÇÕES IMAGINÁRIAS, CONVERSÇÕES IMAGINÁRIAS: PERFOGRAFIA, AULA DE TEATRO, AULA DE EDUCAÇÃO FÍSICA, CONVERSÇÕES IMAGINÁRIAS: AULAS PERFORMÁTICAS, AULA DE FILOSOFIA, CONVERSÇÕES IMAGINÁRIAS: ERRATÓRIOS, AULA DE GEOGRAFIA, CONVERSÇÕES IMAGINÁRIAS: MUTYRÃO DE IMAGINAÇÃO PERFORMATIVA, POLÍTICA E PEDAGÓGICA, AULA DE BIOLOGIA, CONVERSÇÕES IMAGINÁRIAS: RESPIRAÇÕES, AULA DE HISTÓRIA, SAÍDA, BIBLIOTECA E ARQUIVO. Essa estrutura não busca corroborar

com uma separação disciplinar tal qual verificamos em ementas, programas e currículos de educação básica ou superior. Em vez disso, compreendo que o que estou chamando de operadores de rememoração nada mais são do que modos de acessar ou tornar tangível as ações performáticas pedagógicas políticas desenvolvidas pelo Coletivo Parabelo. Em outras palavras, procuro seguir as pistas dos fios de Ariadne enredados em muitas camadas de recordações. Assim, a entrada e a saída são dois nomes para um mesmo lugar. O ponto de chegada que também é ponto de partida. Para parafrasear Walter Benjamin (1994), as aulas podem ser entendidas como o pássaro onírico que choca os ovos das experiências vividas. Sendo que ao utilizar as nomenclaturas português, teatro, educação física, filosofia, geografia, biologia e história estou menos interessada em me referir ao conhecimento encerrado no âmbito de tais disciplinas, do que oferecer potenciais chaves de leituras poéticas. As chamadas Conversações Imaginárias consistem em uma ação performática pedagógica política proposta pelo Coletivo Parabelo a artistas/es, professoras/re/es e pesquisadoras/re/es convidadas/es/os. Na biblioteca constam as referências bibliográficas utilizadas na dissertação. Por fim, o arquivo é um convite a um momento de fruição, contextualização e quem sabe co-imaginação (LEPECKI Apud CRUNTEANU, 2016) das ações performáticas pedagógicas políticas Perfografia, Aulas Performáticas, Erratórios, Mutirão de imaginação Performativa, Política e Pedagógica e Respirações. Espero que você possa, enfim, fazer um percurso significativo com este trabalho, para quem sabe imaginar também outros modos possíveis de fazer arte, de fazer educação, de fazer escola.

LISTA DE PRESENÇA

OU

VOU FAZER A CHAMADA

1. Abimaelson Santos
2. Amanda Chaptiska
3. Anakin Andrew Gamba Lunardi
4. Anderson Ramiro dos Santos
5. Aline da Rocha Barbosa
6. Alex Sandro Ferreira da Silva Oliveira
7. Alexandre Matias
8. Ana Lucia Gonçalves Dantas
9. Ana Musidora
10. Anderson Ramiro dos Santos
11. Anderson Ramos
12. Angélico de Oliveira Reis
13. Audry Silva
14. Bianca Nuche
15. Caio Bonifácio
16. Camila Andrade
17. Camilla Bariani Pires
18. Camila dos Santos
19. Camila Felício
20. Carmen Estevez de Oliveira
21. Carminda Mendes André
22. Carolina Cáceres
23. Carolina Cherubini
24. Caio Franzolin
25. Carla Bertolini
26. Cássio Costa
27. Catarina Milani
28. Cicero Ferreira
29. Cida Martins
30. Clarice Rodrigues de Brito
31. Clébio Ferreira
32. Cleide Nunes do Nascimento
33. Cleonice Silvino Lima Neves
34. Cristian Reichert
35. Cristine Carvalho Nunes
36. Dália Rosenthal
37. Dalva Garcia
38. Dan Sekito de Feitas Higuti
39. Danielle Agostinho
40. Danielle Souza
41. Dariane Morais
42. Débora Oliveira
43. Decio Filho
44. Denise Ortiz
45. Diana Conceição de Sousa
46. Diogo Rios
47. Djalma Bibiano
48. Douglas Alves
49. Douglas Novaes Silva
50. Edgar Benitez
51. Élder Sereni
52. Edilma Matsuoka
53. Elciede Rosa de Souza Ribeiro
54. Eliane Lopes da Silva
55. Eliane Dias Andrade
56. Elisete Santos
57. Emanuella Soares
58. Fábio Santos
59. Fabrício Carvalho
60. Fátima Soares dos Santos
61. Felipe Michelini
62. Fernanda Caetano
63. Fernanda Costa
64. Fernando Catelan
65. Flávia Teodoro Alves
66. Flora Rouanet
67. Francinete Silva Romano
68. Gevacir Lino Alves
69. Giselda Maria de Lima Gonçalves
70. Gislene Silva
71. Graziela Ribeiro Jules
72. Gregório Vitorino Duarte
73. Greta Lopes
74. Guilhermina Jesus dos Santos
75. Helena Bastos
76. Hélio Moreira Filho
77. Igor Silva
78. Ildecy Miranda dos Santos
79. Inair Maria Jacinto
80. Ione dos Santos
81. Isaac Pereira da Silva
82. Isadora Pessoa
83. Ivan Jonas Aparecido
84. Jarlei dos Santos
85. Jesiel Ternero
86. Joana de Jesus Santos
87. José Carlos Teodoro
88. José Soró
89. Josefa da Conceição
90. Josefa Maria Barbosa
91. Josiane Machado da Silva
92. Jota Mombaça
93. Juliana Ngando Lea
94. Karyne Dias Coutinho
95. Kauê Aguilera
96. Kelly Aparecida Guedes
97. Letícia Maia
98. Letícia Sekito
99. Lenalva Jesus Honorato
100. Leonardo França

- | | | | |
|------|--|------|-------------------------------------|
| 101. | Lilian Félix | 151. | Nicinha Marques do Nascimento Silva |
| 102. | Liliane Novais Oliveira Santos | 152. | Nilda Maria Aparecida Januário |
| 103. | Lorran Siqueira | 153. | Nina Lua |
| 104. | Lucas Cruz | 154. | Osvaldo da Silva Lima |
| 105. | Lucas França | 155. | Patrícia Brito |
| 106. | Lucas Silva Ferreira | 156. | Patrícia Cristiane Gamba |
| 107. | Lucas Victorino | 157. | Paula Marcelle |
| 108. | Lucineide Santos Lopes | 158. | Paulo Rogério Avelar dos Santos |
| 109. | Ludmila Lee Castilho | 159. | Pedro Daniel Vicente de Moraes |
| 110. | Luiz Otávio Paixão | 160. | Pedro Falco |
| 111. | Luiza Couceiro Latorre | 161. | Pedro Galiza |
| 112. | Luzia Santana | 162. | Priscilla Davanzo |
| 113. | Maachaly Barnabe | 163. | Raimunda Lira |
| 114. | Marcela Cavallini | 164. | Rafael Ramos |
| 115. | Márcia Fusaro | 165. | Raquel Almeida |
| 116. | Maiko Sabino | 166. | Regilaine Correia da Silva |
| 117. | Maíra Leme | 167. | Reilsa Firmino dos Santos |
| 118. | Marcelino Bessa | 168. | Renata Lemes |
| 119. | Marcelo Prudente | 169. | Ronaldo Záphas |
| 120. | Marcos Boturi | 170. | Rosana Carvalho |
| 121. | Marcos Ferreira Sales | 171. | Rosangela Caparros Lima |
| 122. | Marcos Vinicius Ribas Faria | 172. | Ricardo Mancini |
| 123. | Margarida Silva | 173. | Rita Maria de Santana |
| 124. | Maria Celeste Pereira Santos | 174. | Samuel Ferreira da Silva |
| 125. | Maria da Conceição Silva | 175. | Seu Camilo |
| 126. | Maria das Graças Barbosa dos Anjos | 176. | Sérgio Augusto Vicente Duarte |
| 127. | Maria Edivania Gomes de Sá | 177. | Shirlei Alexandra da Cunha |
| 128. | Maria Francinete Rodrigues dos Santos | 178. | Shirlei Oliveira Paulino Guariroba |
| 129. | Maria Girleide Lima de Carvalho | 179. | Silvana dos Santos |
| 130. | Maria José de Oliveira | 180. | Silvania Sales dos Santos |
| 131. | Maria José dos Santos | 181. | Silvia de Athayde Lima |
| 132. | Maria Lúcia Branco | 182. | Soeli Gomes dos Santos |
| 133. | Maria Lúcia da Silva | 183. | Sol Whitaker |
| 134. | Maria Marinho de Andrade Sales | 184. | Sonia Maria da Silva Souza |
| 135. | Mariângela Simplício de Souza Oliveira | 185. | Sueli Vaz |
| 136. | Marilena Luiz Vila | 186. | Tábata Costa |
| 137. | Marina Klautau Felipe | 187. | Taís Teixeira |
| 138. | Marina Tomas Santiago | 188. | Thaíse Nardim |
| 139. | Marineide Barbosa de Lima Carvalho | 189. | Tâmisa Betina |
| 140. | Mario Conte | 190. | Tania Regina Gamba |
| 141. | Marta Judy | 191. | Tatiana Denise Gamba |
| 142. | Mayra Suzuki | 192. | Tatiana Monte |
| 143. | Michel Yakini | 193. | Tatiane Ramos Pereira |
| 144. | Milene Valentir | 194. | Tatuz Costa |
| 145. | Mônica Carvalho | 195. | Tereza da Silva Leal |
| 146. | Moisés Prudêncio | 196. | Teresinha Moreira |
| 147. | Naíla Rodrigues | 197. | Thalita Duarte |
| 148. | Natália Yukie | 198. | Thiago Fernandes |
| 149. | Nathalia Jordão dos Santos | 199. | Tiago Lazzarin Ferreira |
| 150. | Nathalia Pallos Imbrizi | 200. | Tika Tiritilli |

201. **Valéria Ribeiro**
202. **Vanessa Castro**
203. **Vanessa Corrêa**
204. **Vanessa Rosa**
205. **Vitória Carine**
206. **Wanderci Bueno**
207. **Se você também esteve presente com o Coletivo Parabelo em algum momento, por favor escreva o seu nome aqui:**

AULA
DE
PORTUGUÊS

Era uma tarde quente de primavera do ano de dois mil e quinze. Eu estava no terceiro ano do curso de Licenciatura em Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Naquela tarde de quinta-feira haveria aula da disciplina de Metodologia do Ensino das Artes Visuais I, ministrada pela professora Sumaya Mattar. Mas essa aula começava muito antes de chegar na universidade - desde o momento em que me preparava para sair de casa, nos instantes em que eu convivía com as inquietações provocadas em cada encontro. Inquietações de toda sorte: da busca por respostas para a pergunta formulada pela professora Sumaya, sobre qual seria o meu propósito em arte educação, até a escolha sobre qual roupa vestir. Tempos depois descobri que essa escolha não é algo menos importante, como pode parecer. Isso ficou marcado para mim quando escolhi usar um vestido azul turquesa na primeira aula do estágio supervisionado na Escola Estadual Professora Clorinda Danti, porque o título da aula que iria propor era Mergulho. Para convidar os alunos a um mergulho, era preciso vestir um braço de mar sobre a pele.

Naquela tarde de primavera, trajei o meu uniforme para os dias quentes: um vestido violeta de algodão, um colar de contas vermelhas e uma sandália caramelo. Na mochila levei um caderno com folhas macias, boas para escrever e desenhar; um estojo repleto de canetas coloridas ponta fina, lapiseira e canetas nanquim; as leituras programadas devidamente grifadas e anotadas; a ementa da disciplina; uma agenda que a esta altura do ano quase não fechava de tantos papéis anexados; uma garrafa d'água; os fones de ouvido; a carteira e a chave de casa. A caminho da universidade, no ônibus Terminal Parque Dom Pedro II, eu devaneava sobre quase tudo. Como uma conversa improvável com John Dewey, o famoso filósofo pragmatista que havia escrito o livro *Arte como Experiência*, uma das leituras obrigatórias do curso. Eu dizia ao Dewey que não havia compreendido muito bem a metáfora da pedra que rola morro abaixo e que, nesse percurso, havia tido uma experiência. Pedia mais explicações sobre o conceito de experiência, ao que ele respondia apenas com uma risada.

Assim, ao entrar na sala da licenciatura, depois de uma hora e meia de trajeto entre minha casa, no bairro de Vila Carrão, localizado na zona leste de São Paulo, e a USP, no bairro do Butantã, zona oeste da cidade, mal podia esperar para saber o que ia acontecer. Enquanto aguardava a chegada dos colegas de turma, permanecia com os olhos grudados nos desenhos que os raios de sol faziam ao incidir nas árvores do entorno, refletindo contornos sobre as vidraças da janela como um teatro de sombras. Pensava que um dia poderia dar aulas de desenho dessa maneira, somente registrando os contrastes de luz e sombra sobre as superfícies. Ainda ventilava essa ideia quando fui interpelada pela professora Sumaya Mattar com a seguinte pergunta: quero que você desenhe a escola dos seus sonhos. Como seria a escola ideal para cada um de vocês? Essa pergunta me acertou como uma flecha. Nunca antes havia pensado na hipótese de aventar uma escola para além daquelas que eu conhecia ou havia ouvido falar. Logo percebi que o desafio repousava na própria dificuldade de imaginar uma escola. Pois, ao tentar fazer esse exercício de imaginação, me vi presa entre as imagens pré-fabricadas e marteladas a torto e a direito sobre a escola, como os muros altos, as grades curriculares e as grades físicas. Essas imagens pareciam erigir um verdadeiro panóptico em forma de instituição de ensino e obstruíam a imaginação

como se não houvesse saída possível. Em busca de uma rota de fuga, evoquei a lembrança das experiências escolares significativas. Algumas recordações apareceram vagarosamente, como a escola onde estudei no segundo ano do Ensino Médio...

A primeira coisa que se via ao ingressar na Escola Estadual Coronel Pedro Árbues, localizada na Vila Carrão, era o portão de ferro, que abria pontualmente às sete horas da manhã. Um portão de ferro verde-oliva, com as dobradiças enferrujadas e a maçaneta machucada pelo bater das correntes e do cadeado. Como uma esfinge, a inspetora se posicionava de frente para esse portão, passando os olhos sobre os alunos e ralhando com aqueles que não usavam o uniforme: “Dessa vez passa, mas se vier amanhã sem a camiseta da escola, volta pra casa”. Eu adentrava a escola com pressa em direção ao pátio, subia a escadaria, atravessava os corredores azuis até finalmente chegar na sala de aula. Uma sala com janelas basculantes, encobertas por uma comprida cortina carmin, repleta de mesas e cadeiras escolares. Sentava no lugar de costume, na primeira fileira da sala, e guardava o lugar das melhores amigas Ilka e Natália com um caderno. A lousa inevitavelmente revelava os vestígios da turma anterior - os enunciados das tarefas passadas, garatujas e até mesmo declarações de amor na forma de corações entrelaçados. Aos poucos, os colegas iam chegando. Alguns sonolentos, faziam da carteira seu travesseiro; outros pegavam a cola da lição do dia, e a grande maioria fofocava, fazendo algazarra. Dessa maneira a turma permanecia até o toque do sinal, quando entrava a professora. A gente era do tempo do poema mimeografado. Achava bonito aquela folha branca com as palavras arroxeadas escritas com a letra cursiva da professora Arminda. Professora Arminda era professora de português. Uma mulher de estatura baixa, cabelo cinza, curto e encaracolado que gostava de usar calças jeans de cintura alta, sapato alto e brincos e batons vermelhos. Um dia a professora Arminda distribuiu para a minha turma do segundo ano do ensino médio o poema *As pombas*, de Raimundo Correia.

Vai-se a primeira pomba despertada...
Vai-se outra mais... mais outra... enfim dezenas
De pombas vão-se dos pombais, apenas
Raia sanguínea e fresca a madrugada...

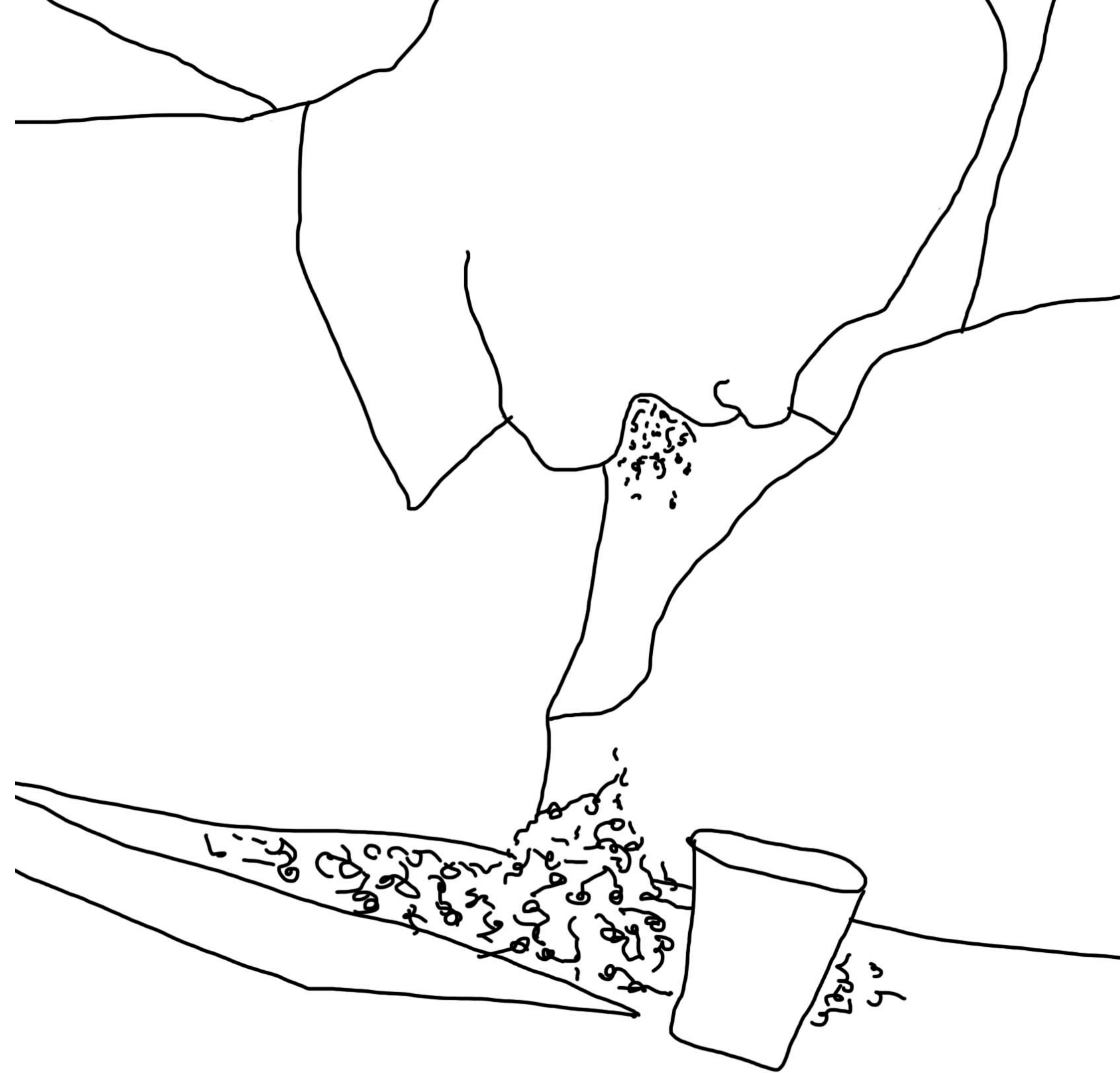
E à tarde, quando a rígida nortada
Sopra, aos pombais de novo elas, serenas,
Rufando as asas, sacudindo as penas,
Voltam todas em bando e em revoada...

Também dos corações onde abotoam,
Os sonhos, um por um, céleres voam,
Como voam as pombas dos pombais;

No azul da adolescência as asas soltam,
Fogem... Mas aos pombais as pombas voltam,
E eles aos corações não voltam mais...

Ficava procurando entender aquelas estrofes, mas tudo o que via à frente era uma revoada de pombas. Pombas não aparentavam ser serenas; ao contrário, pareciam bichos aparvalhados,

Blablação, 2015
Aula Performática
Instituto de Artes da
Unesp/ São Paulo
Coletivo Parabelo



que atrapalhavam os caminhos. Curiosamente, sobre o teto daquela sala de aula, na laje da escola, tinha de fato uma revoada permanente de pombas, de modo que às vezes, num raro momento de silêncio, era possível ouvir o farfalhar das asas e a passada das pequenas patas contra a laje. O que o coração e o sonho tinham a ver com isso? Não entendia bem, mas aquilo intrigava. De alguma forma, a escola era isso: quando a vontade de saber acendia feito fogo na gente. A professora Arminda não poderia imaginar que aqueles poemas mimeografados das aulas de português cultivariam em mim o desejo de cursar Licenciatura em Letras anos depois.

Desejo que havia sido semeado desde muito antes, pela minha própria avó paterna, Wanda Ramos Mariano. Meu pai, Pécio Mariano, gosta de contar com entusiasmo a estória de como a avó Wanda foi parar na escola. Em sua infância no município de Guaraci, às margens do Rio Grande, na divisa entre São Paulo e Minas Gerais, a pequena Wanda era incumbida de levar a roupa lavada por sua mãe de criação para a casa dos clientes. Sobre as bacias de roupa limpa ela abria um livro, andando pelas ruas com a bacia entre os dedos e os olhos sobre o papel. Nesse trajeto, ela invariavelmente passava pela praça principal da cidade, onde se localizava uma escola particular. “Naquela época, não tinha escola pública nas cidades pequenas. Era a década de trinta no interior do estado, veja bem”, dizia meu pai. Foi caminhando sobre as ruas de barro, equilibrando pilhas de roupas e livros entre os braços, que minha avó aprendeu a ler. Até que certo dia, ao avistar aquela cena, o diretor da escola particular perguntou: “Você está vendo as imagens ou está lendo as palavras”? Ao que Wanda respondeu, sem pestanejar: “Este livro não tem imagens. Estou lendo”. Ao ouvir as frases escritas saindo da boca de uma criança, que havia aprendido a ler em tenra idade, o diretor resolveu lhe conceder uma bolsa de estudos.

A partir desse momento se iniciava uma vida inteira dedicada ao magistério. O ofício fora aprendido no chamado Curso Normal, um curso de formação de professores que era oferecido aos estudantes de nível secundário, o atual ensino médio, com habilitação para exercer o magistério no nível primário, que hoje corresponde ao ensino fundamental I. No começo da carreira, recém-saída do Curso Normal, Wanda alfabetizava crianças em estábulos de fazendas nos arredores de Guaraci. “Mas a profissão de professora não era respeitada. Uma mulher indo trabalhar fora de casa era mal vista. Sua avó chegou a dar aulas em uma fazenda de queijo, sem nunca poder provar um pedaço”, conta meu pai. Em busca de melhores condições de vida, já casada com meu avô Orozimbo Mariano, Wanda partiu do interior do estado de São Paulo para a cidade de São Caetano do Sul, na região metropolitana da capital. Conseguiu emprego de professora primária no Grupo Escolar Senador Fláquer, a primeira escola pública de São Caetano, município onde se aposentou, criou sete filhos e viveu até os seus últimos dias de vida. Lembro que certa feita, quando adolescente, perguntei para minha avó como ela fazia para alfabetizar crianças. Com um sorriso entre os lábios, ela respondeu: “Contando histórias, minha filha”.

Durante a pesquisa de mestrado, por intermédio de Janair Defensor, esposa de meu pai e minha madrastra, pude ter contato com mais algumas histórias deixadas por ela. Tio Mauro Bueno, ex-marido de tia Patrícia Mariano, fez um blog para publicar os escritos de minha avó. Chamado *Contos espíritas*, o blog reúne pequenos textos de moral espírita, de autoria própria

ou feitos a partir de livre-adaptações.¹ Entre contos, parábolas e fábulas, Wanda escreve um poema em forma de carta endereçada a um professor, o professor Aluísio:

Querido Professor Aluísio
São Caetano do Sul, 12 de Setembro de 1.999

Querido Professor Aluísio,

Porque amei, amo e amarei meus professores?
Pela generosidade de sua inteira doação
Pelo crédito que nos concede
Pela constância de seus ensinamentos
Pela perseverança de estar sempre junto a nós
Pela dedicação perene no seu próprio esquecimento
Pela esperança viva em nossa vitória
Pelo seu sofrimento quando nos afastamos da verdade
Pela luz que nos trazem a mente
Pela sua grande esperança por nossa felicidade
Pela fé que em nós deposita, de força e coragem
E enfim, porque nos ama também.

Lendo essa carta, sinto que minha avó não somente homenageia esse que deve ter sido um querido professor, mas também e principalmente faz uma elegia e um elogio à profissão docente. Profissão que tem sido alvo constante de ofensas, represálias e ameaças por toda a parte. Embora esses versos possam envolver a docência numa espécie de véu de redenção e romantismo passíveis de questionamento, sinto que o cultivo do amor, aos professores em particular e à educação em geral, cumpre um papel extremamente político no Brasil de dois mil e vinte e um. De modo que o lirismo dos poemas, que remetem aos anos idos nos bancos escolares da minha geração e da geração de minha avó, amoleciam as grades e os muros e aos poucos iam formando outra imagem de escola. Mas como poderia retratar isso tudo em um desenho para a disciplina de Metodologia do Ensino de Artes Visuais? A partir dessas lembranças, seria possível depreender uma escola? Ainda sem ter uma resposta definitiva, escolhi a colagem como representação. Em uma folha de papel canson tamanho A3, comecei a esboçar o que seria uma escola dos sonhos: um lugar repleto de árvores, plantas, flores e uma horta. Que fosse permeado por um riacho ou uma lagoa. Que houvesse criação de bichos soltos como galinhas, porcos e cachorros. Que tivesse uma grande sala com chão de tatame completamente vazia, com portas de correr que poderiam se deslocar conforme a necessidade. Cada uma dessas partes foi representada por formas geométricas em tons pastéis, que se destacavam do fundo branco. Quando a professora Sumaya Mattar viu o trabalho, comentou: sua escola é uma casa japonesa! Esse comentário chamou a minha atenção, porque a casa japonesa que tinha como referência era aquela das fotografias dos parentes que moravam no outro lado do oceano, na cidade de Osaka, no sul do Japão. Mas a residência dos meus parentes em nada se assemelhavam àquela colagem. Apesar da presença do tatame, os seus apartamentos pareciam cubículos, de tão pequenos. Além disso, localizavam-se no centro da cidade, mais próximos de fábricas do que de áreas verdes e rios. Assim, percebi que a escola por mim imaginada tinha a ver com



certa fabulação do que seria uma moradia no Japão, em grande parte influenciada pelos filmes de samurai que assisti na infância, ou até mesmo pelas películas de Akira Kurosawa que conheci na vida adulta.

Consciente ou inconscientemente, a escola dos sonhos passou ao largo da experiência vivida. Nada de portões de ferro, janelas basculantes, corredores sem fim e lousas rabiscadas - a colagem se assemelhava com as imagens idílicas que eu tinha das chamadas Escolas Waldorf. A primeira escola Waldorf nasceu do encontro de um industrial alemão, Emil Molt, com um educador e filósofo austríaco, Rudolf Steiner, conhecido por ter sido o criador da Antroposofia. Emil Molt era proprietário da fábrica de cigarros Waldorf-Astoria, e, ao ter contato com o pensamento antroposófico, convidou Rudolf Steiner para conceber uma escola para os seus funcionários. Esse convite foi aceito, e no dia sete de setembro de mil novecentos e dezenove foi fundada a primeira escola Waldorf na cidade de Stuttgart, na Alemanha. Rudolf Steiner elaborou as suas quatro condições fundamentais:

1. A escola seria aberta, indistintamente, para todos os públicos.
2. Ela deveria ser co-educacional; apresentando um currículo unificado de 12 anos.
3. Os professores seriam responsáveis também pela direção e pela administração da escola.
4. A escola não deveria visar a fins lucrativos e deveria ter mínima interferência governamental.²

Nos anos de licenciatura, ouvi falar das escolas Waldorf como verdadeiros refúgios no meio da selva de pedra das escolas particulares convencionais. Isso porque essas escolas procurariam criar um terreno fértil para a prática artística, pleno de vegetação natural, horta comunitária, animais domésticos, baseadas em projetos inter, multi ou transdisciplinares. No entanto, os princípios de escola livre, aberta a todos os públicos e sem fins lucrativos, que outrora ancoraram a instituição forjada por Rudolf Steiner, parecem ter sido solapados nas unidades de ensino regidas sob essa abordagem pedagógica, pelo menos na cidade de São Paulo. Em um estudo comparativo das mensalidades das escolas privadas de São Paulo, feito pelo jornal Folha de São Paulo³ em nove de outubro de dois mil e dezessete, foi constatado que a mensalidade da Escola Waldorf São Paulo variava entre dois mil a dois mil e quinhentos para alunos do Ensino Fundamental I. Ou seja, para ter acesso a uma escola orientada pela pedagogia do filósofo e educador austríaco, seria necessário desembolsar o equivalente a mais de dois salários mínimos, se levarmos em consideração o salário mínimo aprovado no ano de dois mil e vinte e um.

Quando mirei esses exemplos - a escola pública da adolescência, a casa japonesa e a escola Waldorf - pude ver, afinal, que a escola por mim sonhada estava cheia de clichês e contradições. Olhando em retrospectiva, acredito que aquela composição visual esboçava um plano esquemático visto de cima, como uma planta baixa, um planejamento urbano, sem corpo algum. Estava reduzida à sua arquitetura: um edifício e seu entorno. Além disso, não por acaso, a escola pública apareceu em primeiro lugar atrelada a um imaginário negativo, como o lugar da interdição, do aprisionamento e do cerceamento. Pois, ao mesmo tempo em que a memória povoava a escola de experiências significativas, era quase impossível desatrelar esse imaginário de um discurso que vê a escola pública como algo em crise, como um problema sem solução ou

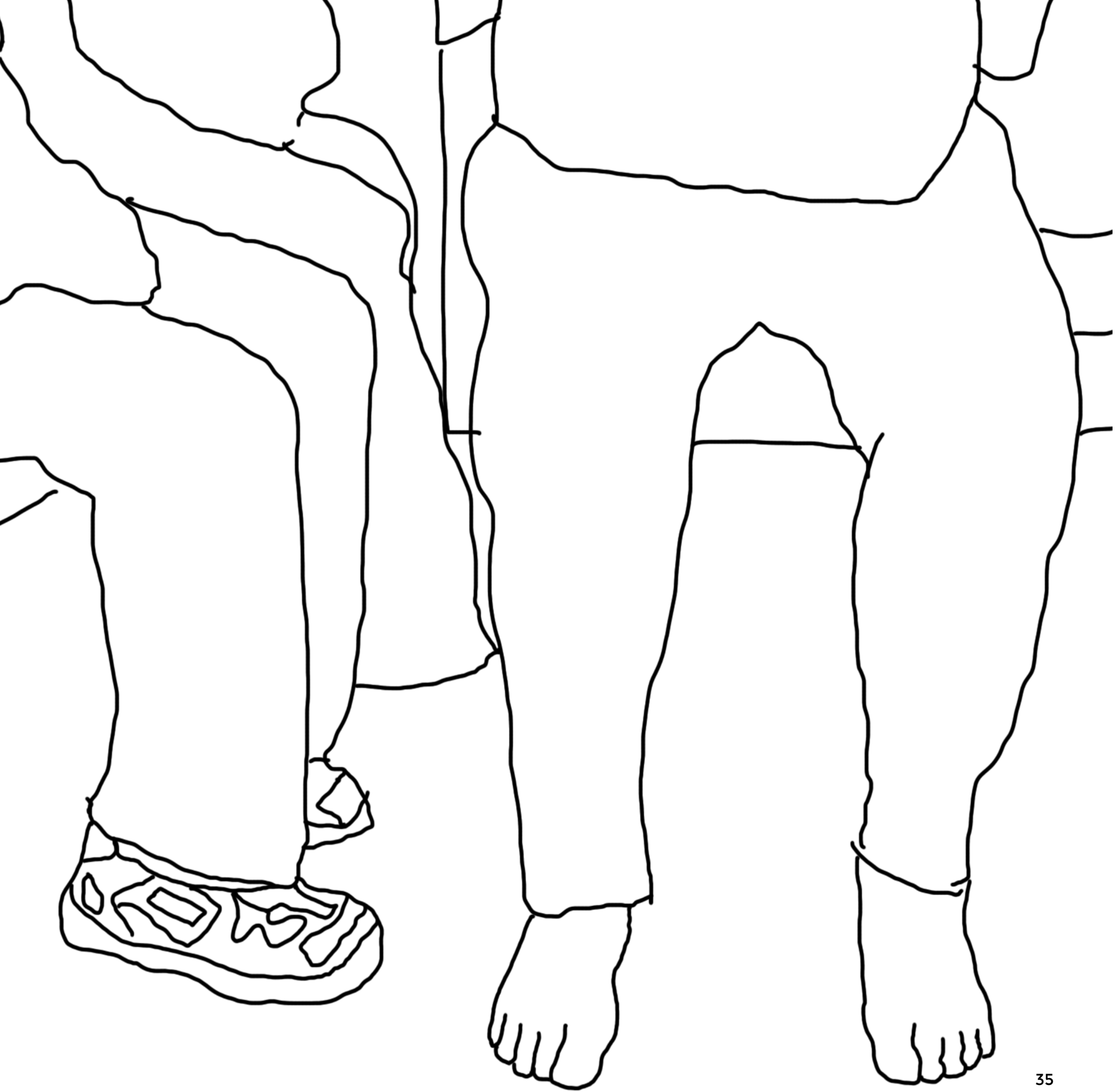
como uma instituição fadada ao fracasso. A quem interessaria esse discurso? Como escapar de tais clichês e reducionismos acerca da escola? As experiências que tenho tido ao longo de onze anos como integrante do Coletivo Parabelo ofereceram, se não respostas, perspectivas e ações que têm procurado co-imaginar (LEPECKI, 2016) o que pode ser escola, pedagogia e educação. De modo que, nessa dissertação, proponho fazer um escrito em primeira pessoa percorrendo experiências performáticas pedagógicas políticas, educativas e escolares, com foco nesta última a partir da trajetória realizada juntamente com o Coletivo Parabelo. Nesse movimento, procuro assumir as contradições, dúvidas e lacunas que não procuram ser preenchidas, resolvidas ou ocultadas. Isso porque, com o coletivo, pude questionar uma série de ideias e conceitos arraigados sobre performance e educação, os quais pretendo abordar ao longo deste trabalho. Nesse sentido, uma questão que se apresenta é justamente se o Coletivo Parabelo pode ser compreendido como uma escola de artista imaginária. Mas, antes de discorrer sobre o que seria uma escola de artista imaginária, é preciso falar do coletivo.

Notas

¹ Os contos publicados podem ser acessados no blog <http://meuscontosespiritas.blogspot.com/2009/>. Acesso em março de 2021.

² Conforme informações do site: <http://waldorf.com.br/index.php/pt/home/nossa-escola-overview/pedagogia-waldorf>. Acesso em 28 de fevereiro de 2021.

³ Conforme matéria publicada na Folha de São Paulo em 9 de outubro de 2017: <https://m.folha.uol.com.br/educacao/2017/10/1924610-compare-as-mensalidades-de-1104-escolas-privadas-de-sao-paulo.shtml>. Acesso em 28 de fevereiro de 2021.



CONVERSÇÕES
IMAGINA'RIAS

Ao longo de dezesseis anos, o Coletivo Parabelo realizou ações performáticas pedagógicas políticas em parceria com artistas/es, professoras/re/es, pesquisadoras/re/es, equipamentos culturais e instituições de ensino de nível básico e superior público. Com o intuito de rememorar coletivamente algumas dessas experiências, o Coletivo Parabelo desenvolveu a ação performática pedagógica política intitulada Conversações Imaginárias. Essa ação procurou enfatizar a diversidade de vozes e a singularidade de pontos de vista sobre os acontecimentos, a partir dos quais se fez um exercício coletivo de rememoração. Em outras palavras, as Conversações Imaginárias ensejaram configurar um ambiente de dialogismo, discussão e antagonismo. A partir da teoria política de Ernesto Laclau e Chantal Mouffe, a crítica e curadora britânica Claire Bishop (2004) defende que o antagonismo seria um elemento fundamental para fazer uma leitura crítica de trabalhos artísticos que apostam em práticas colaborativas. Isso porque Claire Bishop admite ser necessário questionar a qualidade das relações estabelecidas em tais práticas, não raro abarcadas sob o guarda-chuva da chamada Estética Relacional, formulada pelo curador e crítico francês Nicolas Borriaud. A crítica e curadora britânica afirma que as relações estabelecidas pela estética relacional não são intrinsecamente democráticas, pois não raro pressupõem uma compreensão de comunidade como “união imanente” e subjetividade como totalidade. Nesse sentido, para dismantelar um autoritarismo que advém de relações baseadas na imposição de um consenso, seria necessário sustentar os conflitos em vez de apagá-los. Sob essa perspectiva, as Conversações Imaginárias não almejam criar consensos, verdades e apaziguamentos, ao reconhecer a potência política da dissonância. As Conversações Imaginárias remontam a determinadas práticas artísticas das chamadas vanguardas e neovanguardas, como o Cadáver Esquisito dos surrealistas franceses, que pode ser descrito como um jogo de escrita coletiva que questionava o discurso literário convencional, ao modificar a ordem sintática de uma frase ao mesmo tempo em que contemplava a escrita de vários artistas em um mesmo texto. Outro exemplo são os métodos de composição musical baseados em operações de acaso, realizados pelo músico e compositor estadunidense John Cage. Para compor a partitura de *Music of Changes*, de 1951, John Cage utilizou o livro de adivinhação chinês *I Ching* para determinar os espaços e a ordem de sua notação gráfica. Com essas referências, a ação procura abraçar o acaso, o aleatório, o inconsciente e o imaginário, bem como rarefazer a noção de autoria de um texto, ao sugerir a proliferação de vozes, narrativas e relatos por meio de um jogo de escrita coletiva que propõe um diálogo entre diferentes lugares de experiência a partir de uma determinada ação. Desse modo, as Conversações Imaginárias buscam trazer à memória coletiva os acontecimentos que perpassaram a experiência daqueles que de alguma forma participaram, cooperaram e contribuíram com as ações do Coletivo Parabelo ao longo da sua trajetória. Desse modo, as Conversações Imaginárias solicitavam que fossem respondidas três perguntas enviadas previamente por e-mail, a partir da seguinte regra: dar continuidade às respostas da/o participante anterior; sem qualquer preocupação de cunho discursivo lógico-formal, inclusive, podendo lançar mão de expedientes textuais verbais ficcionais, poéticos etc. Para tanto, foram feitas as seguintes perguntas: 1. Como começou a sua relação com o Coletivo Parabelo? 2. Você poderia fazer um relato da sua participação na referida ação realizada junto com o Coletivo Parabelo? De alguma forma sua participação na ação reverbera em sua prática como artista, professora/e/r e/ou pesquisadora/e/r? 3. Como você descreveria o Coletivo Parabelo? Assim sendo, as Conversações Imaginárias foram separadas em cinco eixos temáticos, a medida em que as perguntas se referiam a cinco ações distintas concebidas pelo Coletivo Parabelo, a saber: Aulas performáticas, Perfografia, Erratórios, Mutyrão de Imaginação Performativa, Política e Pedagógica e Respirações. Cada eixo temático foi desenvolvido em pelo menos quatro rodadas de escritas coletivas realizadas através da participação de ao menos quatro pessoas distintas, no período de janeiro a junho de 2021. Por fim, as Conversações Imaginárias fazem alusão àquilo que o antropólogo brasileiro Eduardo Viveiros de Castro denominou como “Diálogos para valer”, nesse caso,

ao reconhecermos que o que interessa é sempre menos o que cada um diz e mais aquilo que não conseguimos dizer sem o outro, isto é, não conseguimos dizer sem:

Amanda Chaptiska

Atriz, performer e professora. Licenciada em Arte-Teatro pelo IA/UNESP. Atualmente é integrante da Cia Mar de Teatro e desenvolve o projeto Cuirgrafia: Reescrever Corpos em Casa.

Bárbara Kanashiro

Performer, professora e pesquisadora. Mestranda em Artes Visuais pela ECA/USP. Atualmente é integrante do Coletivo Parabelo e professora da rede pública municipal de ensino de São Bernardo do Campo.

Caio Bonifácio

Artista visual e professor. Graduando do curso de licenciatura em Artes Visuais da ECA/USP. Atualmente é professor de História da Arte do Cursinho Popular da ACEPUSP.

Carmina Mendes André

Performer, professora e pesquisadora. Doutora em Educação pela Universidade de São Paulo. Atualmente é pesquisadora e professora colaboradora do Programa de Pós-Graduação em Artes do IA/UNESP.

Dália Rosenthal

Artista visual, professora e pesquisadora. Doutora em Artes pela UNICAMP. Atualmente é pesquisadora e professora do Departamento de Artes Plásticas e do Programa de Pós-Graduação da ECA/USP.

Dalva Garcia

Filósofa, professora e pesquisadora. Mestre em Filosofia pela UNESP. Atualmente é professora assistente de Filosofia da FAFICLA na PUC/SP e na rede pública estadual de ensino de São Paulo.

Denise Rachel

Performer, professora e pesquisadora. Doutora em artes pelo IA-UNESP. Atualmente é integrante do Coletivo Parabelo e professora da rede pública municipal de ensino de São Paulo.

Diego Marques

Performer, professor e pesquisador. Doutorando em artes cênicas pelo PPGAC da ECA-USP. Atualmente é integrante do Coletivo Parabelo e artista colaborador do núcleo artístico Vera Sala.

Eliane Andrade

Atriz, performer e vendedora. Atriz formada pelo curso técnico em artes dramáticas pela Escola de Teatro Catarse. Atualmente é vendedora na rede de lojas de materiais de construção Leroy Merlin.

Flora Rouanet

Performer e pesquisadora. Graduada em Comunicação das Artes do Corpo pela PUC/SP. Atualmente é pesquisadora audiovisual na Elo Company.

Lilian Félix

Professora, coordenadora pedagógica e maquiadora. Graduada em História pela UNG e em Pedagogia pela FPSJ. Atualmente é coordenadora pedagógica na rede pública de ensino municipal de São Paulo.

Lucas Ferreira

Atore, performer, professore e tatuadore. Licenciado em Arte - Teatro pelo IA/UNESP. Atualmente desenvolve o projeto Cuirgrafia: Reescrever Corpos em Casa e é tatuadore no Nuvem Ateliê.

Marcelino Bessa

Performer, pesquisador e tarólogo. Mestre em Ciência da Religião pela PUC/SP. Possui especialização em Arteterapia pela UNIP.

Maria José de Oliveira

Confeiteira e estudante. Atualmente é aluna do ensino médio na rede pública estadual de ensino de São Paulo.

Marina Tomás Santiago

Cozinheira e estudante. Atualmente é aluna do ensino fundamental no CIEJA Ermelino Matarazzo.

Michel Yakini

Escritor e professor. Mestrando em Educação pela UFSCAR. Atualmente é colunista da Revista Ruído Manifesto, do portal Na Galera FC e é idealizador do Sarau Elo da Corrente.

Naíla Rodrigues

Atriz, performer e professora. É graduada em História pela PUC/SP. Atualmente cursa licenciatura em Arte -Teatro pelo IA/UNESP.

Nathália Imbrizi

Performer, professora e pesquisadora. Mestre em Arte e Educação pelo IA/UNESP. Atualmente é professora na rede pública estadual de ensino de São Paulo.

Selma Maria Barreto

Dançarina, performer e escritora. Graduada em Comunicação das Artes do Corpo pela PUC/SP. Atualmente é artista colaboradora no Núcleo Artístico Vera Sala.

Tâmisa Betina

Atriz e professora. Graduada em Artes Cênicas pela Anhembi Morumbi. Atualmente é arte educadora do Programa Curumim do SESC/SP

Tania Gamba

Musicista e professora. Licenciada em Letras pela UNICID. Atualmente é professora na rede pública estadual e municipal de ensino de São Paulo.

Thalita Duarte

Atriz, arquiteta, gestora e articuladora cultural. Graduada em Arquitetura pela UNIP. Atualmente é atriz no grupo de teatro Pandora, graduanda em Arte-Teatro pelo IA-UNESP, gestora cultural na Ocupação Artística Canhoba e articuladora cultural no Programa de Iniciação Artística – PIA da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo.

Valéria Ribeiro

Atriz, performer e professora. Graduada em Comunicação das Artes do Corpo pela PUC/SP. Atualmente é arte educadora do Programa Curumim do SESC Guarulhos.

CONVERSÇÕES
IMAGINÁRIAS:
Performativa

CONVERSÇÕES IMAGINÁRIAS:

PERFOGRAFIA

Bem lá no comecinho. Nos conhecemos nas aulas oferecidas pelo projeto Teatro Vocacional, uma iniciativa da Secretaria Municipal de Cultura da cidade de São Paulo, desenvolvida na biblioteca Brito Broca, localizada no bairro de Pirituba. Éramos adolescentes iniciando nossas trajetórias nas artes. Nos juntamos, nos acolhemos, criamos laços profundos: como uma família. Foi assim que se fortaleceu um vínculo muito forte de amizade, desejo de aprendizagem e criação coletiva. Durante anos experimentamos a linguagem teatral, em seus desvios épicos, dramáticos e líricos. Posteriormente, descobrimos a arte da performance e levamos nosso trabalho artístico para as ruas. Duas lembranças muito específicas desse percurso pedem para deixar suas marcas aqui: nossas primeiras incursões pelo espaço público, intervenções de Clown e Teatro Imagem realizadas pelas calçadas e terminais de ônibus da zona noroeste entre 2006 e 2007. Na torrente de memórias afetivas me recordo que se tratava do processo de criação de “Fando & Lis - ou mais uma história de amor” - meu primeiro trabalho profissional no Teatro. A outra lembrança consiste em uma performance realizada na região do Largo São Bento, centro de São Paulo, durante a semana da Páscoa, no início de 2010. Estou trajando uma fantasia de “Coelhinho da Playboy”, segurando uma garrafa de catuaba da marca “Selvagem” na mão direita, carregando um coração de boi sangrando entre os dedos da mão esquerda. Caminho entre os transeuntes do viaduto Santa Ifigênia. Aquilo foi estranhamente libertador. A partir daí, aprofundamos uma pesquisa a respeito da relação corpo, performance e cidade. Entre os trabalhos teatrais até os performáticos passaram-se dez anos. Foi durante esses anos que se deu a maior parte da minha consciência de classe e formação ética; que constitui as bases do meu senso crítico e estético. Tudo que aprendemos juntos reverbera no meu olhar sobre o mundo. Olhando de dentro para fora, de fora para dentro, encontrei lugares de acolhimento e profundo respeito pelos outros. Foi assim que me vi pela primeira vez como uma mulher artista periférica que poderia ser ouvida sem ser somente vista. Aprendi a

colocar a vista em transformação. O que quer que tenhamos dito bem naquele comecinho, permanece em mim como hódos metá, ou ainda, como ação e composição. Aprendi com trabalhos de horas com fome que se faz arte em qualquer lugar, mas não se faz arte de qualquer jeito. Que poder fazer tudo não significa fazer qualquer coisa. Que é preciso compromisso com o outro, tanto quanto compromisso consigo mesmo. Depois disso, nunca mais me sentei em uma roda sem me dar conta de quando estava entrando nas cirandas egóicas da arte. Desde aquele comecinho o que fazíamos era sentar-se em rodas na calçada com as mãos sujas de poeira urbana; ações que nos transformariam para além das ações que estávamos realizando naquele momento. Até agora me lembro que o gelo do medo só era derretido com a disposição da caminhada, aqueles gestos feitos de utopia, como um pulo no vazio. Foi assim que cheguei naquela ação realizada no Jardim Primavera, no bairro do Grajaú, zona sul de São Paulo. Cheguei ali por acaso. Uma amiga me convidou para assistir uma peça de Teatro, mas ao chegar ao local não encontrei nem minha amiga e nem a peça de teatro - o que encontrei foi um mapa com uma estética familiar aos mapas Situacionistas. Subitamente fiquei em estado de graça. Fui seguindo algumas orientações oferecidas pelo mapa e encontrei uma pessoa vestida com trajes de jogador de futebol, segurando uma trave pequena e uma bola. Nunca joguei futebol muito bem, não tive coragem de me arriscar, preferi ficar observando à distância. Em seguida, fui em direção a uma praça e me deparei com uma pessoa deitada nas raízes de uma árvore, enquanto algumas crianças ao redor costuravam flores em seu vestido. Depois de observar a delicadeza das crianças, me dispus a repetir o mesmo gesto: costurar flores em um vestido. Lembro do estado de contemplação que atingi naquele momento. Foi uma experiência mágica como aquelas que a gente experiencia quando é criança, ou quando a gente se permite ser criança novamente. Sim, tinha esse brilho no olhar. Novamente peguei o mapa, fui procurar uma nova rota, havia outras ações acontecendo e eu não conhecia bem aquela região. Recordo que segui por uma rua desconhecida, acabei me perdendo e não encontrei o lugar indicado. Decidi mudar de direção. Cheguei aos portões de um quintal, subi uma pequena escada na entrada e me deparei com uma casa em demolição. No meio dos destroços uma pessoa com uma capa de chuva amarela, cercada por crianças, enquanto segurava uma mangueira esguichando água para cima. Demonstrei interesse em participar, recebi uma capa de chuva e fiquei ali em cima do entulho sentindo a água cair sobre o plástico,

ouvindo o barulho que fazia. Senti a vitalidade da alegria naquele encontro. Algo dentro de mim vibrava e reverberava por todo o corpo. Dizia para mim mesmo em pensamento: é isso! Vila Santa Terezinha, CEU Vila Atlântica, gabinete municipal, biblioteca. Éramos jovens com poesias, livros, disposição e encenações de Arrabal na mochila. Ensaios de morro, microfone em buteco, sardinhas deglutidas no Pico do Jaraguá. Estranha identidade, somos nós. O corpo nu exposto em arte ao lado da biqueira, feito na coragem-parabelo e o medo vencido pela arte. Tudo bem, palavras, músicas, vozes dissonantes que borram minhas memórias de fim de feira. Arte como estudo e pesquisa, estética e não estática. Que orgulho! Éramos jovens, éramos vizinhos. Mundo pequeno, caminho vasto, os morros de Pirituba nos levaram a outras veredas. A cada encontro nossos rostos eram outros, nossas artes findavam ciclos e brotavam outras em cores, em outras sombras e clarões. Sempre ficava a curiosidade pelo nosso próximo encontro, para saber qual seria nossa transgressão diária, qual seria o balão solto no céu da quebrada, qual mandinga seria plantada na desconfiança da torcida do Corinthians, no estranhamento do universo, canalização cósmica da linguagem, na lavagem de carcaças, frutos da maré cheia no Jaçanã. Depois de parabelar, minha coluna verteu asas, corri gira-mundo e vi o mundo correr gira no corpo e no verbo de vocês. São marcos e marcas que reverberam em mim, nas miradas sobre a vida e nas crias que coloco em palavras. Participei de quase todas as edições do Perfografia, exceto a primeira no bairro do Belenzinho, zona leste da cidade de São Paulo, e a edição realizada em Porto Alegre, capital do estado do Rio Grande do Sul. Ao longo das edições fui jovem mulher com os seios cheios de leite presa aos seus papéis sociais cotidianos no bairro do Grajaú. Após escovar os dentes durante um longo tempo, escovava uma bandeira do Brasil pintada em um muro construído no final de um beco que separava a favela dos trilhos do trem. Enquanto isso, os moradores do beco buscavam nas suas próprias experiências interpretações para a ação que desbotava o verde, o azul e o amarelo no cimento. Em outra ocasião, fui uma mulher trajando um vestido de noiva cuja cauda era composta por dezenas de garrafas de bebida alcóolica vazia. Carregava nas mãos as memórias de um pai alcoólatra e vestígios de um casamento destruído. Caminhei pelas ruas até me deitar junto a um grupo de moradores em situação de rua alcoolizados em uma praça localizada na cidade de Guarulhos. Certa vez, fui uma mulher que carregava transeuntes amarrados à sua cintura por uma corda. Carregava no peito a palavra arrimo, suportava

seus pesos, enquanto subia as ladeiras do bairro de Perus – como muitas outras mulheres-mães de seu país. Houve um dia em que fui uma jovem executiva que caminhou pelas ruas da Cidade Universitária fincando placas de “Aluga-se” e “Vende-se” na bela grama verde dos terrenos públicos remanescentes entre um prédio e outro, enquanto centenas de famílias se amontoavam em casas de alvenaria na favela ao lado. Tudo intriga da especulação imobiliária. Também já fui uma jovem carregadora devidamente uniformizada que prontamente se disponibilizava para carregar bagagens, dores e traumas no Terminal Rodoviário da Barra Funda; assim como já fui uma mulher elegantemente vestida em um tailleur vermelho, utilizando uma máscara com o rosto da presidenta Dilma Rousseff. Ocasão na qual caminhei por uma feira livre durante o horário da xepa em Pirituba, juntando restos, sobras e resíduos ao lado de mulheres e crianças indígenas, enquanto ouvíamos o hino nacional em um radinho de pilha - ainda não sabia que um golpe judicial estava em curso no Brasil. Houve uma vez que também fui uma jovem fantasiada de princesa da Disney, carregando pelúcias e brinquedos em um carrinho de mão enquanto percorria as ruas do bairro de Itaquera até chegar ao canteiro de obras de um mega estádio de Futebol. Ao chegar no referido terreno realizei uma cerimônia fúnebre em memória das infâncias perdidas graças às desapropriações causadas pela obra. Não posso esquecer que também já fui uma mulher com uma toalha enrolada na cabeça, trajando roupão e lingerie branca, enquanto permanecia trancada numa jaula de grades pretas, na esquina de uma movimentada avenida do bairro do Capão Redondo. Estava amordaçada e depilava as pernas com lâmina e espuma de barbear. Por último, mas não menos importante, houve aquela vez em que fui uma jovem que preparou um churrasco no meio dos destroços de uma casa que havia sido construída sobre um córrego a céu aberto no bairro do Jaçanã. Um morador trouxe arroz, outro trouxe bebida, até que toda a vizinhança do entorno se juntou a nós. Cada uma dessas experiências foi importante para entender as vulnerabilidades de cada canto dessa cidade. Afetei e fui afetada ao compor artisticamente com as especificidades das realidades que encontrei durante as caminhadas por cada bairro. A composição de cada performance dialogava com questões presentes em mim enquanto mulher, mãe, moradora da periferia, mas que também reverberavam em cada canto dessa cidade. Experiências que ainda reverberam no meu trabalho de escuta, de engajamento com o meu território, nos ecos das ações culturais que desenvolvo na

Ocupação Artística Canhoba - Cine Teatro Pandora. Um espaço público ocioso que foi ocupado, transformado e passou a ser frequentado como um espaço cultural por crianças, jovens, adultos e idosos moradores do bairro de Perus. Foi graças a essas experiências que desenvolvi uma relação de empatia, cuidado e engajamento com o outro-cidade-território. São muitas memórias bichos soltos que a gente guarda uma hora na gente mesmo, uma hora no outro. Depois de muitas tentativas frustradas de desenvolver um trabalho artístico, lembro da satisfação de conseguir compor artisticamente, de fazer um trabalho coletivo, da artisticidade do caminhar em composição com outros corpos urbanos. “Que porra é essa?” Um corpo enjaulado se depilando. Um corpo parindo um rio no meio da rua. Um corpo de biquíni em praça pública. Um corpo oferecendo uma vagina de melancia em uma feira livre. Um corpo carregando um coração de gelo nos braços. Um corpo fazendo chover no meio dos escombros. Um corpo coberto de anúncios imobiliários deitado no chão. Um corpo trajando um vestido de sacolas plásticas brancas no meio fio de uma grande avenida periférica, ou era outro vestido de noiva?! Um corpo com caixote de madeira na cabeça onde se lia: negro, dentro de um vagão de trem. Um corpo preto com uma peruca loira, um vestido de lantejoulas douradas e uma faixa de miss desfilando em um tapete vermelho, perseguido por um cachorro vira-lata no final de uma feira-livre. Um corpo sem pai, sem patrão, sem pátria. Conflitos compartilhados na partilha de almoços. Indignações compartilhadas nas partilhas da amizade. Foi assim que fiz o meu filme. Se hoje o corpo caminha com o corpo da câmera na mão, é porque antes caminhei com os olhos vendados com uma faixa na qual estava escrito “ex-isto”. Porque caminhei à procura de espaços vazios, disfuncionais, abandonados nas arquiteturas urbanas. Porque caminhei gritando o meu próprio nome ao me procurar nos ecos que vagavam pela Barra Funda. Porque caminhei atravessando faixas de pedestres em coreografias coletivas. Porque caminhei pulando poças de água em dia de chuva. Porque caminhei obedecendo a padrões algorítmicos ziguezagueando. Porque caminhei me desorientando através dos reflexos de um espelho. Porque caminhei perseguindo pessoas aleatórias, porque caminhei imitando os seus passos, os seus gestos, os seus movimentos. Assim, fiz arranjos coletivos que caminhavam pela cidade. Segui instruções poéticas que me abriram para o infinito: errado, torto, trôpego, em diferentes ritmos, direções, repetidas vezes, até desaprender a andar, reaprender a andar, de novo, de novo e de novo. Às vezes queria sair correndo, sumir, desaparecer

pelas ruas. Outras vezes sentia cada movimento, cada gesto, cada passo numa temporalidade esticada ao máximo. Penetrei o asfalto, o concreto e as rachaduras, senti a presença dos outros corpos e me deixei levar por eles. Me carregaram nos braços até chegar a lugar nenhum, nenhum lugar, tanto faz. Cada passo continua ecoando pelas minhas memórias, pelos meus pensamentos, pelo meu coração, pelos meus pés que teimam em errar pela existência, por Pirituba, pela nossa casa, pela feira de sábado na rua Jurubim, pendurando cordéis em meio às barracas, pedindo bênção à Nossa Senhora da Feira. Soltamos balões de lágrimas cheios de saudades aos céus da agonia. Contemplamos a sede de melancias na oferenda da Queixa. Fomos até Itaquera. Fizemos rio na travessia dos rios sufocados, nos infiltramos no sonho de espetáculo e utopia com a bola nos pés do Itaquerão, em plena ignorância de prédios fálicos e parques lineares sobre os barracos e paredes de bloco vermelho. Ali fui um corpo esquecido no saco de lixo caminhando pela Zona Leste. Fomos ao Jaçanã, lavando os cemitérios de carros do bolo cheio, aquele mesmo que nem desconfiava a maré baixa que nos esperava no futuro. Nós somos o futuro daquele dia, esse é o nosso futuro, aquele balde com água e sabão já me dizia. Foi assim que aprendi a arte como pesquisa, como espiral que não encerra o movimento. Em cada leitura, em cada roda de conversa, em cada errância se fizeram muitos dessentidos, que continuam em ação nas palavras que eu verti desde então em meus trabalhos. Nosso contato me tirou do lugar porque me levou a experienciar novas (de)formas de arte (im)possível. O que penso e escrevo hoje tem relação direta com tudo que fizemos. Como disse antes, somos o futuro daqueles dias e se agora me penduro em estrelas e tomo café com o sol, é provável que alguma semente foi adubada nos borrões que fizemos pelas ruas e pirambeiras da cidade, quando encontrei um lugar. Um lugar de afeto, de experimentação artística, filosófica, pedagógica, ética e estética. Quanto fiz parte de um movimento: uma caminhada de pés descalços no asfalto da cidade, enquanto trocávamos olhares que se entregavam aos outros-devires. Puro derramamento de possibilidades da baba do corpo contra o calo do mundo. Foi assim que há um tempo descobri que existia uma arma chamada Parabelo. Nesse dia lembrei de uma música dos Beatles “Happiness is a warm gun”. A música que inspirou o Belchior a compor a seguinte canção: Saia do meu caminho/Eu prefiro andar sozinho/Deixem que eu decida a minha vida/Não preciso que me digam/De que lado nasce o Sol/Porque bate lá meu coração/Sonho e escrevo em letras grandes de novo/Pelos muros do país/João, o tempo

andou mexendo com a gente, sim/John, eu não esqueço (oh, no, oh, no!)/A felicidade é uma arma quente/Quente, quente. A felicidade é uma arma quente, como o Parabelo. Toda a ação do Parabelo é um tiroteio. Parabelo é um bando fora da lei, mas são criminosos às avessas. Ao invés de roubarem, distribuem toda a riqueza que possuem. Tudo em desmesura. Performance de ostentação. Parabelo é chavoso demais. Parabelo é o crime e o creme tudo junto e misturado. Bolam planos, perseguem sonhos e enquadram mundos inimagináveis. Amam loucamente e traçam rotas de fuga. Por isso são mais do que perigosos: são escandalosamente necessários. Parabelo é a poesia em vida, são trilhas de parceria e aprendizado, da mutação do medo em interrogações. É quando a arte é um balão de oxigênio em meio à crise de pânico, chá de alecrim no fim de tarde, rememorando passados inéditos e futuros esquecidos, o presente em respiração, ora ofegante, ora aconchego. É um abraço no meio do temporal, o sol que dá o ar da graça ao meio dia, a Lua que movimenta as águas dos meus caminhos. Mais que isso, não consigo escrever. Vou pedir ajuda à Hilda Hilst.

AULA

DE

TEATRO

Foi no ano de 2005 que nasceu o Coletivo Parabelo 1. No bairro de Pirituba, na periferia da zona noroeste da cidade de São Paulo. Quando o Coletivo Parabelo nasceu eu não estava lá. Minha aproximação se deu através de uma relação de amizade com um de seus integrantes, o performer, professor e pesquisador brasileiro Diego Marques. Lembro que a primeira ação do coletivo que participei foi no ano de dois mil e dez, com a discussão de um ensaio chamado *What the Fuck is That? The poetics of ruptural performance*, escrito pelo professor e pesquisador estadunidense Tony Perucci. O coletivo se organizou para fazer a tradução desse ensaio, e no dia do encontro, que aconteceu na casa de alguns de seus integrantes, nos reunimos para conversar sobre as primeiras impressões daquele texto. O título parecia brincar com uma das frases mais proferidas por aqueles que se deparavam com uma performance urbana: “Mas que porra é essa”? A partir da noção de sociedade do espetáculo de Guy Debord, o professor e pesquisador estadunidense defende a chamada performance de ruptura como modo de desestabilização dos efeitos da sociedade do espetáculo. Não por acaso, anos depois a performer, professora e pesquisadora brasileira e integrante do coletivo Denise Rachel iria criticar aquilo que denominou como Aula Espetacular em sua dissertação de mestrado.

Vejo que muito desse primeiro encontro permanece até hoje no Coletivo Parabelo, como o papel político desempenhado pelas relações de amizade. Ao investigar os coletivos artísticos e as iniciativas coletivas em sua tese de doutorado, a performer, professora e pesquisadora brasileira Cláudia Paim (2009) defende que a amizade seria mais do que um elemento aglutinador de pessoas em um coletivo artístico, por consistir em uma forma singular de inserção no mundo, diferente das relações de parentesco. Pois, para Cláudia Paim, enquanto no parentesco a diversidade é homogeneizada, apaziguada e até mesmo apagada pela semelhança, a amizade seria definida pelo ato de conviver com a diferença, sendo esse um ato eminentemente político. Para ser amigo seria preciso se liberar da promessa de conforto e segurança pretensamente resguardada pelas relações familiares, exercitando uma disposição para a abertura, para a indeterminação e para a experimentação. Curiosamente, o Coletivo Parabelo já foi comparado a uma banda de rock. Seja pelo caráter supostamente contestador e irreverente atribuído às bandas de rock, seja pela característica supostamente excêntrica conferida aos praticantes da arte da performance, o que essa comparação parece enfatizar é a diversidade entre os integrantes, o que poderia ser uma combinação pouco provável diante de certos referenciais do que é considerado um coletivo artístico. Assim, quando lembro dos encontros regados a discussões acaloradas, projeções de filme e leituras comentadas madrugada adentro, penso que o que nos unia e nos une até hoje não é outra coisa senão a vontade de uma convivência preta de sentido. No final da primeira década dos anos dois mil, essa convivência passava também pelas idas e vindas rua Augusta acima, rua Augusta abaixo com Diego Marques e Denise Rachel, e inevitavelmente acabava nas matinês de domingo na balada A Lôca. Numa dessas matinês, ganhei um brinde num sorteio feito após uma performance *drag queen* no palco da A Lôca. O brinde era o livro “Tragam os cavalos dançantes”, escrito por Lufe Steffen e que conta a história de uma das festas que aconteciam justamente nas matinês de domingo nessa balada, o *Grind*.

Talvez seja por isso que a canção *Bring on the dancing horses*, do Echo & The Bunnymen, junto com *A Little Respect*, do Erasure, sejam para mim uma espécie de hino que marca o começo dessa trajetória de amizade, arte e vida.

Antes do Coletivo Parabelo, o meu contato com a arte se deu através de oficinas de teatro realizadas em Casas de Cultura da prefeitura de São Paulo. A primeira delas foi uma oficina de introdução ao teatro ministrada por Sérgio Pupo, na extinta Oficina Cultural Raul Seixas, no bairro do Tatuapé, quando tinha quinze anos. Lembro como se fosse hoje a timidez que senti ao fazer a cena do balcão de Romeu e Julieta com Arlindo Maxwell, um ator que depois virou meu colega na Companhia Teatral Luminart, da qual fui integrante. Com essa companhia, sob a direção de Robson Campos de abreu, permaneci algumas temporadas em cartaz na Biblioteca Paulo Setúbal, no bairro de Vila Formosa, com peças, improvisações e esquetes cômicas entre os anos de dois mil e seis e dois mil e oito. Depois, o teatro se apresentou por meio da militância política, no Núcleo de Cultura do PSTU, o Partido Socialista dos Trabalhadores Unificados. O Núcleo de Cultura era dirigido pela Maria Cecília Garcia, a Cilinha - ativista, jornalista, professora e diretora de teatro. Foi com a Cilinha e com o seu braço direito, Carlos Ricardo da Silva, ator, diretor e livreiro da livraria do Teatro Ruth Escobar, que aprendi a fazer “trabalho de mesa” e estudar com afinco as peças de Bertolt Brecht. Com a Cilinha e o Ricardo eu compreendi que a luta contra o capitalismo não poderia ser feita sem a democratização da cultura, sem justiça social, sem o combate à violência de gênero e a favor de uma vida digna à população pobre e lgbtqi+. No entanto, por mais que eu admirasse a Cilinha, o Ricardo e tantos outros companheiros de militância e de amizade, como a Cléo Moraes, a Tatiângela Borges e a Natália Sanches, a representação teatral era para mim um tanto quanto artificial. Havia muito significado naquelas peças, esquetes e sarais, sem dúvida. Mas a construção e a interpretação de uma personagem eram um processo um tanto quanto sofrido para mim - entre outras coisas, tinha muita dificuldade em decorar as falas e em fazer marcação de cena. As cenas de que mais gostava eram aquelas em que fazíamos “trabalho de corpo”, a partir das aulas de butô ministradas pelo diretor e dançarino Zé Carlos Freyria. Assim, quando eu conheci a arte da performance com o Coletivo Parabelo, um novo mundo se descortinou diante de meus olhos. Nos idos de dois mil e dez, além do ensaio de Tony Perucci, os livros *Performance como Linguagem* e *Work in Progress na Cena Contemporânea* do diretor, performer, professor e pesquisador brasileiro Renato Cohen foram devorados pelo coletivo.

Hoje acredito que o que me atraiu na arte da performance foi justamente a dimensão do cotidiano. Antes, achava que a arte deveria tratar de assuntos socialmente considerados elevados e relevantes - a exemplo da luta contra o fascismo e a Guerra Civil Espanhola, retratada na peça *Os Fuzis da Senhora Carrar*, de Brecht. Na versão feita pelo Grupo Trabalhadores da Arte, grupo de teatro formado a partir do Núcleo de Cultura do PSTU, a Cilinha adaptou o contexto da Guerra Civil Espanhola para a luta pela reforma agrária no Brasil, tendo como referência movimentos sociais como o MST e o MTST. A adaptação se chamava *Foices, Facões e Fuzis*, e chegamos a apresentá-la no aniversário de cinco anos da ocupação do Pinheirinho em São José dos Campos, que chegou a abrigar mais de mil e quinhentas famílias e cerca de seis mil pessoas.

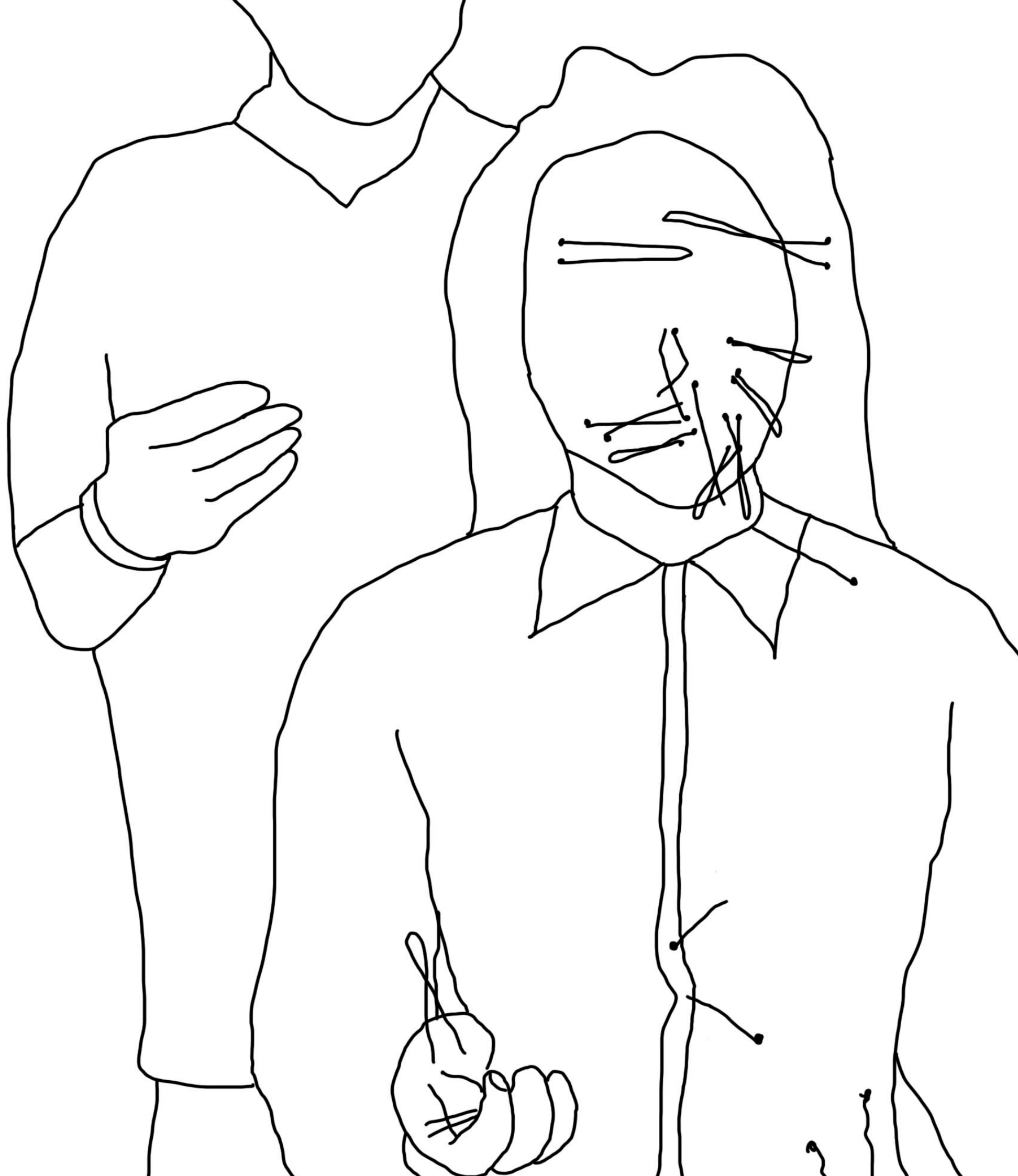
Em dois mil e doze, o Pinheirinho foi alvo de uma reintegração de posse, em uma ação violenta comandada pela Polícia Militar do Estado de São Paulo. Quando penso em tudo isso, vem à mente um trecho do livro *O Arco Íris do Desejo*, escrito pelo diretor e dramaturgo brasileiro Augusto Boal (2002), mais conhecido como o fundador do Teatro do Oprimido. No início desse livro, Boal conta que, no começo dos anos sessenta, costumava viajar com o elenco do Teatro de Arena com espetáculos teatrais que denunciavam as mazelas sociais sofridas pela classe trabalhadora brasileira. Em uma dessas apresentações, em um vilarejo da Liga Camponesa no Nordeste, os atores encerravam a peça clamando: “Derramemos nosso sangue pela liberdade! Derramemos nosso sangue pela nossa terra! Derramemos nosso sangue, derramemos”! Ao assistir ao espetáculo, um dos camponeses chamado Virgílio ficou extremamente emocionado. Ele se identificou com as palavras proferidas por aqueles atores, e os convidou para somar à sua luta. Mas os atores responderam que aqueles não eram fuzis de verdade, eram fuzis cenográficos, não disparavam. Quando Virgílio disse que eles possuíam armas para todo mundo, e mesmo assim os atores se recusaram a fazer parte da luta, o camponês respondeu: “Então aquele sangue que vocês acham que a gente deve derramar é o nosso, não é o de vocês”? Boal diz que as inquietações trazidas nesse episódio foram o embrião para a criação do chamado Teatro-Fórum, uma das técnicas do Teatro do Oprimido. Acredito que o questionamento de Virgílio problematiza justamente a separação entre ação dramática e cotidiano, ao revelar a contradição entre as práticas discursivas e os discursos práticos em jogo no espetáculo do Teatro de Arena. Sentia um incômodo semelhante em minha vida, ao perceber a abertura de um fosso entre a experiência teatral e a vida cotidiana.

Notas

¹ Ao longo de uma trajetória que no ano de 2021 completa dezesseis anos, o Coletivo Parabelo efetuou diálogos artísticos com diversos equipamentos de cultura da cidade de São Paulo, como CEUs, Casas de Cultura, Bibliotecas, Centro Cultural da Juventude, Tendal da Lapa, Centro Cultural São Paulo, além de escolas e universidades públicas em diferentes regiões do Brasil. Participou de eventos como Vertigens Urbanas (SP/2009), I Mostra Cultural da Escola do MST Florestan Fernandes (SP/2010), Festival Panorama (RJ/2011), II Circuito Regional de Performance Bode Arte (RN/2012), Semana Experimental Urbana (RS/2012), 8º Encontro Internacional do Instituto Hemisférico de Performance e Políticas (SP/2013), 5º Encuentro de Acción en Vivo y Diferido (Bogotá/2013), Convergência (TO/2014), II Encuentro Latinoamericano de Investigadoras/es sobre Cuerpos y Corporalidades en las Culturas (Bogotá/2015), Periferia Trans (SP/2016), Corpocidade 6 (BA/2018) e Corpo Manifesto (SP/2019). Foi contemplado pelo Programa de Valorização de Iniciativas Culturais - VAI nos anos de 2008 e 2009 e pelo prêmio FUNARTE Artes Cênicas da Rua em 2012. Foram finalizadas seis pesquisas relacionadas ao trabalho do Coletivo Parabelo: *Errar/Performar: Performador como Errante, Performance como Errância*, por Diego Alves Marques sob orientação da Profa. Dra. Maria Gabriela Imparato, iniciação científica vinculada à graduação em Comunicação das Artes do Corpo na PUC SP; *A performatividade como atrator para o encontro entre teatro e performance*, por Valeria Ribeiro sob orientação do Prof. Dr. Cassiano Sydow Quilici, iniciação científica vinculada à graduação em Comunicação das Artes do Corpo na PUC SP; *Adote o Artista não deixe ele virar Professor: Reflexões em torno do Híbrido Professor Performer*, por Denise Pereira Rachel sob orientação da Profa. Dra. Carminda Mendes André, dissertação de mestrado vinculada ao programa de pós-graduação do Instituto de Artes da UNESP; *Experiências Erráticas: pistas para a desobediência das performances corporais cotidianas urbanas*, por Diego Alves Marques sob orientação da Profa. Dra. Carminda Mendes André, dissertação de mestrado vinculada ao programa de pós-graduação do Instituto de Artes da UNESP; *Ser professora é o meu melhor trabalho artístico: táticas educativas, escolares e pedagógicas performáticas*, por Bárbara Kanashiro sob orientação da Profa. Dra. Dália Rosenthal, trabalho de conclusão de curso em artes visuais na ECA/ USP e *Escrever é uma maneira de sangrar: estilhaços, sombras, fardos e espasmos autoetnográficos de uma professora-performer*, por Denise Pereira Rachel sob orientação da Profa. Dra. Carminda Mendes André, tese de doutorado vinculada ao programa de pós-graduação do Instituto de

Artes da UNESP. No segundo semestre de 2019 o Coletivo Parabelo trabalhou com a criação de aulas performáticas no Mutirão de Imaginação Performativa, Política e Pedagógica, e no ano de 2020 desenvolveu a ação performática pedagógica política Respirações no contexto de educação remota em parceria com três instituições de ensino básico e superior público: o Centro Integrado de Educação de Jovens e Adultos (Cieja) Ermelino Matarazzo, a Escola Municipal de Educação Básica (Emeb) José Getúlio Escobar Bueno e a disciplina de Metodologia do Ensino das Artes Visuais IV do Departamento de Artes Plásticas da USP. Atualmente está em andamento a pesquisa de doutorado intitulada *Corpos Urbanos Erráticos: rupturas na texturologia pedestre da cena urbana*, realizada por Diego Alves Marques sob orientação da Profa. Dra. Maria Helena Franco de Araújo Bastos e vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da ECA-USP. Para mais informações sobre o Coletivo Parabelo, consulte o site <https://www.coletivoparabelo.com/coletivo>.

Grampo, 2011
Aula performática
Sé/ São Paulo
Coletivo Parabelo



AULA

DE

EDUCAÇÃO FÍSICA

Com o Coletivo Parabelo, senti que o cotidiano era burilado em ações tão disruptivas quanto banais. Banal no sentido de ser uma ação comum, corriqueira e vulgar, como algo que atua nos interstícios da vida social, como o ato de andar a pé no espaço urbano. Isso porque o interesse era justamente investigar as formas de domesticação da relação corpo e cidade. Foi assim que começou Perfografia¹, uma ação que foi desenvolvida pelo Coletivo Parabelo entre os anos de dois mil e onze e dois mil e treze. Em uma das perfografias experimentadas no bairro do Jaçanã, na zona norte da cidade de São Paulo, subi ladeiras, esquinas e vielas em busca de histórias de dor. Debaixo de um sol a pino, sentia o suor escorrendo pelo corpo a cada passada. Em cada uma das mãos segurava uma sacola de lona colorida, sacola que me transportou diretamente para as feiras livres da infância. Como a feira livre onde minha mãe, Sizue Kanashiro, vendia pastel todos os domingos no bairro de Vila Rica, ao lado do campo de futebol do Ajax Futebol Clube na periferia da zona leste de São Paulo, há mais de trinta anos e até hoje. Quando criança, achava os corredores dessa feira enormes, como um labirinto a céu aberto. No começo dos anos noventa, vendia-se de tudo nas feiras livres. Além das barracas de pastel e de caldo de cana, havia barraca de tapioca; de verduras e de frutas, com os insumos mais frescos da estação; de secos e molhados, com todo tipo de castanhas, azeitonas, queijos e carnes curadas; de temperos com especiarias moídas na hora; de ovos brancos, caipiras, pequenos e graúdos; de carnes bovinas, suínas e pescados; de brinquedos, nos quais os meus preferidos eram as argolas coloridas e os mini games como os Tetris e os Tamagotchis; de roupas e sapatos; de utensílios para o lar, como tábuas, funis, panelas de alumínio, ralos de pia e amolador de faca, e até mesmo vendia-se bichos vivos, como cágados, filhotes de pinto e peixes-betta, nem sempre bem cuidados. Eu gostava de atravessar a feira só para ver o movimento e a vida que pulsava na garganta dos vendedores, nas mãos que tateavam os frutos e nos olhares que buscavam pechinchar o melhor preço que o salário do mês podia pagar.

Qual não foi a minha surpresa quando, no decorrer da perfografia realizada nas ruas do Jaçanã, me deparei com uma feira livre. Na esquina com a feira me aproximei de um senhor que estava recostado na parede de uma residência. Perguntei se ele poderia me contar uma história de dor. Com uma feição cansada, ele respondeu que a dor que ele sentia agora era a dificuldade de subir ladeira. “Não aguento mais as minhas pernas, todo dia é uma batalha”, disse ele. Ofereci ajuda para acompanhá-lo naquela subida, mas ele respondeu que precisava descansar um pouco e esperar. Depois de ouvir essa história, fui em busca de uma pedra para colocar na sacola e carregar. Continuei carregando essa história de dor, a pedra e a dúvida sobre o que aquele senhor estaria esperando. Em certa altura do bairro era possível ter uma ampla visão do horizonte. Olhava para aquela linha infinita recortada por fios e construções, quando fui interpelada pelo olhar de um homem que aparentava ter aproximadamente quarenta anos, trajando calça jeans, camiseta, boné e óculos de grau. A sensação que tive era de que ele estranhava a minha presença ali, como se eu não fizesse parte daquele território. Cumprimentei com um gesto de cabeça e desejei boa tarde. Perguntei se ele poderia me contar uma história de dor. O homem franziu a testa e apertou os olhos: “Como assim, uma história de dor? Qualquer dor?”, questionou ele. “Sim, qualquer dor”, respondi. Então ele se sentou na mureta de uma casa

e, depois de alguns segundos de silêncio, começou a contar: “Uns anos atrás eu fui atingido por uma bala numa briga de bar. Levei dois tiros, mas só um pegou. Foi na covardia, eu estava de costas. Olha aqui, moça - falava ele, levantando a camiseta e mostrando a marca da bala na região lombar - vê se isso aqui não é um ato de covardia. Eu fiquei entre a vida e a morte. Quase parti dessa pra melhor”. Quando ouvi essa história, senti como se todo o sangue do meu corpo tivesse ido parar na cabeça, de tão aturdida que fiquei. Não conseguia encontrar uma pedra para aquela dor. Até que avistei uma do tamanho da minha mão, acinzentada e pontiaguda. “É essa a pedra”, pensei. Aquelas formas pareciam perfurantes, tal qual a bala que atingiu as costas daquele homem.

Essa perfografia se chama *Carrega(dor)*, e fez parte da perfografia acionada no bairro Jaçanã. Ao todo, ocorreram doze perfografias em onze bairros da região metropolitana de São Paulo: Belenzinho, Interlagos, Vila Galvão, Perus, Cidade Universitária, Barra Funda, Pirituba, Itaquera, Capão Redondo, Perdizes, Jaçanã, e no Centro Histórico da cidade de Porto Alegre, no Rio Grande do Sul. A palavra perfografia é um neologismo elaborado pelo Coletivo Parabelo a partir da contração dos termos performance e cartografia. Termos que por sua vez foram tomados de empréstimo da concepção de performance de Renato Cohen e de cartografia da psicanalista brasileira Suely Rolnik. Para Renato Cohen (2009), a performance é uma arte de fronteira, que rompe convenções, formas e estéticas e que visa escapar de limites disciplinares e disciplinantes. Estaria ontologicamente ligada a um movimento mais amplo, que seria a aproximação da arte com a vida. A diluição das fronteiras entre vida e arte seriam experimentadas na medida em que se observa o declínio do objeto artístico, ao mesmo tempo em que ocorre a valorização de processos, experiências e gestos cotidianos. Nesse sentido, ainda de acordo com Cohen, o performer seria um ritualizador do instante presente, que se vale de *leitmotive* como um procedimento que aciona um ato performático. A palavra alemã *leitmotiv* foi traduzida pelo Coletivo Parabelo como linha de força, e pode ser entendida como aquilo que mobiliza o performer a compor sua ação, pertencendo, portanto, à ordem do desejo, do élan vital ou, nas palavras de Renato Cohen, à mitologia pessoal ficcionalizada pelo performer.

Aliada a essa concepção de performance e performer, Suely Rolnik (2011) propõe o conceito de cartografia: um desenho que acompanha e se faz ao mesmo tempo que os movimentos de transformação da paisagem não só geográfica, mas também psicossocial. Sendo o cartógrafo aquele que se debruça sobre as formações do desejo, alguém que escuta, perscruta e investiga as subjetividades ou os chamados territórios existenciais que constituem certa realidade. Mas, para isso, não haveria uma bula, bússola ou roteiro a seguir, senão o acionamento do que a psicanalista brasileira chama de corpo vibrátil. Acionar o corpo vibrátil seria uma maneira de se abrir para os movimentos, as reverberações e as vibrações do mundo que eventualmente abalam os mapas que nos conformam. O critério do cartógrafo é vital e não moral, pois ele se guia por tudo aquilo que faz expandir a vida.

Assim, podemos dizer que a aproximação entre esses dois termos - performance e cartografia - procura sugerir que a prática cartográfica pode ser entendida como uma prática performática e vice-versa, ao reconhecer o caráter movediço, inconcluso e provisório de

Catadora de histórias,
2011
Aula performática
Interlagos/São Paulo
Coletivo Parabelo



ambos em resistir a definições estanques e se constituir enquanto campos de conhecimento que não aspiram a uma totalidade de descrição, ou uma suposta verdade a ser descoberta, mas que se constituem na relação estabelecida entre corpos e ambientes específicos. Desse modo, as perfografias do Coletivo Parabelo buscam engendrar movimentos de territorialização, desterritorialização e reterritorialização das cartografias vigentes, a partir da investigação das linhas de vida que compõem determinados territórios existenciais (MARQUES; RACHEL, 2013). As linhas de vida seriam algo como um conjunto de características que configuram modos específicos de subjetivação. Desse modo, é possível estabelecer um paralelo entre linhas de força e linhas de vida: ambas seriam desenhadas, emaranhadas e desfeitas continuamente na prática da perfografia, à medida em que determinado perfógrafo exercita tais movimentos de territorialização, desterritorialização e reterritorialização. Em outra perfografia, realizada no bairro de Itaquera no ano de dois mil e treze, a atriz e performer Eliane Andrade realizou a perfografia intitulada *Apagar os rastros, recolher os restos*. As mesmas palavras que dão título à essa ação foram impressas com tinta spray em um saco de ráfia de cor amarela, geralmente utilizado para armazenar entulhos. Carregando esse saco sobre os ombros, Eliane Andrade andou pelas cercanias daquele que na época era um estádio de futebol em construção: a Arena Corinthians, o famoso Itaquerão. Naquele ano, a Arena Corinthians estava no centro das atenções, por sediar alguns dos maiores eventos esportivos do mundo, a Copa do Mundo FIFA de dois mil e quatorze e os Jogos Olímpicos de dois mil e dezesseis. Para receber esses megaeventos, foram realizadas diversas obras de infraestrutura e mobilidade urbana ligadas a projetos de “revitalização”, que nada mais são do que a tentativa de produzir uma cidade cenográfica, voltada para atender os interesses de empreiteiras, banqueiros e corporações transnacionais. Com a promessa de progresso, geração de emprego e desenvolvimento econômico, tais iniciativas do poder público e privado obliteram o verdadeiro rastro de destruição que provocam por onde passam: desapropriações irregulares, gentrificação e privatização do espaço público. Trata-se de um processo definido por Paola Berenstein Jacques (2012) como espetacularização urbana, sendo seu emblema a cidade-espetáculo. A lógica do espetáculo operaria na transformação do cidadão em mero figurante e da cidade em mero cenário, construído a partir de um suposto padrão exportação, que seria o “modelo Barcelona”: a conversão da cidade de Barcelona em uma peça de marketing ou produto publicitário, no qual o espaço público se apresenta expurgado de qualquer tipo de conflito. Esse modelo estaria presente na edificação de monumentos urbanos cenográficos como a Arena Corinthians, que faz do seu entorno uma espécie de pedestal destinado a suportar as suas necessidades logísticas e econômicas.

Em nome do progresso e da civilização, aquelas vidas que não são consideradas vidas são despejadas à força de seus lares e expulsa de praças, parques e equipamentos públicos, dificultando a participação dos moradores na disputa política por esses mesmos espaços. Em uma das perfografias pelo bairro de Itaquera, a atriz, arquiteta, gestora e articuladora cultural Thalita Duarte se deparou com Cícero Jailson Ponciano Silva, de trinta e nove anos, morador da Comunidade da Paz. Em um ensaio publicado no blog do Coletivo Parabelo, Thalita Duarte²relata que a Comunidade da Paz estava sob ameaça de remoção para a construção do Parque Linear

na região. De modo que em certa feita, Cícero Jailson Ponciano Silva, encarregado de armações nas obras do Itaquerao, afirmou a ela: “Quanto mais adianto a obra, mais perto fico de ser removido”. Ao perfografar pelos arredores da Arena Corinthians com um saco de ráfia amarelo sobre os ombros, coletando e armazenando nesse mesmo saco aquilo que restou, Eliane Andrade parece fazer o movimento contrário do apagamento, que é a lembrança, a reminiscência e a memória presentificada nos rastros de passado, presente e futuro emaranhados no asfalto.

As perfografias eram compartilhadas e divulgadas através dos intitulados Mapas-zine. Os mapas-zine são publicações desenvolvidas pelo Coletivo Parabelo como parte integrante das ações, sendo impressos em preto e branco no papel offset tamanho A4 e distribuídos manualmente em panfletagens realizadas nas proximidades dos bairros escolhidos, geralmente em locais de grande circulação de pessoas, como terminais de ônibus, comércios populares e praças públicas. Os mapas-zine fazem alusão às táticas faça-você-mesmo utilizadas por artistas e ativistas do movimento punk, como modo de divulgação e circulação de suas ações, a exemplo do zine. Isso porque, diferentemente de outras modalidades comerciais de publicação, o zine pode prescindir de editora, distribuidora e grandes recursos. Com frequência os zines são produzidos de modo independente e autossustentado, com suportes e materiais de baixo custo e mão de obra do próprio artista e ativista. Na esteira dessa tradição, os mapas-zine do perfografia continham um mapa com os locais aproximados das errâncias urbanas, a partir do qual seria possível acompanhar as ações. No verso desse mapa havia fotografias das errâncias, fragmentos de poesia e modo de usar. Nesse modo de usar são propostas instruções que podem ser perfografadas por quem recebe o mapa-zine, multiplicando infinitamente as possibilidades de uso e o alcance da proposição. Todos os mapas-zine, bem como a edição especial *Perfografia: fanzine ou uma compilação de grafias por entre as 12 edições*, estão disponíveis no arquivo desta dissertação.

As últimas perfografias foram realizadas no final do ano de dois mil e treze, em uma tentativa de que essa ação não se transformasse em um vocabulário sofisticado ou um modelo para se fazer performance. Isso porque o que as perfografias propõem se aproximam mais de um *hodós metá* (PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2009) do que um método. Pois, se a etimologia da palavra método se refere a um caminho (*hódos*) que leva a um objetivo (*metá*), as perfografias perfazem uma inversão etimológica e conceitual do termo: o perfógrafo não estabelece previamente um caminho para chegar a determinado objetivo ou resultado; antes, aposta na caminhada propriamente, sem linha de chegada ou partida. Nesse sentido, não haveria caminhos certos ou errados, pois se há uma meta, esta consiste no caminhar (MARQUES; RACHEL, 2013). De maneira que a redução das perfografias a um método, um procedimento ou um modelo a ser seguido, com objetivos definidos previamente e resultados a serem alcançados, seria andar na contramão do que essa ação enseja. Além disso, foi possível reconhecer certa tendência em utilizar os termos performance e cartografia como se fossem palavras-chave da moda em circuitos acadêmicos e artísticos, por mais que a aproximação entre esses termos não fosse algo novo no campo de estudos da performance. Conforme apontam Denise Rachel e Diego Marques (2013), um dos fundadores desse campo de estudos, Richard Schechner, identifica

o aspecto performativo dos mapas, uma vez que esses não consistiriam em representações neutras e isentas, ao performarem interpretações particulares de mundo. Além disso, muitos performers e coletivos contemporâneos operam com a noção de mapa e/ou cartografia como um *leitmotivo* que desencadeia outras maneiras de experimentar a relação corpo e cidade, da Internacional Situacionista no final da década de sessenta, passando por Yoko Ono, Guillermo Gómez-Peña e Francis Alys, entre outros que continuam performando mapas até hoje. Como podemos observar, o ato de performar e cartografar possui antecedentes históricos e concerne a uma miríade de praticantes mundo afora. Assim, na tentativa de evitar o esvaziamento ou a perda de sentido da ação, as perfografias foram interrompidas. No entanto, pode-se dizer que perfografia vive em cada um que se permitiu redesenhar mapas, performar afetos e inventar territórios existenciais nas periferias, subindo velas, conversando com desconhecidos e perfografando sem rumo, lenço e documento pelas esquinas.

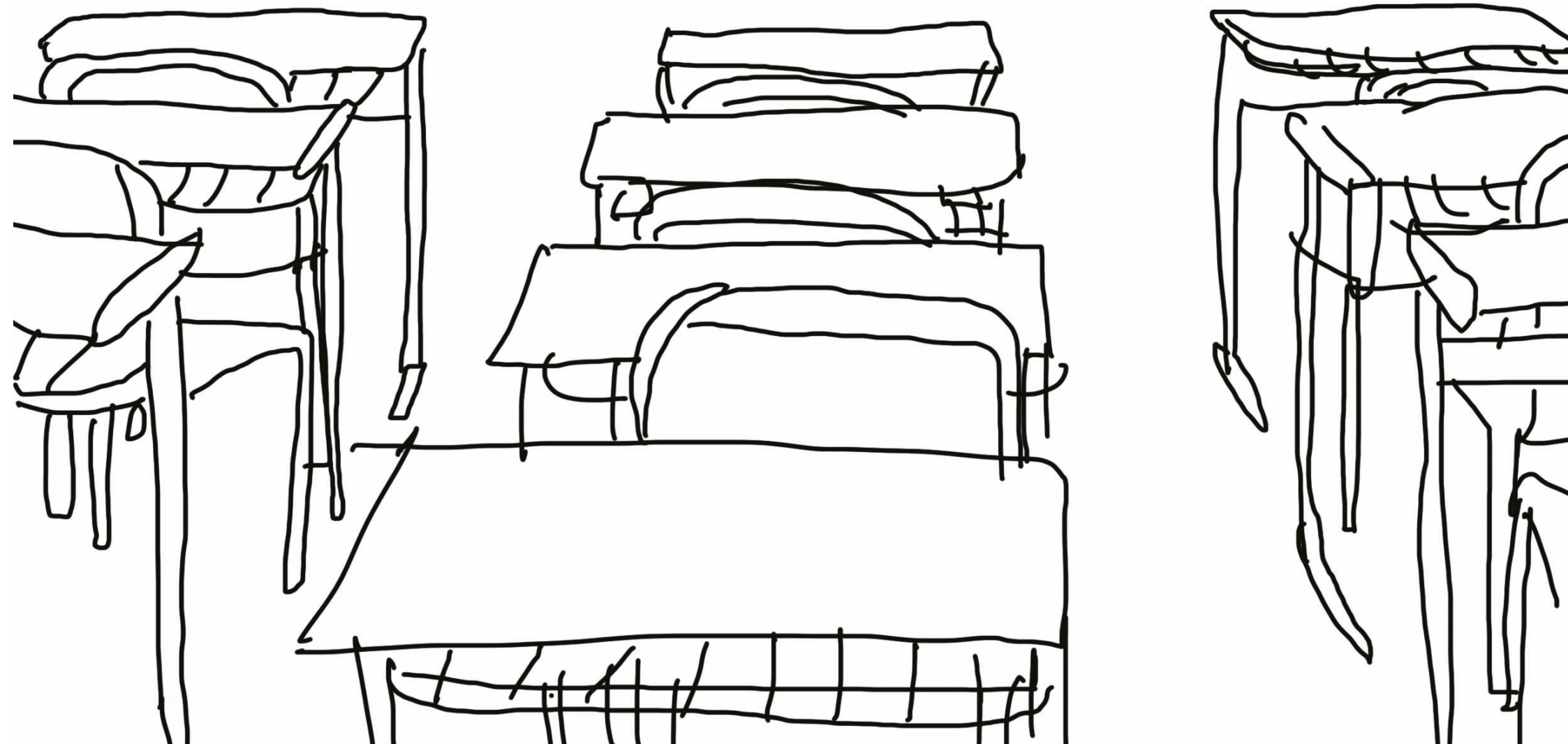
Concomitante com as perfografias, Denise Rachel (2014) realizou uma dissertação de mestrado intitulada *Adote o artista não deixe ele virar professor: reflexões em torno do híbrido professor-performer*, dissertação que foi orientada pela performer, professora e pesquisadora brasileira Carminda Mendes André e defendida no Instituto de Artes da UNESP no ano de dois mil e treze. Ao longo de anos exercendo a docência em instituições de ensino da rede pública municipal e estadual de São Paulo, Denise Rachel, a partir de sua experiência com o Coletivo Parabelo, identificou uma cisão em sua prática: a separação entre o papel de professora e o papel de performer. Incomodada com essa cisão, a performer, professora e pesquisadora brasileira propôs uma cartografia de diferentes performances professorais, tais como o professor-profeta, o professor-mediador/provocador, o professor pesquisador/reflexivo, o professor-artista e o professor-performer. Ao analisar essas performances professorais, Denise Rachel partiu do chamado híbrido professor-performer, proposto pela professora-performer brasileira Naira Ciotti (2014), para desenvolver junto ao Coletivo Parabelo uma pedagogia da performance baseada em duas concepções de aula: a Aula de Performance e a Aula Performática.

A primeira vez em que compreendi que uma aula poderia consistir em um acontecimento pedagógico performático político foi em uma manhã de sábado do mês de julho de dois mil e onze, quando o Coletivo Parabelo foi convidado para participar de um evento na Escola Estadual Maria José, localizada no bairro da Bela Vista, no centro de São Paulo. O evento se chamava “Construindo um Porto de Poéticas Teatrais”, e foi proposto pelo grupo teatral Tia Tralha, no qual Alan Livan Araújo, performer, professor e pesquisador brasileiro, foi o responsável por fazer o convite ao coletivo. Isso não quer dizer que antes dessa manhã de sábado eu não havia vivenciado experiências significativas em uma aula; ao contrário, procurei relatar uma dessas experiências na aula de português da professora Arminda. No entanto, nessas ocasiões, a finalidade da aula parecia estar fora dela, em outra coisa que não ela mesma. Essas coisas poderiam ser desde a interpretação de um poema até a resolução de uma equação matemática. No que tange a disciplina de arte, podemos pensar em aulas calcadas na reprodução de determinadas técnicas, como o pontilhismo, a hachura e a perspectiva e até mesmo na leitura de textos sobre a vida e a obra de artistas. Quando era aluna do ensino básico, a sensação que eu tinha era de que o

Monge Copista, 2017
Aula performática
Escola Estadual
Professor João Borges
Tatuapé/ São Paulo
Coletivo Parabelo

EU NÃO SOU UM MONGE COPISTA
EU NÃO SOU UM MONGE COPISTA
EU NÃO SOU UM MONGE COPISTA EU
NÃO SOU UM MONGE EU NÃO SOU

C H E G A



que nós fazíamos na aula de arte se tratava meramente de um exercício, uma atividade ou uma tarefa obrigatória para passar de ano. Os trabalhos que realizava na escola jamais poderiam ser comparados às obras-primas de artistas renomados, aqueles que figuravam na coleção *Mestres da Pintura* da Editora Abril: Caravaggio, Miró, Renoir, Manet, Monet, Dalí, Rembrandt, Van Gogh, Gauguin, Degas, Chagall e dezenas de outros artistas homens, brancos, europeus - e finados. Nas narrativas sobre esses artistas, destacavam-se episódios excêntricos, como a automutilação da orelha de Van Gogh, a fuga para o Taiti de Gauguin e a obsessão de Leonardo da Vinci pelo corpo humano, chegando ao ponto de dissecá-lo. De modo que quando observava uma pintura de alguns desses artistas, somente poderia deduzir que elas eram fruto da genialidade, do talento e da habilidade inata dos mesmos. Na condição de alunos podíamos ser, na melhor das hipóteses, bons apreciadores.

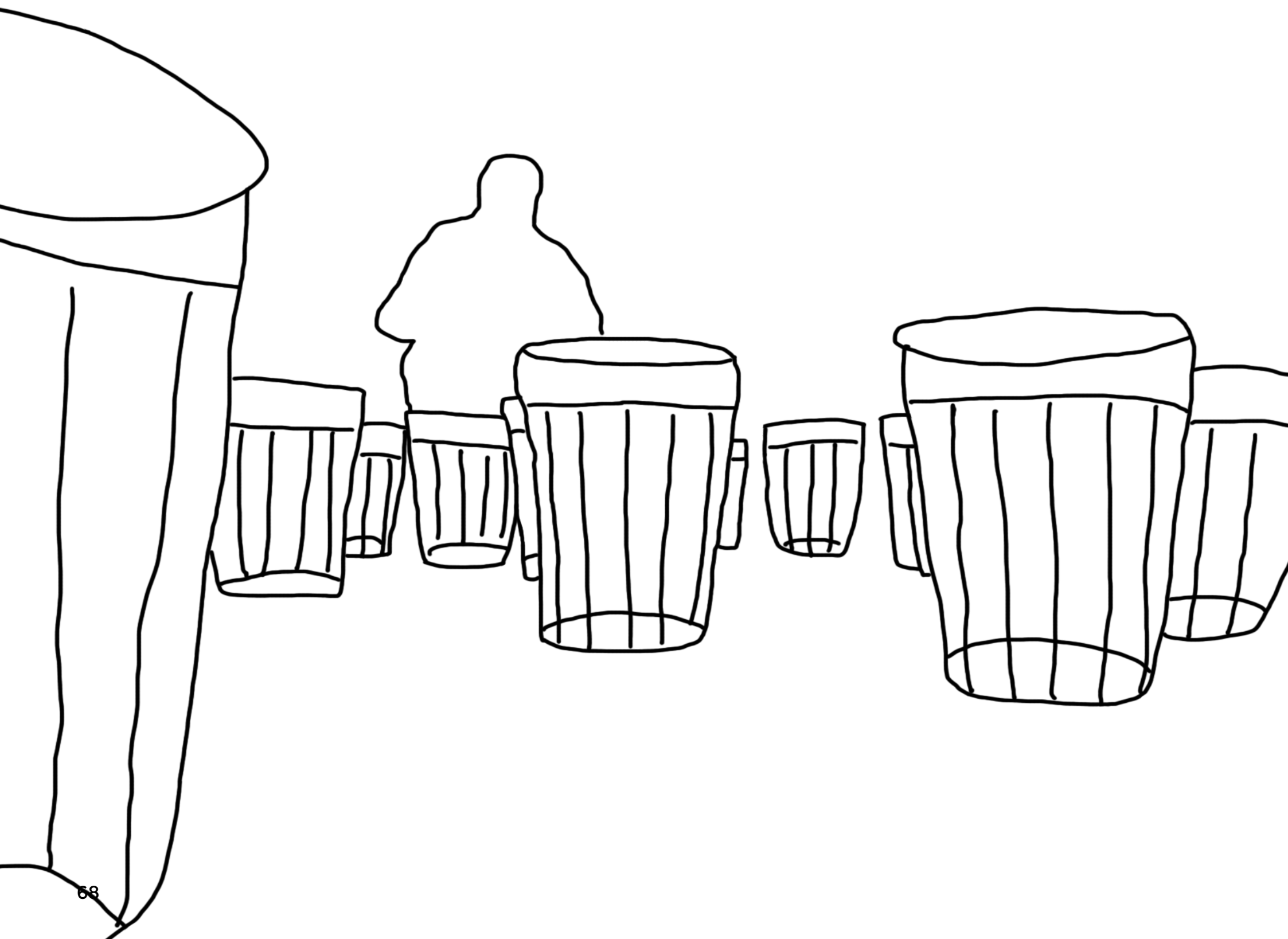
Por isso, quando conto que em uma manhã de sábado, durante o recesso escolar da Escola Estadual Maria José, compreendi que uma aula podia ser um acontecimento performático pedagógico político, quero com isso dizer que ali foi a primeira vez em que experimentei a própria aula como uma experiência artística *per se*. Havia poucos estudantes presentes na escola naquela manhã. Não era um dia letivo comum e eu sentia certa eletricidade no ar, como se ninguém soubesse o que estava por vir e isso criasse um misto de curiosidade e ansiedade. Antes mesmo de passar pela porta de uma das salas de aula, caminhei pelo corredor literal e completamente nua, sentindo as extremidades do corpo rígidas e frias. Enquanto caminhava, uma infinidade de perguntas pipocava: “Será que é permitido nudez em uma escola? Será que o Alan pode ser processado por isso? E se a turma ficar assustada?”, entre outras indagações. Assim, quando entrei na sala de aula, mal pude encarar as pessoas que estavam sentadas nas carteiras. Sobre a mesa reservada ao professor, havia uma almofada carregada com tinta preta e um carimbo de borracha do tamanho de uma folha sulfite com um código de barras impresso. Lentamente, entintei aquele carimbo e pressionei a superfície de borracha sobre a minha pele, repetidas vezes. O mesmo código de barras das embalagens descartáveis das gondolas dos supermercados imprimia linhas, números e códigos sobre meus braços, dorso, seios e coxas. A aula performática se chamava *Educação não é mercadoria*, e aquele código de barras me fazia lembrar que a primeira coisa que precisava decorar no início do ano letivo era o meu número, porque eram os números e não os nomes que iriam ser chamados nas listas de presença. Durante essa ação de carimbar o corpo desnudo, o silêncio inicial foi interrompido por alguns risos e cochichos que eu não conseguia identificar. O comportamento daquelas pessoas que eu outrora considerava alunas modificava inteiramente o rumo da ação. Percebi que as carimbadas se tornaram mais intensas e rápidas, fazendo o contorno da pele entintada avermelhar com a pressão do carimbo, e por um momento me senti como uma vaca marcada por um ferrete em brasa. Naquela aula não era possível identificar com precisão quem era o quê. Pois, por mais que o meu papel de performer estivesse em evidência, estava ocupando o lugar reservado ao professor. Ao mesmo tempo, na ocasião eu tinha vinte e dois anos, e poderia ser facilmente confundida como uma aluna. Por sua vez, os alunos poderiam muito bem ser considerados professores quando faziam olhares de julgamento, ou performers quando os risos

e os cochichos desestabilizavam o estado de coisas.

Essa mistura, embaralhamento e indefinição de papéis é uma das características das aulas performáticas. De acordo com Denise Rachel (2014; 2019), a aula performática busca instaurar espaços tempos de performance. Os espaços tempos de performance nada mais são do que a abertura de espaços tempos relacionais e comunicacionais que surgem da relação entre performer, performance e espectador, ampliando a noção de performance como uma ação que aciona outras ações, na medida em que se prolonga também no participante. Nessa acepção, o performer procura se desinvestir de uma posição de criador de obras de arte para se tornar um proponente de ações, as quais seriam levadas a cabo por meio do acionamento de partituras, programas e proposições performáticas. Para Diego Marques (2016, p.3323), as aulas performáticas propõem a ativação da co-presença corporal em um dado espaço tempo compartilhado, configurando um processo que a teórica da performance alemã Erika Fischer-Lichte compreende como *feedback loop*: circulações autopoiéticas pelas quais os corpos co-presentes retroalimentam uns aos outros e geram a si mesmos. Esse processo ocorreria de três modos distintos, embora não separados entre si: por meio da troca de papéis, por exemplo, entre performer e espectador ou entre professor e aluno; por meio do toque, ou seja, através do contato entre os envolvidos na ação performática e por meio da criação de coletividades temporárias, quando a co-presença corporal aciona outras ações (MARQUES, 2016; RACHEL, 2019). Em *Educação não é mercadoria*, além da mencionada troca de papéis, podemos reconhecer a presença do toque na troca de olhares entre os participantes da ação, nas vozes cochichadas ao pé do ouvido e nos risos contagiantes. A criação de coletividades temporárias pode ser observada quando um grupo de pessoas desconhecidas começam a tomar decisões inesperadas coletivamente, por exemplo, a respeito do que fazer diante de um corpo desnudo sendo carimbado em uma aula numa escola pública.

As aulas performáticas não são dadas *a priori*. Não seria possível sair de casa afirmando: “Vou dar uma aula performática”, porque esse conceito questiona a centralidade e a autoridade conferida ao professor em uma aula, bem como a autoria conferida ao performer. A aula performática prescinde de formas fixas, conteúdos programáticos e roteiros a serem seguidos. É como se, num átimo, fosse permitido experimentar, e experimentar fosse algo bastante. Importante ressaltar que essa experimentação nem sempre é prazerosa ou livre de conflitos, porque eventualmente somos convocados a abandonar zonas de conforto, posições privilegiadas e ideias pré-concebidas. O Coletivo Parabelo propõe as aulas performáticas como acontecimentos abertos, relacionais e comunicacionais que admitem a produção de dissensos, ou ainda, mal-entendidos (*misunderstandings*), de acordo com a teórica da performance estadunidense Peggy Phelan (Apud RACHEL, 2014). Tais mal-entendidos dizem respeito aos desacordos, divergências e diferenças que podem surgir quando os entendimentos estabelecidos do que seja um professor, um aluno e uma aula, entre outros, são colocados à prova.

Além das aulas performáticas, o Coletivo Parabelo propõe a chamada Aula de Performance (RACHEL, 2014). A aula de performance consiste em um trabalho de contextualização da arte da performance e tem como principal referência a Abordagem Triangular desenvolvida pela



professora pesquisadora brasileira Ana Mae Barbosa (2012). Ana Mae Barbosa (Idem) reconhece que o cerne de sua proposição foi gestado em um evento realizado em mil novecentos e oitenta e três, no décimo quarto Festival de Inverno de Campos de Jordão. Na ocasião, defendeu a importância da inserção da leitura como parte integrante do ensino de arte - mas, aqui, leitura deve ser compreendida à luz da contribuição do educador e filósofo brasileiro Paulo Freire. Em outras palavras, é como se o letramento visual não pudesse ser desacompanhado de uma contextualização em sentido amplo, considerando os contextos artísticos, históricos e sociais de determinados artistas, bem como a história de vida e o repertório cultural dos alunos, que são convidados a exercitar uma leitura crítica da arte em diálogo com a própria vida. Assim, o tripé produção, contextualização e apreciação de um trabalho artístico seriam instâncias que se retroalimentam na chamada abordagem triangular. Partindo desses aportes, a aula de performance procura construir conhecimento por meio da tessitura de uma rede de saberes entre professores, alunos, performers e pesquisadores, de modo a oferecer contribuições para as inquietações que pululam em uma aula. Desse modo, as aulas de performance caminham de mãos dadas com as aulas performáticas. Não para explicá-las ou apaziguá-las, mas para colocar a experiência performática pedagógica política em perspectiva, ao apresentar os modos de fazer, as referências e os contextos de diferentes praticantes da arte da performance. Isso porque a arte contemporânea frequentemente recebe a pecha de arte enigmática, difícil de ser compreendida, sem sentido ou até mesmo é comparada às pegadinhas de programas de auditório ou aos *flash mobs* publicitários. Esse lugar supostamente misterioso, intangível, vexatório ou publicitário da arte da performance pode acarretar na sua elitização, como se essa fosse uma prática “para poucos” - recaindo no mito modernista do gênio criador - ou algo distante do cotidiano - na contramão do que muitos performers da década de sessenta reivindicavam, uma maior aproximação entre arte e vida. Para questionar esses lugares comuns, a aula de performance propõe a democratização do conhecimento produzido nesse campo de estudos em escolas públicas e em contextos educativos específicos, dialogando com a experiência das aulas performáticas e com os saberes daqueles que se engajam nessa experiência.

Uma das aulas performáticas, peripatéticas e públicas elaboradas pelo Coletivo Parabelo são os Erratórios. Os erratórios foram desenvolvidos durante a realização da dissertação de mestrado de Diego Marques (2017), intitulada *Experiências Erráticas: pistas para a desobediência das performances corporais cotidianas urbanas*, defendida no Instituto de Artes da Unesp sob orientação da Profa. Dra. Carminda Mendes André. Entre os meses de agosto de dois mil e quinze a dezembro de dois mil e dezesseis, os Erratórios foram acionados semanalmente em contextos específicos como as aulas de arte do Cieja Ermelino Matarazzo³, o curso de Extensão Universitária “Corpos Urbanos Erráticos”, oferecido no Instituto de Artes da UNESP, e em diferentes espaços públicos da cidade de São Paulo. Em uma dessas aulas performáticas, peripatéticas e públicas, pude perceber como o aparente simples ato de deslocar o próprio corpo e as cadeiras de uma escola pode consistir um desafio ético, estético, político e pedagógico. Em uma manhã de quarta-feira do mês de agosto de dois mil e dezesseis, com uma turma de quarto módulo⁴ do Cieja Ermelino Matarazzo, o Coletivo Parabelo propôs a experimentação da partitura chamada

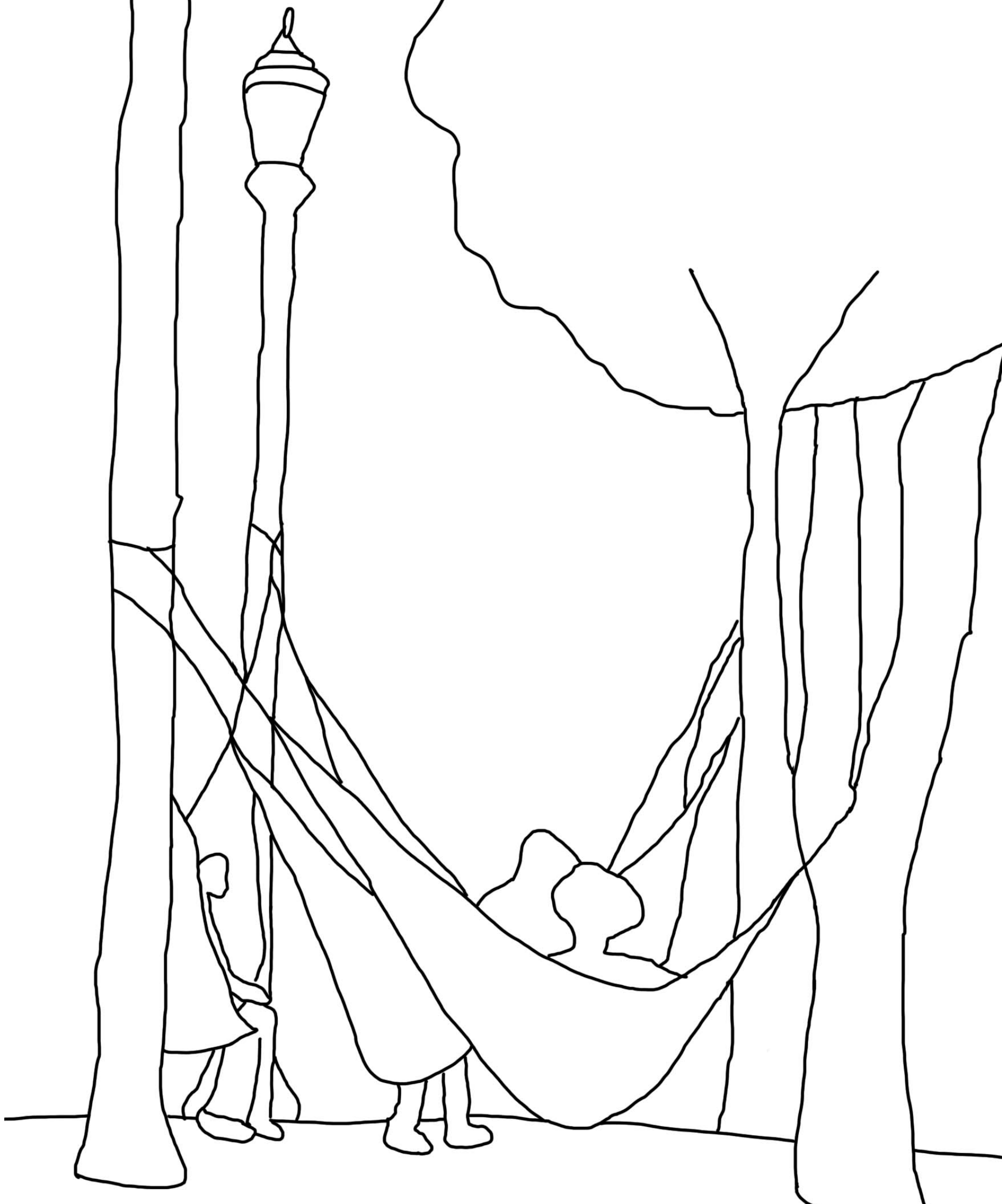
*Uma legítima dança*⁵, elaborada pelo performer Fluxus Benjamin Patterson:

Um semáforo, com ou sem sinal específico para pedestres é encontrado em uma esquina. Performer(s) esperam em um meio-fio real ou imaginário durante o sinal vermelho, ficam alertas no sinal amarelo, atravessam a rua no sinal verde. Ao atingir o outro lado, o(s) performer(s) vira(m)-se, repetem a sequência. Uma performance pode consistir em uma infinidade, indeterminada ou predeterminada de repetições.

O coletivo propôs o acionamento dessa partitura juntamente com a ação de deslocar as cadeiras da sala de aula para o entorno da escola. No entanto, quando cada um dos presentes leu a partitura, um alvoroço tomou conta da classe. “Não entendi o que é para fazer, professora”, titubeava Edilma. “Nossa, logo hoje, que está um sol de rachar”, exclamou Yuri. “É para ficar parada na frente do farol?”, questionava Sueli. “Em qual sinal vamos parar?”, indagava Moisés. Ao ouvir esses questionamentos e comentários, a minha vontade era responder com uma explicação. Mas ao mesmo tempo pensei que eu sequer tinha as respostas para essas perguntas, simplesmente porque o curso dos acontecimentos dali em diante eram indefinidos e não estavam sob meu controle. O fato de não saber responder e não poder controlar a situação causava incômodo. Afinal, eu não estava ali na condição de professora performer pesquisadora? Como pode uma professora não saber? Como uma performer é incapaz de suscitar a experimentação de uma instrução? Que tipo de pesquisadora não segue procedimentos que buscam a coleta de dados e a aferição de resultados? Essas dúvidas apontam como, na tentativa de ser professora performer pesquisadora, eu estava performando a professora-profeta. O termo professor-profeta foi cunhado pelo filósofo da educação brasileiro Sílvio Gallo (Apud RACHEL, 2014), e a partir da proposição desse filósofo da educação, Denise Rachel (2014, p. 46) compreende que o professor-profeta seria aquele que se comporta como um visionário, como se fosse o portador de uma verdade a ser revelada para os estudantes. Esses seriam vistos como uma folha em branco, desprovidos de saber e incapazes de aprender por conta própria - em última instância, seriam incapazes de distinguir até mesmo o que é ou o que não é conhecimento. Continuei ruminando esses incômodos como se estivesse diante de um beco sem saída, até o momento em que dona Teresinha exclamou: “Não vou conseguir carregar a minha cadeira sozinha”. Ao ver que Teresinha não conseguiria carregar a cadeira por dificuldade de mobilidade, uma de suas colegas, Andréia, se prontificou imediatamente: “Não seja por isso, posso carregar a minha cadeira e a sua”. A atitude de Andréia se disseminou feito pólvora, e de repente a turma inteira estava mobilizada para realizar aquele ato de carregar uma cadeira sobre os ombros. Para esse ato, era preciso mais do que força: era preciso alteridade e solidariedade. Quando vi pessoas de diferentes idades, gêneros e histórias de vida juntas em prol de uma ação aparentemente sem sentido algum, mas que naquele instante começava a fazer sentido, fiquei emocionada. Já no meio-fio, sob um sol escaldante, sentadas sobre as cadeiras, aquelas pessoas não pareciam ser mais as mesmas. Ou talvez eu não fosse mais a mesma.

Os erratórios buscam desobedecer as chamadas performances corporais cotidianas urbanas (MARQUES, 2017) atualizadas em determinados contextos, como a performance do professor-profeta ou as dinâmicas de espetação estabelecidas tanto na relação palco-plateia

Inutensílio comum, 2014
Aula performática
República/ São Paulo
Coletivo Parabelo



quanto na relação professor-aluno. Desse modo, podemos dizer que, com seu gesto, Andreia não carrega somente cadeiras, mas a própria escola sobre os ombros, ao compreender que a escola não depende de especialistas, instituições, hora ou lugar pré-definido. A experimentação de uma errância urbana acionada a partir de uma partitura é parte integrante de um conjunto de práticas que são experimentadas nos Erratórios, são elas: Exercícios Errantes, Escritos Errabundos, Leituras Erráticas e Diálogos Erroristas.

De acordo com Diego Marques (2017), a primeira delas, os exercícios errantes, propõem a prática das errâncias urbanas. Conceito elaborado pela arquiteta e urbanista brasileira Paola Berenstein Jacques (2012), as errâncias urbanas consistem em experiências que propõem um uso desviatório ou dissensual do espaço público, através de um processo de orientação, desorientação e reorientação corporal. Podemos citar como exemplos de errâncias urbanas as chamadas Flanâncias, Visitas, Deambulações, Experiências, Derivas, Escutas, Persecuções, Catalizações, Fluxus, Delirium Ambulatorium, Passeios de Áudio, Manobras e Zonzo, entre outras (MARQUES, 2017). Ainda conforme o performer, professor e pesquisador brasileiro, tal processo de orientação, desorientação e reorientação corporal promove o acionamento da autopercepção do corpo em deslocamento pela cidade, bem como, da cidade em deslocamento pelo corpo, de modo que a errância urbana constituiria uma forma singular de reconfiguração da experiência corporal cotidiana urbana sensível. Por sua vez, os escritos errabundos podem ser descritos como escritos produzidos a partir da experimentação das errâncias urbanas. Esses escritos errabundos buscam poetizar os estados corporais errantes que emergem no exercício de uma alteridade radical com os outros urbanos, e por isso mesmo não procuram respeitar normas de gramática e sintaxe, tampouco obedecer a um gênero literário específico (KANASHIRO; MARQUES, 2018, p. 142). Pois, nesse ato de escrita, a busca é por apalpar a experiência, apanhar os desperdícios, compor os silêncios e dar respeito às coisas e aos seres muitas vezes considerados desimportantes, como tão bem coloca o poeta brasileiro Manuel de Barros. Haveria ainda as leituras erráticas: a partir das leituras de mundo imanentes às experiências de reconfiguração da experiência corporal cotidiana urbana sensível, propõe-se a leitura em voz alta das palavras grafadas nos escritos errabundos. Para tanto, são performadas leituras erráticas públicas que buscam explorar o ato de verbalizar uma palavra atrás da outra em consonância com a escuta das paisagens sonoras urbanas. Por fim, os diálogos erroristas podem ser descritos como espaços tempos de conversação em roda nos quais são experimentados nexos possíveis entre as experiências erráticas e determinadas referências a respeito das relações entre corpo, performance, cidade e educação. Nesse momento, também são encaminhadas coletivamente as deliberações para a realização do próximo erratório (KANASHIRO; MARQUES, 2018, p. 143).

A partir do pensamento do filósofo francês Frédéric Gros (2010), poderíamos inferir que a realização dos Erratórios em contextos educativos, como o Cieja Ermelino Matarazzo, promove uma inversão do entendimento de caminhar como uma prática esportiva afeita às aulas de Educação Física. Isso porque, para o filósofo francês (GROS, 2010, p. 9):

Caminhar não é um esporte. O esporte é uma questão de técnicas e regras, de números e competição, que exige toda uma aprendizagem: conhecer as posições, incorporar os gestos adequados. [...] O esporte é constituído de contagens: em que posição você ficou? Qual foi seu tempo? Qual foi seu resultado?

A premissa sustentada por Frédéric Gros desloca o caminhar do âmbito desportivo, e com isso parece desassociar essa prática de um tecnicismo presente tanto no esporte quanto na educação. Sendo assim, o que os Erratórios procuram suscitar é justamente a experimentação de estados corporais errantes (MARQUES, 2017), que não raro desestabilizam os hábitos, as regras e os gestos considerados “adequados” por certa cultura escolar. O ato de andar a pé deixa de ser compreendido como uma forma de adestramento corporal, na medida em que questiona os disciplinamentos corporais performados cotidianamente.

O Coletivo Parabelo confeccionou uma publicação dos escritos errabundos provenientes dos Erratórios realizados entre dois mil e quinze e dois mil e dezesseis durante o curso de extensão *Corpos Urbanos Erráticos*, oferecido no Instituto de Artes da Unesp, e a disciplina de Linguagens e Códigos, oferecida no Cieja Ermelino Matarazzo. Trata-se da publicação independente editada e organizada pelo Coletivo Parabelo sob o título *Escritos Errabundos*, e que possui uma tiragem impressa limitada e distribuída gratuitamente para instituições de ensino públicas. Essa publicação pode ser acessada no arquivo desta dissertação. Importante ressaltar que o erratório não se encerrou no ano de dois mil e dezessete. Ele tem sido desenvolvido na pesquisa de doutorado em andamento de Diego Marques, intitulada *Corpos Urbanos Erráticos: rupturas na texturologia pedestre da cena urbana*, sob orientação da Profa. Dra. Maria Helena Franco de Araújo Bastos no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da ECA-USP. Além disso, o erratório foi uma das aulas performáticas acionadas ao longo do segundo semestre do ano de dois mil e dezenove, no chamado Mutyrão de Imaginação Performativa, Política e Pedagógica desenvolvido pelo Coletivo Parabelo.

Notas

¹ A ação Perfografia foi contemplada pelo Prêmio Funarte Artes Cênicas da Rua 2012, a partir do qual foi elaborado uma edição especial chamada *Perfografia: fanzine ou uma compilação de grafias por entre as 12 edições*, que é constituída por fotografias, desenhos e ensaios escritos por perfógrafas/es/os que participaram, colaboraram e contribuíram com essa ação. Além disso, diferentes professoras/es, pesquisadoras/es e performadoras/es brasileiras/es/os desenvolveram ações performáticas, pesquisas de pós-graduação e artigos científicos utilizando perfografia como referência. Podemos mencionar, por exemplo, a ação performática “Escrita Perfográfica” elaborada por Jota Mombaça; a pesquisa de doutoramento *Pedagogias performativas: uma cartografia*, na qual Juliana Liconti (2019) compreende perfografia como uma abordagem científico-artística do ensino da arte da performance; o artigo *Princípios da metodologia a/r/tográfica na pesquisa em artes da cena*, no qual Thaíse Nardim (2014) considera perfografia como um contra-método de pesquisa-social-em-performance, além de artigos escritos por integrantes do Coletivo Parabelo, como o *Perfografia: performance como cartografia, performer como cartógrafo*, no qual Denise Rachel e Diego Marques (2011) discutem sobre a experiência de acionar perfografia em uma oficina realizada na terceira edição do evento Corpocidade, na cidade de Salvador, na Bahia.

² Ensaio intitulado *Disneylandização urbana*, escrito por Thalita Duarte e publicado no blog do Coletivo Parabelo no dia 23 de janeiro de 2014. Disponível em: <http://coletivo-parabelo.blogspot.com/2014/01/perfografia10itaquerasp2013.html>. Acesso em 10 de março de 2021.

³ O Cieja Ermelino Matarazzo é um projeto especial de educação oferecido pela prefeitura de São Paulo, localizado no extremo leste dessa cidade. Esse projeto é voltado ao atendimento de jovens e adultos que não concluíram os estudos no período determinado por lei e é a unidade de ensino onde Denise Rachel atua desde 2012 como docente responsável pela disciplina de arte.

⁴ No Cieja, as turmas são separadas por módulos e não anos. Cada Módulo corresponde a dois anos do Ensino Fundamental regular.

⁵ Tradução Coletivo Parabelo. A partitura original em inglês *Uma legítima dança*, de Benjamin Patterson, pode ser encontrada no site: <https://www.moma.org/collection/works/127517>. Acesso em abril de 2021. De acordo com a historiadora de arte estadunidense Natilee Harren (2014), as partituras fluxus podem ser definidas como uma forma de instrução iterativa, experimental, orientada por uma noção de processo e frequentemente delegada. Elas criam oportunidades para a produção colaborativa e coletiva e permitem que a instrução aconteça em diferentes tempos e espaços com diferentes públicos e performers.

CONVERSAÇÕES
IMAGINÁRIAS:
Aulas
Performativas

CONVERSÇÕES IMAGINÁRIAS:

AULAS PERFORMÁTICAS

Começou com a semente. Da raiz brotou a vontade de colocar o corpo para jogo: primeiro nos palcos italianos, depois em espaços não convencionais, depois pelas ruas, depois pelas salas de aulas. Talvez tenha começado como um corpo estranho: corpo de conceitos na sala de aula de uma graduação em artes, em uma universidade católica na cidade de São Paulo. A proposta dada aos alunos era experimentar modos de colocar os conceitos em movimento, dar corpo às ideias. No meio de uma série de improvisações teatrais, de uma sequência de improvisações em dança, era possível ouvir o grito mudo de um corpo em uma recusa silenciosa de qualquer re-apresentação. Um livro de madeira aberto repleto de letras de macarrão. Letras de macarrão engolidas, mastigadas e ruminadas tantas vezes que lágrima brilhava no rosto do corpo artista. Com letras de macarrão não se fez um poema concreto, mas uma ação concreta cuja poesia desmobilizou e mobilizou. Tão concreta que questionou o conceito de Teatro como Mimesis ruminado mil vezes nos textos clássicos. Uma ação performática que fez os mais assustados sentirem-se enojados até saírem da sala de aula. Enquanto isso, alguns dos que permaneceram sentados em suas carteiras, interrogavam com um olhar inquisidor: como essa louca não põe fim a esse tipo de coisa? Fui salva pelo horário de encerramento da aula, embora muitos de nós tivéssemos em um outro tempo. Tempo que inaugurou uma rede de relações múltiplas onde as amigas ganharam os sentidos do e de coletivo. Encontros ao encontro do inusitado, do comum, das coincidências, talvez. Experiências de arte viva com gente que faz da arte da performance sua vida. Momentos de se auto-observar para tentar compreender em que caixa tentamos nos encaixar mesmo quando ela parece pequena demais para nossos questionamentos, para respirar, para viver. Olhar nos olhos de uma artista que está presente não apenas de corpo, mas de alma. O corpo que muitas vezes é cerceado, dominado, publicizado, excluído. Fui adentrando, tateando, rompendo as caixas que aprisionavam o pensar do corpo. Maquiando realidades - ou seria mascarando? - observando

os efeitos de um rosto maquiado perante outros corpos, olhares, almas. Encontros de pensar na sala de aula que depois foi para a rua. Encontros com quadros negros preenchidos com as seguintes repetições de palavras: não sou um monge copista, não sou um monge copista, não sou um monge copista, não sou um monge copista. Com uma professora ajoelhada no milho. Com um aluno tomando vitamina de palavras batidas no liquidificador. Com um útero em cima de uma mesa em uma sala de aula: criadora e criatura gerando sentido de vida. Até alunas, alunes e alunos deixarem de ser alunas, alunes e alunos conforme sentem a cidade de pés no chão, pisando em grama, concreto e cacos de vidro. Caminhando a atenção à rua, na rua, com a rua. Por exemplo, como aconteceu hoje. Recebi um convite: ocupar espaços urbanos com redes amarradas em praças públicas na metrópole da indignância, do descaso, do progresso e da propriedade. Ponto de encontro: catracas da estação do metrô República. Compartilhamos braços, redes e barbantes. Caminhamos em busca de árvores para amarrar as redes rentes ao chão de destroços. Queríamos ocupar uma praça pública para ler, dialogar e nos balançar em redes. Buscar os outros, no vai e vem frenético da cidade moderna como Baudelaire, encontrar rostos, corpos e passos despercebidos, mas com percepção, sentidos. Nos acomodamos em pequena praça. Era necessário técnica para amarrar as redes nas árvores. Ali a primeira lição: como amarrar aquilo que na vida apenas nos solta? Como enlaçar redes em árvores capazes de sustentar corpos rentes ao chão de cacos da cidade? A cidade que não nos embala em nenhuma rede, que apenas nos conduz em uma marcha robotizada com o grito do “coelho de Alice”: - é tarde, sempre tarde! Pensei que era tarde para mim. Uma aventura como aquela parecia trazer de volta hábitos da infância: me esconder no buraco do tanque de cimento me divertindo com a ansiedade daqueles que me procuravam. Me sentei logo na primeira rede amarrada, acolhida como se estivesse embaixo do tanque de cimento naquele quintal onde ainda havia chão de barro. Iniciamos a aventura do diálogo. Não demorou muito para que alguém aparecesse contradizendo o mito de Odisseu: o que é isso? De qual coletivo são vocês? Imediatamente respondi sem a certeza que era certo falar: somos um coletivo coletivo. A resposta intrigou. Sentou-se em uma rede. Nos contou sobre os seus conhecimentos místicos, algo que supunha interessar a quem se acomoda em redes, enquanto buscava redes de símbolos, significados e sentidos para aquela experiência mística. Se despediu, mas prometeu voltar: queria estender uma toalha de mesa no chão da

praça onde poderíamos nos servir com biscoitos e chá. Antes mesmo que pudéssemos nos reterritorializar ao território desterritorializado, fomos interpelados pela polícia metropolitana:

- Podem sair, não pode amarrar redes nas árvores desta praça.
- Por quê? A praça não é pública?
- Se fosse praça para parar teria bancos para se sentar. Vocês estão vendo bancos? Não, pois é, não tem lugar para sentar-se porque não é para nenhum vagabundo se acomodar. Se quiser ficar aqui, têm que pedir autorização.
- Para quem?
- No distrito policial da Sé, senão teremos que registrar ocorrência.
- Você pode nos passar o telefone para que possamos pedir autorização?
- Tem que falar com o chefe dessa ocorrência?
- Tudo bem, quem é o chefe?
- É aquele ali, mas precisa falar com o chefe mesmo, lá no distrito.
- Falaremos então com o chefe daqui, o chefe local.
- Não pode ficar aqui. As pessoas não podem fazer o que querem na cidade sem pedir autorização.
- Podemos ligar para qual número pedindo autorização?

Enquanto isso, dois homens disputavam um pedaço de chão com seus cães no meio de uma praça imunda. O policial passa um número de telefone. Ligo:

- Senhor, estamos em uma praça no centro da cidade, com redes amarradas em árvores, desenvolvendo uma ação para pensarmos o uso público do espaço público da cidade.

Do outro lado da linha, alguém responde:

- Nesse caso tem que pedir autorização na prefeitura, mas já adianto que não pode fazer isso não.

Peço o telefone da subprefeitura da Sé. Ligo. Repito que estamos em uma praça no centro da cidade, com redes amarradas em árvores, desenvolvendo uma ação para dialogarmos sobre o uso público do espaço público da cidade. Uma atendente me encaminha para a repartição que cuida de questões relacionadas ao meio ambiente. Em seguida, outro atendente me pede para aguardar a ligação ser encaminhada para o responsável pelo setor. Repito que estamos em uma praça no centro da cidade, com redes amarradas em árvores, desenvolvendo uma ação para pensarmos o uso público do espaço público da cidade. Diante do olhar ansioso, desconfiado e dissimulado dos policiais, acrescento a informação de que só sairemos de lá algemados.

- Não pode amarrar redes em árvores, isso pode se configurar como depredação do meio ambiente.

- Desde quando redes contribuem para a depredação do meio ambiente? Achei que o que contribui para a depredação do meio ambiente fosse a serra elétrica.

- Um momento, por favor, aguarde que passarei a ligação para o superior responsável.

Aguardei do outro lado da linha pacientemente, alguém atende. Novamente repeti que estamos em uma praça no centro da cidade, com redes amarradas em árvores, desenvolvendo uma ação para pensarmos o uso público do espaço público da cidade.

- De fato, as redes podem machucar as árvores, mas passarei para o responsável pelo setor da cultura.

Aguardei. Alguém atendeu. Mais uma vez repito que estamos em uma praça no centro da cidade, com redes amarradas em árvores, desenvolvendo uma ação para pensarmos o uso público do espaço público da cidade. Depois de um longo silêncio, alguém do outro lado

da linha responde:

- Estive pensando como ajudá-los. Conversando com nossa equipe, concluímos que vocês podem usufruir da lei etc. & tal, aprovada recentemente na câmara municipal, que permite eventos culturais na cidade desde que impliquem em mobilidade do artista. Vocês ouviram? Não podem ficar parados.

Anotamos o número e a data de publicação da lei. Na sequência, respondi:

- Não se preocupem! As redes embalarão os corpos em movimento.

Informamos aos policiais a lei que permitia com que colocássemos os corpos em movimento em redes amarradas nas árvores de uma praça do centro da cidade. Após ouvirmos cordiais pedidos de desculpas, nos sentamos nas redes que tiravam nossos pés do chão, enquanto balançávamos obedecendo a lei do movimento dos corpos. Caso fosse necessário, poderíamos recorrer ainda às leis da física. Contudo, as leis do homem já foram suficientes para que justificássemos nossa permanência aos policiais justificadamente aborrecidos. Nesse exato momento, aquele que havia partido, retorna retirando de uma sacola mágica uma toalha de mesa, uma garrafa térmica, xícaras e uma variedade de biscoitos. Conta sua história ao traçar uma grafia de simbologias que se empenha em decifrar. Um grupo de senhoras e senhores caminham em nossa direção com olhares que gritam: “não pode!”. Apresentam-se como membros da associação de bairro que por iniciativa privada resolveu revitalizar a praça pública. Nos informaram que exigiram que a prefeitura retirasse os bancos da praça, a fim de evitar com que moradores em situação de rua, traficantes e pedintes permanecessem por ali, causando todo o tipo de constrangimento para os moradores do entorno. Alegaram plantar flores e cortar a grama. Uma das senhoras prossegue:

-Antes isso aqui era de dar medo! Um perigo, uma sujeira, uma zona que com muito esforço conseguimos diminuir. Somos cidadãos, estamos de olho, a praça é nossa!

Assim que as senhoras e os senhores deram as costas e se afastaram, caímos na risada, enquanto o anfitrião murmurava queixas,

ressentimentos e desgostos em relação a tal associação cidadã. Lembramos do programa de televisão A Praça é Nossa, um programa humorístico em que personagens caricatas sentavam-se, conversavam e reproduziam trejeitos de uma comédia de costumes. Algo bastante distante dessa outra praça que alguns dizem ser deles, onde preservava-se as flores, mas onde não é permitido amarrar redes, nem se sentar, nem dialogar. Fazemos um corte para o ano de 2016. Pós-ocupação das escolas. Escuridão absoluta, luzes queimadas, escola apagada. Em frente aos portões piscam as luzes vermelho sangue dos carros da polícia militar. Entramos, sentamo-nos na escadaria e aguardamos o horário de entrada dos alunos do período noturno. A coordenadora pedagógica nos encara desconfiada, enquanto carrega no pescoço correntes, molhos de chaves e cadeados como quem porta joias mais valiosas do que os mais raros diamantes, ainda que não houvesse nada remotamente raro em correntes, molhos de chaves e cadeados em uma escola pública. Tudo que havia de exótico naquele colar era a ostentação da brutalidade do poder. Explico que desenvolveremos um projeto durante as aulas da minha disciplina. Ela responde com a voz sufocada de raiva:

- Pois não.

Vamos para a sala de aula onde fica a turma do 3ºF. Segundo diagnóstico da coordenação e de parte do corpo docente, a pior classe do noturno. Há escolas públicas em que os diagnósticos são realizados antes dos exames. Todavia, seja qual for o resultado, a prescrição geralmente é:

- 1) Imobilidade total na carteira;*
- 2) Silêncio perante um professor que frequentemente berra;*
- 3) Concentração para a realização de toda e qualquer tarefa.*

Dessa vez, os olhares eram de curiosidade diante dos intrusos. O burburinho é interrompido com um boa noite. Começo a escrever no quadro negro com um giz úmido, mofado e quebradiço: eu não sou um monge copista, eu não sou um monge copista, eu não sou um monge copista, eu não sou um monge copista. Quem já havia sido curado pela pedagogia imediatamente pegou a caneta, abriu o caderno e prontamente passou a copiar a lição. Alguns riam desconfiadamente. Os mais indisciplinados não demoraram para perguntar:

- É para copiar?

- Eiiiiii! Tô perguntando, responde: é para copiar?

- Que palhaçada é essa? É para copiar?

- É para copiar?

- Eu tô copiando, é para copiar?

Continuo enchendo o quadro negro com letras brancas, enquanto perguntas se avolumam na sala de aula. Até que um aluno decide interromper o interrogatório:

- Claro que não é para copiar, vocês não sabem ler?

Caímos na gargalhada com toda a turma. Alguns indignados porque haviam copiado. O antídoto para a cura pedagógica era o movimento da provocação, mesmo quando a provocação se dá pelos desvios do silêncio, pelos movimentos que deslocam perspectivas, abrindo outros espaços tempos. Por exemplo, quando formamos uma roda em torno de uma mesa e uma cadeira cheia de objetos bastante familiares do chamado universo feminino: batons, bases, corretivos, pincéis etc. Em outros termos: instrumentos de domínio dos corpos que aferram nas faces uma identidade.

- O que vocês estão fazendo? Algum tutorial de maquiagem? Ah, já sei: é uma máscara africana, não é?

Enquanto está sendo maquiada, a professora responde:

- Por que você acha que se trata de um tutorial de maquiagem ou de uma máscara africana?

A pergunta costuma ser a resposta que não estamos prontos para ouvir. Não queremos perguntas, queremos as respostas certas, prontas e dadas que farão de nós corpos passíveis de processos de aculturação. Prossigo maquiando o rosto da professora: contorno traços negróides para que se transformem naquilo que mesmo quando não perguntamos, nos respondem constantemente que são os rostos

civilizados, belos, publicitários. Afino o nariz e os lábios. Com a base clareio a pele retinta. Faço uma máscara branca sobre um rosto de pele preta. Algumas palavras começam a rodear minha cabeça sem parar: aceitação, massacre, branquitude e beleza. Enquanto os alunos observam com os rostos fixos e olhares curiosos. O que podemos fazer com pincel? Apagar, corrigir, afinar são outros nomes para formas de assassinar uma identidade ao encaixá-la em padrões pré-estabelecidos. Alguns alunos começam a observar com olhares incrédulos. Como se silenciosamente perguntassem: será que ela não sabe maquiagem? Os olhares que já haviam sido curados pela pedagogia fruía o suposto embelezamento da professora-modelo. Ao término, as bocas se abriram:

- Professora, você ficou bonita! Deveria se maquiagem mais vezes.

- Eu achei que essa maquiagem tá muito clara, não gostei não!

- Eu vim pra escola ver maquiagem?

A escola colocada em movimento: desconstruída, reconstruída, desconstruída novamente. Como quando uma professora fez uma maquiagem branca para o rosto da professora preta, sem avisar que maquiagem também poderia ser aula. Como a vez que, sem nunca ter ido antes a uma faculdade, assisti a defesa de doutorado da professora ao lado de outros professores e outros colegas. Senti orgulho porque a professora estava se formando bem ali na nossa frente, depois de lutar muito para chegar naquele dia tão importante. Ou ainda, quando tive coragem de enfrentar os preconceitos de uma senhora com 55 anos de idade para entrar em uma sala de aula, onde encontrei um coletivo de criação de vida, de sentidos, de possibilidades, de forças, de arte, de pesquisas, de educação, um coletivo coletivo, marcado pelo estudo, pelo olhar crítico e pela afetividade que circula em experiências artísticas que indicam desvios, abrem outros caminhos, tecem redes, olhares, performances que colocam máscaras em desconstrução.

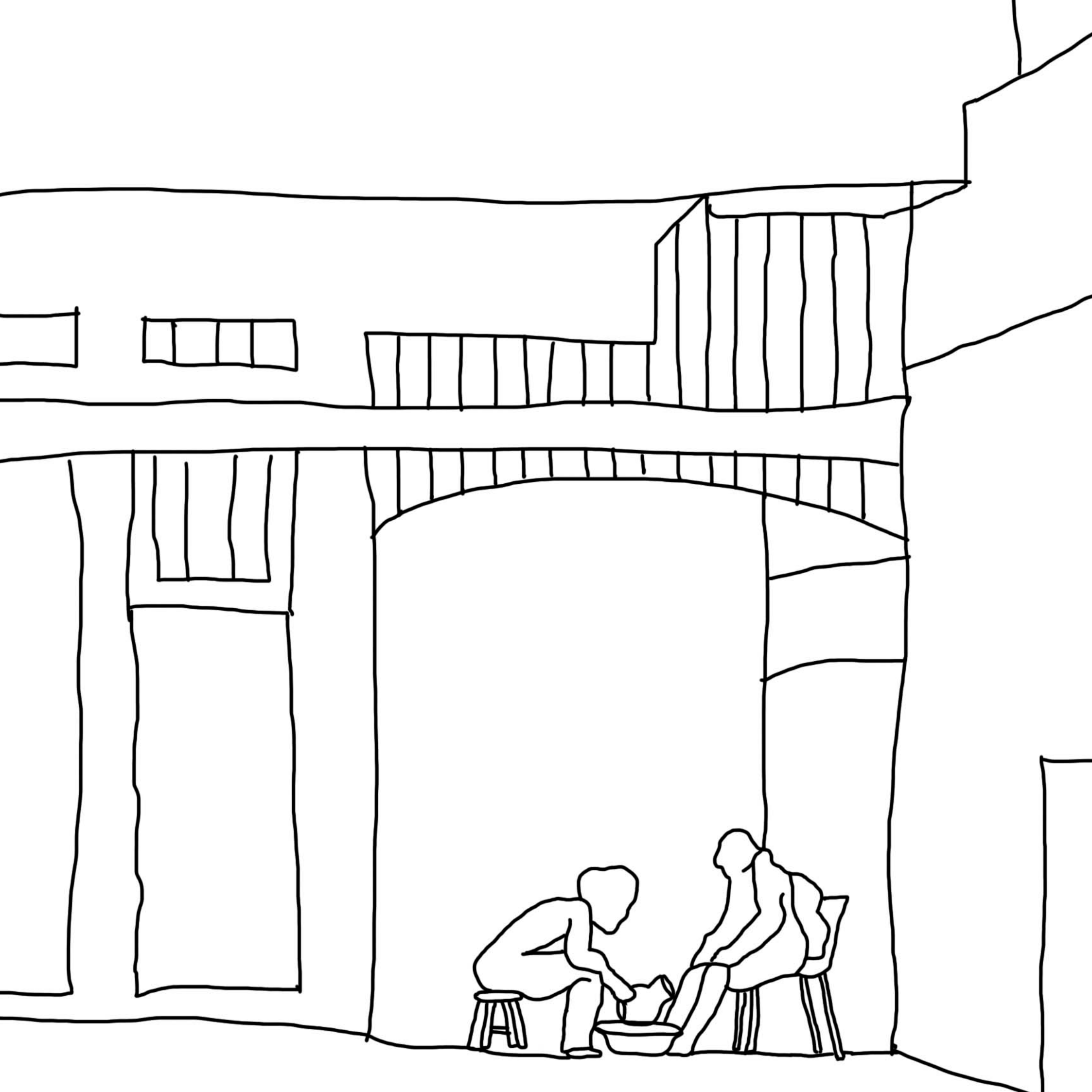
AULA

DE

FILOSOFIA

No artigo *Vagabundagem, performance e educação: performances delegadas como relato de si*, publicado em dois mil e dezesseis no livro *Arte e educação: o diálogo essencial*, com organização de Ana Maria Haddad Baptista, Júlia Maria Hummes e Márcia Pessoa Dal Bello, eu, Denise Rachel e Diego Marques (2016) discorremos a respeito do que seria uma Virada Educativa na trajetória do Coletivo Parabelo - muito embora tal virada fosse reconhecida antes disso, desde a investigação das aulas performáticas. A noção de virada não é algo novo na arte contemporânea, sendo objeto de análise de diferentes autores com suas respectivas teorizações, conforme podemos verificar na chamada Virada Performativa (FISCHER-LICHTE, 2008), Virada Social (BISHOP, 2008) e Virada Etnográfica (FOSTER, 2014), entre outras. O termo virada (*turn*, em inglês, ou *giro*, em espanhol) sugere uma miríade de significados possíveis. Ele parece remeter a uma certa temporalidade e espacialidade, insinuando um antes e depois, ou ainda, um passado e um futuro, como uma espécie de divisor de águas que marca a mudança de curso de um processo. A concepção de virada pode remeter ainda à ideia de redefinição de paradigmas. Para o físico e filósofo estadunidense Thomas Kuhn (2013), o conceito de paradigma se refere a um conjunto de “realizações científicas universalmente reconhecidas que, durante algum tempo, fornecem problemas e soluções modelares para uma comunidade de praticantes de uma ciência”.¹ No entanto, ao fazer uma analogia entre esse conceito e o campo da arte, alguns limites se apresentam, como por exemplo: seria possível falar em comunidade artística contemporaneamente, em analogia à comunidade científica de Thomas Kuhn? Outra questão colocada seria a pretensão de universalidade de realizações artísticas reconhecidas. Isso porque, conforme defende o sociólogo português Boaventura de Souza Santos (2007), o universalismo do pensamento do chamado Norte Global tem sido questionado através do reconhecimento das ditas linhas abissais que constituem esse pensamento. As linhas abissais podem ser compreendidas como uma forma de estruturação da realidade social a partir de distinções visíveis e invisíveis. A partir da analogia feita aqui, é possível dizer que a visibilidade conferida às produções artísticas oriundas do Norte Global produz a invisibilização das chamadas epistemologias do Sul, em um processo cunhado pelo sociólogo português como epistemicídio.

Por isso, o uso do termo virada educativa em diálogo com o trabalho do Coletivo Parabelo não pretende se aproximar da noção de mudança de paradigma, tampouco intenciona posicionar a prática do coletivo perante um fenômeno historicamente situado, tal qual foi elucidado pela autora que cunhou esse termo, a performer, professora e pesquisadora estadunidense Kristina Lee Podesva (2007). Assim, neste trabalho, a virada educativa é compreendida como uma mudança de chave epistemológica na trajetória do coletivo. Em outras palavras, diz respeito à modificação do estatuto da relação entre arte e educação. Desse modo, gostaria de abordar esse giro epistemológico a partir de três perspectivas, que seria: a criação de educação, a criação de pedagogias e a criação de escolas. Essas três perspectivas ou maneiras de olhar para a virada educativa foram propostas no artigo *Corpos Inconformados: arte e educação nas práticas artísticas contemporâneas*, escrito por mim e por Diego Marques (2018) e publicado no livro *Para o chão da sala de aula*, com organização de Ana Maria Haddad Baptista e Carminda Mendes André. Nesse artigo, o fenômeno da virada educativa é estudado a partir da contribuição



de pesquisadoras, críticas, artistas e curadoras que investigaram tal fenômeno, como Claire Bishop (2012), Irit Rogoff (2008), Kristina Lee Podesva (2007) e Mônica Hoff (2014)². Além disso, o trabalho do performer, professor e pesquisador alemão Joseph Beuys é analisado como um estudo de caso, por ser considerado um dos principais antecedentes dessa virada. Isso porque Joseph Beuys efetivamente elaborou um conceito de educação que ficou conhecido como Escultura Social; desenvolveu uma pedagogia, denominada *Aktion* ou ação, e fundou uma universidade, a Universidade Livre Internacional (FIU). Ademais, ele é considerado um dos pioneiros na hibridização dos papéis de professor e performer, ao assumir suas aulas como trabalhos performáticos. Essas três perspectivas podem ser operativas no sentido de perscrutar os diferentes vieses das mudanças entre arte e educação na trajetória do Coletivo Parabelo. Tal mudança de chave foi desencadeada pela investigação das aulas performáticas por parte do coletivo. Pois, embora muitos dos pressupostos das aulas performáticas já estivessem em curso desde as primeiras práticas do coletivo, o advento dessas experiências performáticas pedagógicas políticas promoveu um deslizamento nos entendimentos de arte e educação, ao se aproximar da noção conhecida por Arte como Educação.

A expressão arte como educação é a tradução que o Coletivo Parabelo fez da concepção de Educação como Arte (*Education as Art*, no termo original em inglês) forjada por Kristina Lee Podesva (2007)³. No ensaio *A Pedagogical Turn: Brief Notes on Education as Art*, publicado na sexta edição da revista *Fillip* no ano de dois mil e sete, a performer, professora e pesquisadora estadunidense estabelece uma diferença entre os projetos que utilizam a educação e a academia como um assunto, disciplina ou facilitador da produção, e os projetos nos quais a educação é compreendida como uma forma de fazer arte. A arte como educação se refere à segunda opção, pois está ligada à transformação da relação entre educação e arte nas práticas artísticas contemporâneas. Essa transformação seria algo relativamente recente, se comparada a outras manifestações correlatas do início do século vinte. Pois as experiências vanguardistas engendradas pelos Construtivistas Russos e pela Bauhaus nos anos vinte, assim como as da Black Mountain College⁴ na década de trinta, embora suscitasse a não separação entre arte e vida por meio de práticas educativas, concebiam a educação como um meio para atingir outras finalidades. Para Kristina Lee Podesva, essas experiências assimilavam procedimentos pedagógicos com o objetivo de produzir arte, preservando, dessa maneira, uma separação entre arte e educação. Essa separação seria desmantelada na concepção elaborada pela professora performer pesquisadora estadunidense, na medida em que na arte como educação não haveria hierarquia, sobreposição e instrumentalização da educação sobre a arte ou vice-versa, em favor do reconhecimento da natureza artística da educação e da natureza educativa da arte. A autora identifica ainda algumas características e preocupações comuns às práticas de arte como educação, como a criação de ambientes de aprendizagem que fomentem processos colaborativos, experimentais, abertos, aleatórios e multidisciplinares de produção e compartilhamento de conhecimento, nos quais a hierarquia de papéis entre professores e alunos é questionada para dar lugar a uma relação de codependência, corresponsabilidade e coparticipação.

Em outra direção, haveria uma concepção particularmente relevante para a história da

arte educação no Brasil: a chamada *Educação pela arte*, formulada no livro homônimo do filósofo, professor e crítico de arte britânico Herbert Read (2013). No ano de mil novecentos e quarenta e três, Herbert Read publica o livro *Educação pela Arte*, no qual dedica-se ao estudo, análise e categorização do desenho produzido por crianças a partir de referências do campo da psicologia, pedagogia e filosofia. Para isso, contou com a colaboração de professoras e professores primários, que lhe ofereceram centenas de desenhos provenientes de diferentes escolas da Inglaterra. As ilustrações eram examinadas por um viés estilístico - por exemplo, orgânico, enumerativo e decorativo - que por sua vez corresponderia a determinado tipo psicológico⁵ - como extrovertido, introvertido e objetivo. A partir desses critérios, seria possível acompanhar o desenvolvimento da criança e balizar a chamada educação estética: trata-se de uma educação da sensibilidade voltada para o desenvolvimento de um juízo de gosto, uma conscientização moral e um aprimoramento espiritual do indivíduo. Não à toa Herbert Read se debruça sobre as crianças, pois estas são compreendidas como seres incompletos, ingênuos e puros, supostamente mais suscetíveis e moldáveis. Levando essas características em consideração, o filósofo, professor e crítico de arte britânico acredita que o papel do professor seria o de incentivar a “livre-expressão” do aluno. A ideia de livre-expressão sugere uma expressividade supostamente inata, de modo que a interferência de um adulto a essa expressão deveria ser evitada, sob a pena de provocar inibições e frustrações à criança.

A concepção de livre-expressão e o pensamento de Herbert Read como um todo foi bastante aceito e difundido no Brasil. Um dos fatores para essa difusão teria sido a *Exposição de Desenhos de Escolares da Grã-Bretanha*, organizada pelo autor britânico e o British Council nas cidades de Belo Horizonte, Rio de Janeiro e São Paulo de outubro de mil novecentos e quarenta e um a janeiro de mil novecentos e quarenta e dois, e contou com a exibição de duzentos desenhos e pinturas de crianças inglesas. De acordo com Ana Mae Barbosa (2015), o impacto dessa exposição teria impulsionado a criação da primeira Escolinha de Arte no Rio de Janeiro em mil novecentos e quarenta e oito. O Movimento Escolinhas de Arte foi um importante momento da história do ensino de arte no Brasil, pois, em um período em que o ensino de arte não era obrigatório, as escolinhas consistiram em uma das poucas iniciativas do gênero no país, oferecendo cursos de arte para crianças, adolescentes, professores e artistas, principalmente em escolas particulares. Ainda de acordo com Ana Mae Barbosa (2014), a pregnância da ideia de arte como liberação emocional, tão presente nas escolinhas, teria sido um contraponto ao contexto repressivo de um país recém-saído da ditadura militar e teria provocado uma espécie de neo-expressionismo na arte educação no Brasil. No entanto, essa concepção não seria menos problemática, pois estaria fundamentada no que a educadora brasileira entende por “crença modernista na virgindade expressiva” (BARBOSA, 2012, p. XXVI), o que só mudaria a partir dos anos oitenta.

Não é menos relevante pontuar esse momento da história do ensino da arte no Brasil. Isso porque a ideia de livre-expressão e de educação estética, caros ao conceito de educação pela arte, ainda parece encontrar repercussão em escolas do ensino básico público, por meio dos chamados “desenhos livres”, por meio da compreensão da criança como um ser dotado de

expressividade e talento inato, e, por fim, por meio do estímulo ao deixar-fazer, o *laissez-faire*, que seria um elogio da espontaneidade da criança e da não interferência do adulto em sua prática⁶. Embora seja necessário reconhecer a importância do pensamento de Herbert Read, no sentido de defender a arte como um campo de conhecimento e de valorizar a dimensão estética do desenho de crianças, não é possível desconsiderar que, no conceito de educação pela arte, a arte é instrumentalizada. Na educação pela arte, embora a arte seja a base da educação, ela está a serviço de uma finalidade alheia a ela mesma, a educação dos sentidos, que aconteceria por meio de procedimentos estéticos mobilizados para promover a sensibilização do aluno.

Para efeito de comparação, é possível estabelecer algumas distinções relativas às concepções de educação pela arte e arte como educação. Isso porque, se a educação pela arte preconiza um *fazer para* o outro, ou seja, um fazer artístico voltado para a educação estética do indivíduo, a arte como educação ensejaria um *fazer com* o outro, a partir de processos artístico-pedagógicos baseados na comunicação e difusão do conhecimento, bem como na desestabilização de papéis sociais. Nesse sentido, a noção de formação seria um dos cerne que diferenciam as concepções de arte como educação e educação pela arte. Pois, para o filósofo da educação brasileiro Celso Favaretto, seria o caso de questionar uma das formulações mais aceitas no que tange o papel da arte na educação: a afirmação de que a arte é uma condição necessária para a formação integral do indivíduo. No artigo *Questões contemporâneas: arte, educação e formação*, Celso Favaretto (2017) argumenta que a compreensão de arte como um componente essencial da formação humana, que contribui para a edificação do espírito e a construção da sociedade é parte do ideário iluminista de educação como *bildung*⁷; em outras palavras, de educação como formação espiritual e cultural. Uma das premissas fundantes do ideário iluminista seria o desejo de esclarecimento, balizado pela razão e pela experiência com vistas à emancipação individual e coletiva. Outra premissa inerente ao projeto iluminista é a presunção de unidade da experiência e unidade do sujeito, o qual deveria desenvolver valores supostamente universais até alcançar a dita perfectibilidade espiritual.

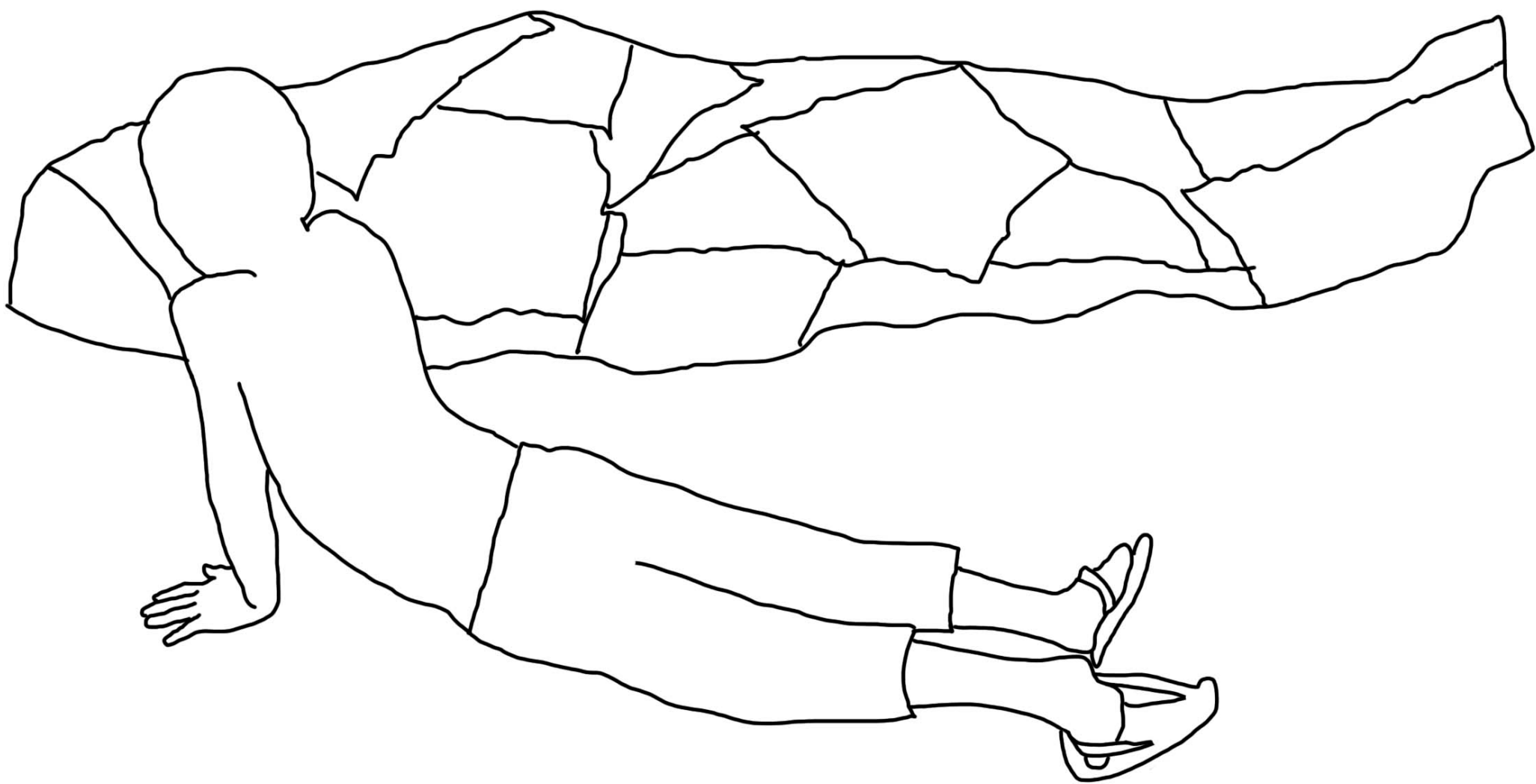
Ainda de acordo com o filósofo da educação brasileiro, nesse processo de formação espiritual e moral, a cultura estética seria um dos componentes fundamentais, pois ela seria responsável por contrabalançar os excessos da racionalidade instrumental, conduzindo o ser humano à plenitude de seu desenvolvimento por meio do equilíbrio entre sensibilidade e razão. Curiosamente, Celso Favaretto aponta que a ideia de educação dos sentidos e de arte como condição de humanização, tal qual foi formulada por expoentes do iluminismo como o filósofo alemão Frederich Schiller, também encontra correspondência no materialismo dialético do filósofo e economista alemão Karl Marx. Nos *Manuscritos Econômico-filosóficos*, Karl Marx afirma que: “a formação dos cinco sentidos é um trabalho de toda a história do mundo até aqui” e “não só os cinco sentidos, mas também os assim chamados sentidos espirituais, os sentidos práticos (vontade, amor etc.), numa palavra o sentido *humano*, a humanidade dos sentidos” (MARX, 2008, p. 110). Também é possível encontrar no pensamento do intelectual e líder político ucraniano Leon Trotski a concepção de educação estética como uma ferramenta para a humanização e emancipação. No ensaio *A política do partido na arte*, Leon Trotski declara que “o proletariado,

embora seja espiritualmente e por conseguinte artisticamente sensível, não recebeu educação estética”. Tendo isso em vista, continua: “o proletariado necessita de alimentação e educação artística. Não se deve, entretanto, tomá-lo como um pedaço de argila que os artistas, os do passado e os do futuro, podem modelar à sua própria imagem e semelhança” (TROTSKI, 2007, p. 177). O intelectual e líder político ucraniano escreveu diversos ensaios sobre o papel da arte na construção da revolução socialista, chegando mesmo a redigir, junto com o escritor surrealista André Breton, o manifesto *Por uma arte revolucionária e independente*, além de criar, por iniciativa de André Breton e do pintor mexicano Diego Rivera, a Federação Internacional da Arte Revolucionária Independente.

Celso Favaretto (2017) observa que, tanto nas proposições iluministas, quanto nas proposições marxistas, o sentido metafísico de formação permanece. Embora possam parecer contraditórias à primeira vista, se for levado em consideração a crítica do materialismo dialético ao idealismo alemão, ambas perspectivas pressupõem um modelo de sujeito unitário, o qual deveria ser educado com vistas ao desenvolvimento da faculdade de julgar e ao aprimoramento do espírito. Nessa acepção, formação também diria respeito a um trabalho sobre as formas, uma espécie de lapidação que se dá na tensão entre o sujeito e o mundo, em busca de uma forma supostamente acabada de si mesmo e, por extensão, de toda a sociedade. Todavia, o filósofo da educação brasileiro ressalva que as críticas sobre os limites da razão moderna na arte e na educação têm colocado em xeque a noção de formação, uma vez em que a dispersão e a fragmentação da experiência cotidiana frequentemente frustrariam a expectativa de unidade prometida pela arte. Tal frustração ficaria evidente, por exemplo, quando o público se depara com uma situação de desconforto promovida por uma experiência de arte contemporânea. Para Celso Favaretto, esse desconforto se daria pela descontinuidade entre valores e representações socialmente aceitos e a experiência artística, a qual exigiria uma ressignificação contínua por parte do público. Essa demanda permanente de construção, desconstrução e reconstrução de sentidos relativa à experiência estética contemporânea levaria à reorientação dos pressupostos da modernidade, propiciando uma concepção imanente de educação em oposição à concepção metafísica de formação. Sob esta ótica, o autor afirma que a possível função da arte na educação não estaria ligada a noções como adestramento, treinamento, sensibilização, competência, talento e habilidade, pois se trata sobretudo em uma aposta na indeterminação dos processos de criação, na interrupção da percepção e no deslocamento da subjetividade.

A partir da perspectiva de Celso Favaretto, é possível reconhecer no conceito de educação pela arte proposto por Herbert Read (2013) os referidos pressupostos metafísicos de formação. O próprio filósofo, professor e crítico de arte britânico afirma que a sua tese nada mais é do que a reformulação do pensamento do filósofo grego Platão: a tese de que a arte deve ser a base da educação. Assim como o filósofo grego, Herbert Read compreende arte como mimese da natureza; ou ainda, um saber-fazer que se dá pela transformação da matéria em forma a partir de um modelo universal e ideal de belo. A arte seria um meio para depurar a decadência moral e atingir a almejada elevação do espírito, finalidade última da educação. Subjacente a esse objetivo estaria, nas palavras do autor britânico, um entendimento libertário de democracia, pois

Gentrificação, 2011
Aula performática
Belenzinho/ São Paulo
Coletivo Parabelo



a sociedade democrática só poderia ser alcançada mediante o desenvolvimento da consciência social do indivíduo integrado em uma dada comunidade. Sendo assim, poderíamos dizer que a educação pela arte consiste em um aporte amparado por uma longa tradição filosófica, do idealismo de Platão até Fredrich Schiller e encontrando ressonâncias no materialismo dialético de Karl Marx e Leon Trotski. O traço comum entre essas correntes seria o entendimento teleológico de arte e de educação; embora seja valorizada, a arte estaria sempre subordinada a outra coisa que não ela mesma, como a educação dos sentidos, a elevação espiritual, o esclarecimento, a humanização, a emancipação e a consciência social. Além disso, na educação pela arte a noção de formação seria particularmente significativa, pois ela seria o elo de ligação entre arte e educação.

Em oposição ao entendimento teleológico da educação pela arte, a arte como educação promoveria uma ligação ontológica entre esses dois campos. A arte como educação não definiria um objetivo a ser cumprido, um modelo a ser copiado, um caminho a ser seguido. Se a educação pela arte é regida por princípios transcendentais, a arte como educação operaria segundo sentidos imanentes, engendrados na e pela experiência corporal. A favor da contingência dos acontecimentos, a arte como educação não seria regulada por uma ideia de sujeito identitário, submetido a procedimentos, técnicas e valores supostamente universais e ideais que o modelariam, mas investiria na performatividade dos corpos e na politicidade dos atos, dos gestos e das ações potencialmente desestabilizadoras de normas, padrões e representações sociais. A partir das inquietações oferecidas pela artista professora e pesquisadora brasileira Dora Longo Bahia (2012), a saber: será que em algum momento o artista fica formado? Ou ainda: será que o artista não é justamente o desforme, o informe ou o deformado da sociedade? No referido artigo *Corpos Inconformados: arte e educação nas práticas artísticas contemporâneas* (KANASHIRO; MARQUES; 2018), a ideia de Inconformação Social é proposta como uma crítica à compreensão de educação como *bildung* para fundamentar as experiências artístico-pedagógicas contemporâneas. Sob essa perspectiva, inconformar-se seria uma espécie de ato de abandono da noção de forma, ao reconhecer que as práticas de arte como educação não almejam formar nada nem ninguém, mas interrogar, contrariar e criticar o estado de coisas que nos conformam segundo uma dada normatividade político-social, abraçando aquelas e aqueles que poderiam ser considerados deformados e desajustados - os chamados Corpos Inconformados. Nesse horizonte, talvez seja necessário colocar sob suspeita o mundo das formas e as formas do mundo, desacomodar as formas fixas de fazer, de ser e de estar e experimentar as formas abertas de existência que a vida pode nos oferecer. Esse exercício de inconformação pode ser observado em um escrito errabundo que redigi a partir de uma errância urbana proposta pelo Coletivo Parabelo e a professora pesquisadora e monja cubana Ludmilla Lee Castanho no Parque do Piqueri, localizado no bairro do Tatuapé, zona leste de São Paulo, no ano de dois mil e dezessete:

Sim,
Para caminhar é necessário toda uma educação
Aprender a conviver
com as tensões do

corpo
Não se trata somente de
pé ante pé,
passo a passo,
aparece tensão,
dispersão, pressa
Sinto os músculos enrijecidos,
a respiração opressa,
um não saber o que fazer
com as mãos e os braços
A prática nos indaga,
afinal: o que fazer
com cada membro
do corpo?
Mas, só de me fixar nesse sentido,
percebo o privilégio de certa
racionalidade técnica
E de repente deparo
com aquilo que seria
um ecossistema totalmente novo
para mim
No oco de uma árvore
emerge o que parece ser
um galho prenhe de seiva,
da qual pequenos insetos se alimentam
Esses insetos são um misto de pássaro e abelha
e voam tão rápido como um beija-flor
Eles me convidam a diminuir o ritmo do passo
Sinto o odor amargo das árvores
e o calor úmido da terra
entrando pelos poros da sola do pé
Como seria respirar com (o pulmão d´) os pés?

Esse escrito errabundo pertence a um entre muitos cadernos que acompanharam a prática das errâncias urbanas e dos erratórios realizados pelo coletivo. O início de meu escrito faz referência à um famoso trecho do livro do filósofo alemão Walter Benjamin, *Infância em Berlim por volta de 1900*. Em certa altura do livro, Walter Benjamin (2009, p. 73) afirma que:

Saber orientar-se numa cidade não significa muito. No entanto, perder-se numa cidade, como alguém se perde numa floresta, requer instrução. Nesse caso, o nome das ruas deve soar para aquele que se perde como o estalar do graveto seco ao ser pisado, e as vielas do centro da cidade devem refletir as horas do dia tão nitidamente quanto um desfiladeiro. Essa arte aprendi tardiamente; ela tornou real o sonho cujos labirintos nos mata-borrões de meus cadernos foram os primeiros vestígios.

Considero essa passagem do filósofo alemão elucidativa a respeito da dimensão educativa da arte e da dimensão artística da educação. Nessa relação, é curioso como a orientação, que poderíamos associar à noção de forma e formação, é colocada em segundo plano. Ao mesmo tempo em que o perder-se e desorientar-se - acrescentaria ainda o deformar, inconformar

- é compreendido como uma atividade que demanda instrução. Nesse escrito errabundo, o ato de andar revela os condicionamentos corporais percebidos, por exemplo, na aceleração do passo, no enrijecimento dos músculos e no encurtamento da respiração. Assim como a tentativa de controlar, otimizar e gerenciar o próprio corpo enfatiza a preponderância de uma razão instrumental acerca dessa prática. Todavia, a possibilidade de se abrir para a outridade urbana suscitou uma desestabilização, ainda que momentânea, desses condicionamentos, permitindo um encontro inesperado com aquilo que antes era imperceptível, como um galho de árvore prenhe de seiva. No artigo *Virada Pedagógica: Coletivo Parabelo e a revolta da carne do assento*, Diego Marques (2017) propõe o exercício das errâncias urbanas como práxis educativa e poetização do urbano. Essa proposição foi formulada a partir da perspectiva oferecida pela pesquisa desenvolvida pela Profa. Dra. Carmina Mendes André na disciplina do Programa de Pós-Graduação em Artes do IA-UNESP, intitulada *Intervenção Urbana como Práxis Arte Educativa*. Embora se reconheça certa diligência necessária ao ato de errar, não se trata, nesse caso, de instruir o outro, como na educação pela arte, mas sim de educar a si mesmo, fazendo arte como educação. A errância urbana, para o performer, professor e pesquisador brasileiro, exigiria uma educação de si exercida sobre si mesmo, a partir da ativação da co-presença corporal com os outros urbanos (MARQUES, 2016, p.3323). Trata-se sobretudo de um processo que promove a reconfiguração da experiência corporal urbana sensível, e não raro desestabiliza condicionamentos, desmancha certezas e faz do nascimento de uma flor no asfalto, poesia.

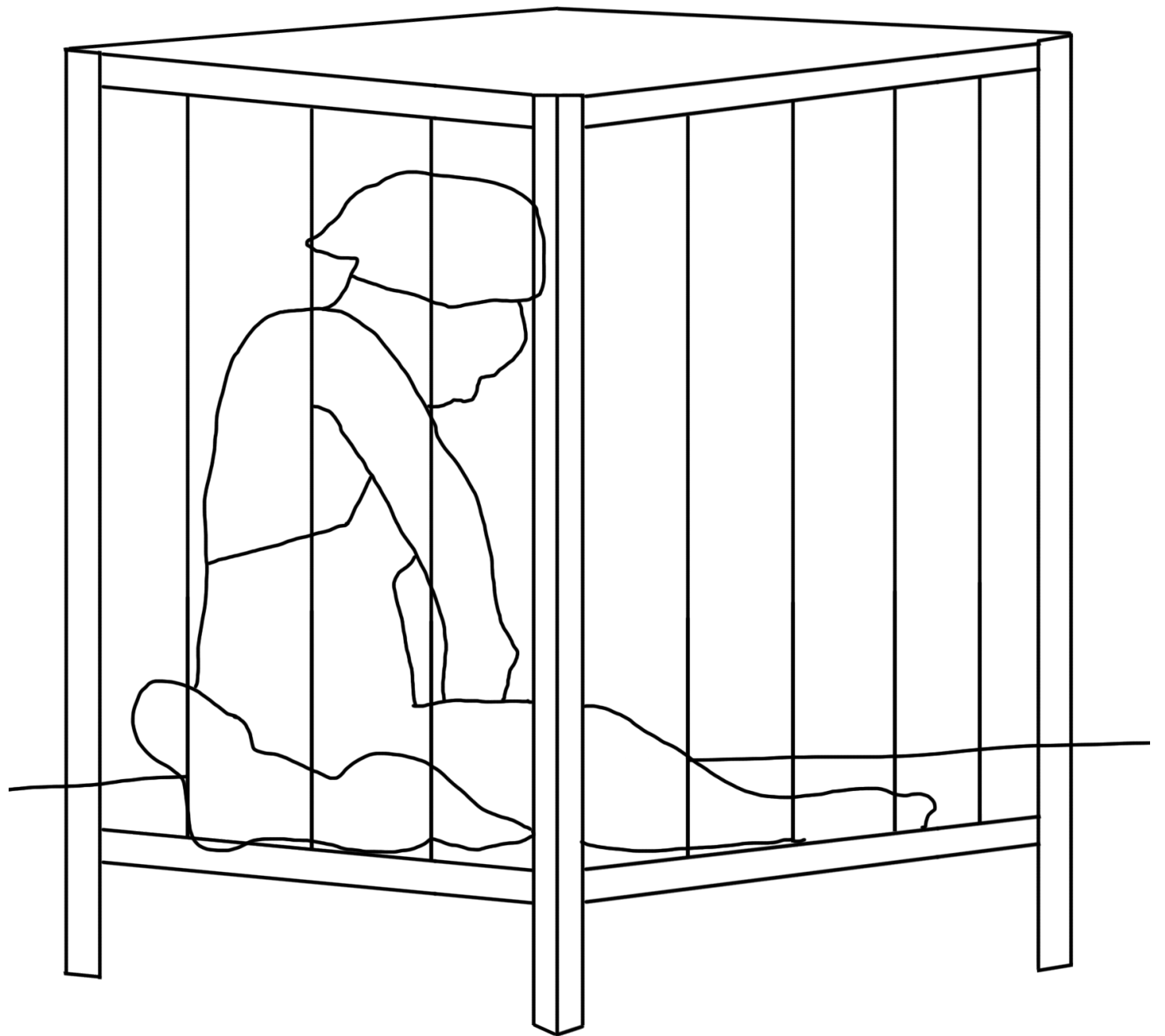
Notas

¹ Ibidem, p. 13.

² Há diferentes entendimentos acerca do que seria a virada educativa, virada educacional ou virada pedagógica na arte contemporânea. Por exemplo, para a crítica e curadora de arte britânica Claire Bishop (2012), a virada educativa seria marcada pelo engajamento de artistas no que denomina como Projetos Pedagógicos. Esses projetos pedagógicos são caracterizados pela investigação da participação como um vetor de desconstrução da tríade artista, obra e espectador, bem como da tríade professor, ensino e aluno. Isto porque o investimento nas diferentes possibilidades de participação provocaria uma mudança nas políticas de especiação do campo da arte, em função das contaminações provenientes do campo da educação, chegando mesmo a misturar e embaralhar suas possíveis fronteiras. Para a curadora, professora e pesquisadora britânica Irit Rogoff (2008), a virada educativa tem como pano de fundo um contexto político, econômico e social específico, marcado pelas políticas de cunho neoliberal do início do novo milênio no chamado Processo de Bolonha, deflagrado pela Declaração de Bolonha. Ao refletir sobre os efeitos do Processo de Bolonha no ensino superior europeu, Irit Rogoff percebe que uma parte da produção artística contemporânea tem revisado a sua relação com as instituições de ensino, promovendo uma virada educativa a partir de pelo menos duas propostas: a reivindicação pela produção de esfera pública por meio da ocupação de instituições públicas de ensino e a criação de instituições de ensino como trabalhos artísticos. Por sua vez, a artista, curadora e pesquisadora brasileira Mônica Hoff (2014) questiona a ocorrência da virada educativa no Brasil. Para Mônica Hoff, as práticas de arte como educação no Brasil não compartilham dos mesmos motivos, aspectos e características daquelas realizadas em contextos vinculados à virada educativa, marcadamente europeus e estadunidenses.

³ A ideia de Arte-como-Educação também é defendida pelo curador britânico de programas públicos e educacionais do SFMoMa Dominic Willson, na entrevista concedida a Pablo Helguera que integra a publicação da 8ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul, *Pedagogia no Campo Expandido*. O curador britânico compreende arte-como-educação como uma "categoria de práticas artísticas que adotam certas formas e estratégias da educação",

(Com)domínio, 2013
Aula performática
Capão Rendondo/
São Paulo
Coletivo Parabelo



ou ainda, “projetos artísticos que incorporam a pedagogia como um meio” (WILLSDON Apud HELGUERA; HOFF, 2011, p. 14-16). No entanto, consideramos que o entendimento de Dominic Willsdon recai na instrumentalização da educação na arte, se aproximando, em última instância, da ideia de educação pela arte, motivo pelo qual adotamos neste estudo a formulação de Kristina Lee Podesva.

⁴ A Black Mountain College foi uma instituição de ensino superior fundada em mil novecentos e trinta e três nas montanhas da Carolina do Norte, nos Estados Unidos. A Black Mountain foi construída no contexto de ascensão do nazismo e perseguição de artistas e intelectuais europeus, e abrigou professores refugiados da Bauhaus como Josef Albers. A faculdade estadunidense aliava-se com a concepção de *Arte como Experiência* de John Dewey (2010), de modo que não só a arte era central para a experiência de aprendizagem, como a atividade de plantar e cozinhar o próprio alimento eram pensadas como experiências potencialmente estéticas, das quais todos os membros da faculdade participavam. As informações sobre a Black Mountain College foram obtidas no site <http://www.blackmountaincollege.org/history/>.

⁵ Ressaltamos que a adoção de um sistema de classificação baseado em tipos psicológicos é bastante controversa, principalmente aquele formulado por um dos autores de referência para Herbert Read, o psiquiatra alemão Ernst Kretschmer. Ernst Kretschmer estabelece uma correlação estatística entre determinados distúrbios psíquicos e certas características físicas, publicando em mil novecentos e vinte e um o resultado de suas investigações sobre tipologia no livro *Constituição e Caráter*. Não obstante, o modelo biotipológico do psiquiatra alemão foi adotado para referendar a eugenia racial na década de trinta no Brasil, por meio do sociólogo brasileiro Oliveira Vianna, que discorreu sobre o biotipo ariano e suas relações com o ambiente brasileiro (GOMES, 2010).

⁶ Em um estudo não publicado realizado em mil novecentos e oitenta e três, a educadora brasileira Ana Mae Barbosa (2012) entrevistou dois mil e quinhentos professores de arte de escolas públicas de São Paulo. De acordo com a autora, todos eles mencionaram o desenvolvimento da criatividade como o objetivo de seu ensino. Entre aqueles que lecionavam artes visuais, a criatividade era relacionada à espontaneidade, autolibertação e originalidade.

⁷ Podemos conferir os múltiplos sentidos do termo no artigo *Notas sobre o conceito de Bildung*, de Rosana Suarez: “A palavra alemã *Bildung* significa, genericamente, ‘cultura’ e pode ser considerada o duplo germânico da palavra *Kultur*, de origem latina. Porém, *Bildung* remete a vários outros registros, em virtude, antes de tudo, de seu riquíssimo campo semântico: *Bild*, imagem, *Einbildungskraft*, imaginação, *Ausbildung*, desenvolvimento, *Bildsamkeit*, flexibilidade ou plasticidade, *Vorbild*, modelo, *Nachbild*, cópia, e *Urbild*, arquétipo. Utilizamos *Bildung* para falar no grau de ‘formação’ de um indivíduo, um povo, uma língua, uma arte: e é a partir do horizonte da arte que se determina, no mais das vezes, *Bildung*. Sobretudo, a palavra alemã tem uma forte conotação pedagógica e designa a formação como processo. Por exemplo, os anos de juventude de Wilhelm Meister, no romance de Goethe, são seus *Lehrjahre*, seus anos de aprendizado, onde ele aprende somente uma coisa, sem dúvida decisiva: aprende a formar-se (*sich bilden*)”. (BERMAN Apud SUAREZ 2005, p. 193).

CONVERSÇÕES
IMAGINÁRIAS:
Genatórios

CONVERSÇÕES IMAGINÁRIAS:

ERRATÓRIOS

Pode ser que tenha começado na graduação em Comunicação das Artes do Corpo na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC/SP durante o ano de 2011. Mas, se não me falha a memória, foi quando uma amiga muito querida me apresentou a proposta de um curso de extensão no Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – IA/UNESP no ano de 2015. O dia estava claro quando saímos performando com os objetos que encontrávamos pelas ruas. Na companhia de uma pessoa integrante do Coletivo Parabelo, entrei dentro de um objeto propaganda-política que encontramos pelo caminho, juntos retornamos com pedras na cabeça para o campus. Sentamo-nos em roda no chão de uma sala de aula onde estava estendido um grande mapa, cheio de palavras-ideias. A cada encontro a disponibilidade para o erro me instigava a questionar a mim, ao outro, a arquitetura, a cidade. Foi assim que encontrei o meu corpo. Me coloquei em movimento, em silêncio, em partilhas, em escritas disparatadas, em detalhes na rua, em passos lentos segurando nas mãos um copo cheio d’água. Bati um martelo no vidro até abrir novos caminhos possíveis nas relações do mundo com o próprio mundo. Expandi o sensível, o pensamento e a experiência da cidade. Foi assim que floresceu no asfalto uma amizade de partilhas de experiências, trocas, caos e errâncias que perdura até os dias de hoje. Nunca mais os deixei em paz. Por isso, talvez fosse melhor começar dizendo que existe um eu antes e um eu depois disso tudo. O Erratório veio em minha direção como um asteroide e no nosso choque ocorreu uma explosão estelar: foi quando comecei a perceber minha existência, presença, voz e escrita errática, durante aquelas errâncias urbanas como experiências de si realizadas às terças-feiras. A partir dos meus pés errantes, erráticos e errabundos pela cidade surgiam vozes poesias esquizo no corpo, que me faziam transver o mundo, as ruas, os trilhos, os postes de promessas, as vidas invisíveis, as vidas das sobras da cidade, e as vidas Carolinas Maria de Jesus. Vi a olho nu a vida nua nos corpos esquecidos, distanciados. Os caminhos de flores que insistem em brotar no bruto

concreto. Transvi a arquitetura quando senti a vida num outro tempo espaço. Foi durante os Erratórios que olharam para os meus escritos e avistaram ali uma escrita que acabou virando um livro intitulado “A fala dos passos perdidos”. A cada encontro uma provocação, um desconforto, um desabrigo que nos acolhia, nos afetava em uma desmedida aberta a cada passo de um descaminho sem volta. Não queria, não desejava mais voltar a ser quem eu era antes desse asteroide errático se lançar sobre mim. Os dias que vivi no Erratório reverberam no meu corpo, na minha história, na minha vida. Desdobramentos que me causam formigamento, contrações, câimbras, suor, arrepios, taquicardia, pulsões de atravessamentos que me deslocam para o vivo. Já estava tarde quando encontrei a disponibilidade corporal para escrever. Tendo em vista todo o valor afetivo que essa escrita demanda, gostaria de escrever o que está emergindo aqui e agora: emoções, feixes de imagens, lembranças das errâncias, meu coração palpita como se eu estivesse escrevendo uma carta de amor e meus olhos marejam. Os Erratórios me vêm à memória como se sempre tivessem sido movidos com muita motivação, com muito respeito pelos referenciais. Ao mesmo tempo que as referências eram compartilhadas de maneira leve e horizontal, rompiam com os paradigmas que me distanciavam da academia, que me faziam temer a leitura de textos complexos. Nos Erratórios as palavras ganhavam vida, reverberavam de modo significativo, criavam sentidos diversos. Havia uma preocupação, quase um apego, pela fidelidade entre forma e conteúdo. Os recortes práticos-teóricos me colocavam em um certo estado disciplina – que não era imposta, mas que vinha do prazer de me encontrar disponível no espaço público, de me colocar deliciosamente em risco, na tentação de ampliar as possibilidades das percepções. Ainda consigo refazer na memória os caminhos que me levaram a criar errâncias urbanas em que gritei meu nome para um prédio público, pedi caronas em guarda-chuvas, andei de olhos vendados pelo terminal rodoviário da Barra Funda. Essas errâncias urbanas me multiplicaram, me encorajaram, não sei se alguém já se perguntou sobre os impactos psicossociais dos Erratórios. Mesmo depois de tantos anos as ruas nunca mais foram as mesmas, ainda sinto sede por ambientes que me proponham errar. Os Erratórios eram espaços tempos de acontecimentos. A partir da disposição, do respaldo, os Erratórios foram propulsores para andanças em que partíamos sem levar nada e voltávamos sem saber o que tínhamos encontrado de fato.

Às vezes, quando acho que ainda não sei, percebo que o que encontrei foram perguntas enquanto procurava por respostas. Desmistifiquei os estereótipos do equívoco, do erro e por algum tempo saí para errar sozinha, sem saber o que estava fazendo ao certo. Queria a sensação do Erratório, de estar ali coletivamente, como estive em tão poucas situações ao longo da minha vida. Cada um de nós estávamos enredados em processos desenvolvidos por um fio condutor coletivo – uma coletividade inerente ao humano. Às vezes, penso que formávamos coletivos com aquilo que experimentávamos nas ruas. Foi assim que compreendi que trabalhar o sensível não é fazer de qualquer jeito, ainda que se queira fazer qualquer coisa. Durante a pandemia sofri muitas crises nas quais lembrei do Erratório: na coragem de me entregar para a rua, no que era a rua antes de tudo que está acontecendo, na rua povoada, na rua de ninguém, na rua de todo mundo. Foi a partir dessas observações que comecei a trabalhar a arte de rua como prática filosófica com estudantes de licenciatura em teatro. Comecei a provocar os estudantes perguntando: e se a cidade pudesse ser a nossa sala de aula; pudesse ser Escola? E a partir daí muita coisa bonita vem acontecendo. Muita gente linda vem e vai. Muita gente linda fica. Outra coisa linda que vem acontecendo é a superação da escola disciplinar da atualidade com suas salas claustrofóbicas e suas carteiras individualizantes; temos questionado essa escola que objetiva a assimilação dos significados das coisas já existentes não deixando tempo suficiente para a produção de conhecimento. A escola que tem aparecido entre nós está mais próxima das peripatéticas, ou seja, das escolas filosóficas em que os mestres ensinam andando pela cidade e incentivando aqueles que os acompanham a experienciar o mundo e tirar suas próprias conclusões sobre as coisas vividas. E depois, só depois, fazer o confronto entre nossas perguntas e a dos mestres, isso dá um sentido invertido para o aprender. Acho que foi assim que o Erratório foi inventado. O Erratório pode ser muitas coisas, mas, para mim, ele é uma sala de aula ambulante, uma sala que liberta meu pássaro de fogo. Bagunça, ordem, regra, atenção, escuta, atenção, olhar, caminho, olhar, rua, atravessamento. Atravessamentos sem faixa de pedestre, uma encruzilhada que apontava caminhos e em nenhum deles a permanência era uma opção. Através de todos os sentidos as percepções se aguçavam, com uma velocidade e com um impacto que por vezes me imobilizava de organizar em palavras o que estava acontecendo com o meu corpo. Durante os encontros tudo que me atravessava

passava a ter alguma conexão, correlação ou me remetia à experiência dos Erratórios. Lembro que na época estava estagiando em uma escola onde experimentei muitas das proposições caminantes dos Erratórios. Propus transposições que deslocavam ideias e práticas. O olhar nunca mais foi o mesmo, os gestos nunca mais foram os mesmos, as ruas não são mais as mesmas, a escola não é mais a mesma. Ainda estou tentando lidar com o impacto de um asteroide, tentando organizar um pensamento, tentando colocar em palavras que permanecem em movimento desde então, que anseiam sedentas por experimentar as ruas coletivamente outra vez. Tento escrever, mas não sei se alcanço. Sinto a pobreza das palavras que não conseguiram escrever vagalumes, mestres desobedientes, performadores escavadores de possíveis, seres singulares inconformados com o mundo tal qual ele está dado, inquietos comprometidos com o desejo de uma vida mais extraordinária, indignados errantes que deixam vestígios, perguntas e inquietações por onde passam - com muita seriedade. Que vivem o que acreditam ser arte. Empoderadores de olhares, olhares que estão dentro de nós, mas que não haviam encontrado estruturas possíveis. Talvez, sejam estruturadores de impossíveis, dos impensáveis e dos errados. Por isso, o Erratório faz todo sentido. Recordo de um mito hindu: “Numa manhã calma, o grande místico hindu Ramakrishna percebeu que uma bela mulher saía do Ganges e se aproximava do bosque em que ele meditava. Notou que ela estava prestes a dar à luz. Num átimo, o bebê nasceu e ela cuidou dele ternamente. Todavia, no momento seguinte, ela assumiu um aspecto horrendo, pôs o bebê em suas agora terríveis mandíbulas e o esmagou e mastigou. Engolindo-o, retornou ao Ganges, onde desapareceu”. Essa história foi retirada do livro “O herói de mil faces” escrito por Joseph Campbell. O autor defende a ideia da jornada do/a herói/na. Nesse momento ele está expondo o encontro do/a herói/na com a Deusa. Essa imagem mostra a maturidade do praticante para compreender a mensagem da Deusa. A imagem é a revelação de que a Deusa é vida e é morte. É uma imagem que não pode ser compreendida por uma mente mergulhada na dualidade - bem e mal; feio e bonito etc.; como é nossa mente comum. Para compreender o que é participar do Erratório me é exigida essa maturidade. Confesso que nem sempre estou preparada, e o olhar se escurece. Mas quando participamos dos Erratórios, podemos ampliar nossa percepção, ampliar nossa consciência diante da vida urbana, somente então conseguimos contemplar a Deusa que está soprando nos nossos ouvidos: nos seduzindo para perturbar a formatação cega

das nossas percepções, hábitos e gestos, nos pedindo coragem para agir ironicamente, para errar, para bagunçar, para desorganizar a ordem coletivamente.

AULA

DE

GEOGRAFIA

Se anteriormente me referi à virada educativa na trajetória do Coletivo Parabelo a partir de três perspectivas, é importante ressaltar que tais perspectivas podem ser lidas como enfoques ou ênfases de determinado aspecto, levando em consideração que esses enfoques se retroalimentam. Desse modo, se a criação de educação for compreendida como a formulação de pressupostos teóricos, filosóficos e conceituais, essa perspectiva pode ser observada através da formulação do conceito de aula performática e aula de performance. Isso porque ambas se referem a um conceito específico da relação entre performance e educação, os quais também correspondem ao desenvolvimento de uma pedagogia da performance. De modo que as aulas de performance e as aulas performáticas seriam tanto exemplos de educação quanto exemplos de pedagogia, embora seja possível pontuar que tal proposição coloca ênfase sobre o aspecto educativo. De maneira semelhante é possível reconhecer que os erratórios seriam um exemplo de pedagogia, se compreendermos a criação de pedagogia como as práticas, métodos e didáticas que embasam a aprendizagem. Isso porque, nos erratórios, a dimensão pedagógica é ressaltada, na medida em que se debruça sobre as diferentes práticas estéticas, éticas e políticas que compõem essa ação, como os exercícios errantes, os escritos errabundos, as leituras erráticas e os diálogos erroristas (MARQUES, 2017). Sendo assim, esta dissertação pretende apresentar o conjunto de ações performáticas pedagógicas políticas propostas pelo Coletivo Parabelo entre dois mil e onze e dois mil e vinte e um como um gesto de fazer escola (KOHAN, 2015). Não obstante, gostaria de trazer à tona uma informação que pode passar despercebida diante da concepção de virada educativa na arte contemporânea: o fato de que no ano de mil novecentos e setenta, um ano antes da Universidade Livre Internacional de Joseph Beuys nascer, quatro artistas, professores e pesquisadores brasileiros fundaram uma escola, a chamada Escola Brasil.

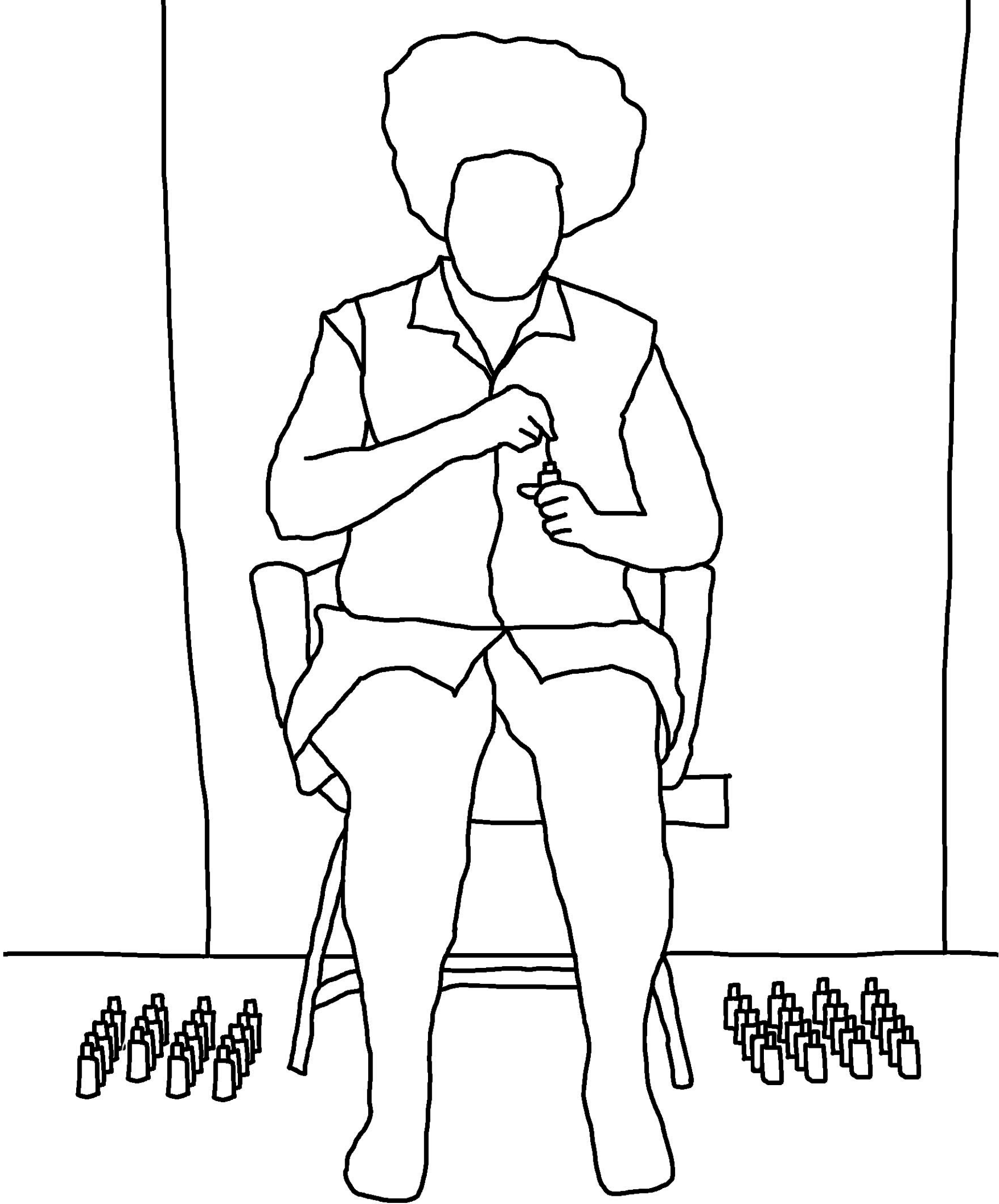
A história da Escola Brasil: remonta ao contexto político e social vivido no Brasil da década de sessenta, mais especificamente, a situação de censura imposta pela ditadura civil-militar brasileira. Os artistas Nelson Leirner, Geraldo de Barros e Wesley Duke Lee retiraram os trabalhos da exposição *Proposta 65* na Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP) de São Paulo, após o veto ao trabalho do artista Décio Bar na mesma exposição, realizada em mil novecentos e sessenta e cinco. Depois desse fato, Nelson Leirner, Geraldo de Barros e Wesley Duke Lee começaram a se reunir na casa de Leirner em busca de uma articulação coletiva que respondesse àquela ação autoritária. A consequência desses encontros foi o nascimento do Grupo Rex em junho de mil novecentos e sessenta e seis, que integrou, além dos três artistas mencionados, os brasileiros Carlos Fajardo, José Resende e Frederico Nasser e culminou na abertura de uma galeria de arte em São Paulo, a Rex Gallery & Sons. Na primeira edição do jornal editado pelo grupo em três de junho de mil novecentos e sessenta e seis, intitulado *Rex Time*, a matéria de capa proclamava: “AVISO: É A GUERRA”. Nessa matéria, o jornalista Thomaz Souto Corrêa compreendia que os artistas Rex davam um grito de “basta!” à situação das artes plásticas no Brasil. Tal situação estaria ligada, por exemplo, à ausência de locais destinados à exposição de trabalhos artísticos independentes, à dependência do artista ao regime de influências para sobreviver comercialmente, a falta de crítica especializada e ainda à ausência de divulgação

sobre arte brasileira na imprensa. Conforme dizia a quarta edição do *Rex Time*, publicada em dez de março de mil novecentos e sessenta e sete, “A Rex abriu caminho para novas abordagens críticas, mas fazia também a crítica da crítica. Duvidando dos parâmetros que orientavam a recepção e a atuação das instituições artísticas e de críticos locais, abria caminho a referências novas para a produção da época”.

A partir dessas declarações publicadas no jornal do Grupo Rex, compreendemos que a operação de crítica da crítica efetuada por Nelson Leirner em trabalhos como *O porco* evidencia tanto a situação de repressão política quanto problematiza a chamada Instituição Arte¹ (BURGER, 2008). Esse trabalho consiste em um porco empalhado com um pedaço de presunto pendurado no pescoço dentro de uma cerca de madeira. Em uma nota publicada na segunda página do Jornal da Tarde em vinte e um de dezembro de mil novecentos e sessenta e sete, Nelson Leirner interpelava a comissão julgadora composta por Frederico Moraes, Clarival Valadares, Mario Barata, Walter Zanini e Mário Pedrosa para saber quais seriam os critérios que os levaram a aceitar o porco empalhado e enjaulado no 4º *Salão de Arte Moderna do Distrito Federal*. As respostas do júri à nota de Leirner ficaram conhecidas como o “happening da crítica”, tamanha foi a repercussão que causou no meio cultural. Entre essas respostas, gostaria de destacar o artigo escrito pelo crítico de arte brasileiro Mário Pedrosa no jornal *Correio da Manhã* em onze de fevereiro de mil novecentos e sessenta e oito, intitulado “Do porco empalhado ou os critérios da crítica”. Mário Pedrosa comparou o porco empalhado de Nelson Leirner à um *ready-made* à la Marcel Duchamp. O precedente aberto por Duchamp teria permitido a aceitação de um porco empalhado em um salão de arte, pois os pressupostos de originalidade, artista expressivo e autonomia da obra já haviam sido problematizados pelo menos desde aquele que seria o gesto dada mais conhecido, o envio de um mictório assinado como *A fonte* para o Salão dos Independentes de Nova Iorque. Mário Pedrosa menciona ainda um outro caso, relativo à uma mostra individual do artista estadunidense Andy Warhol em uma galeria em Toronto, no Canadá, no ano de mil novecentos e sessenta e cinco. Consta que Andy Warhol, que na época se apropriava de objetos de uso comercial como latas de sopa, enviou à essa galeria caixas de papelão e latas com rótulos de produtos comerciais corriqueiros. Ao aferir a autenticidade e o valor daquelas “obras”, o diretor da galeria nacional do Canadá determinou que aqueles produtos deveriam pagar os vinte por cento referente à taxa de importação, tendo em vista que tais objetos não seriam esculturas originais feitas por Andy Warhol - enfim, não seriam obras de arte propriamente ditas. O crítico de arte brasileiro conclui o artigo questionando se *O porco* de Nelson Leirner deveria pagar alguma taxa de acordo com as leis do nosso fisco. Mário Pedrosa referenda ainda o papel do júri em aceitar o referido trabalho, pois, em suas palavras, “na arte pós-moderna, a ideia, a atitude por trás do artista é decisiva”.

Desse modo, *O porco* de Nelson Leirner suscitou a necessidade de uma análise crítica da instituição arte no Brasil, ao mesmo tempo em que colocou em xeque a possibilidade de institucionalização de um sistema artístico em uma sociedade marcada pelo autoritarismo estético e político. Por isso, o questionamento acerca dos critérios para a aceitação ou recusa de um trabalho como *O porco* parece ultrapassar o dito juízo de gosto daqueles que

Corretivo, 2018
Aula performática
Vila das Artes/ Fortaleza
Coletivo Parabelo



balizam esses mesmos critérios, da mesma forma em que a experiência do Grupo Rex não se restringiu à criação de uma galeria de arte alternativa. Antes, *O porco* e o Grupo Rex parecem fazer parte de um movimento mais amplo no campo da cultura, no sentido de reivindicar um posicionamento crítico contra a despolitização da arte que põe em suspenso os sentidos e as separações estabelecidas entre arte e política. Por isso, não parece mera obra do acaso que, após a dissolução do Grupo Rex em maio de mil novecentos e sessenta e sete, três de seus integrantes se dedicaram à criação de uma das escolas de arte mais experimentais do território nacional na época, o “Centro de Experimentação Artística Escola de Arte Brasil:”, conhecida popularmente como “Escola Brasil:”. Os dois pontos após a palavra Brasil procuravam sinalizar o caráter aberto e processual da proposta de seus criadores, como se os significados dessa escola pudessem ser inventados constantemente por qualquer um (SANTOS, 2012).

Fundada por Carlos Fajardo, Frederico Nasser e José Resende, ex-alunos de Wesley Duke Lee e ex-integrantes do Grupo Rex, além do artista brasileiro Luiz Paulo Baravelli, a Escola Brasil: ocupou o antigo espaço de um laboratório farmacêutico reformado no bairro de Moema, na cidade de São Paulo, no ano de mil novecentos e setenta, como uma crítica à concepção academicista, autoritária e fragmentária de educação nas escolas de arte. Em texto publicado no catálogo da escola e reeditado na revista *Arte em São Paulo* número vinte e seis, em outubro de mil novecentos e oitenta e quatro, os seus fundadores argumentam que o academicismo estava ligado à ideia de que o aprendizado do aluno se daria por meio da repetição e assimilação de modelos vinculados ao repertório do professor. Esse professor, ao ignorar o repertório do aluno, estabelece uma relação de ensino autoritária, na qual o aluno não seria incentivado a inventar, mas repetir com pequenas variações temas preestabelecidos. A fragmentação do conhecimento dizia respeito ao desmembramento da experiência artística em cadeiras, matérias e currículos estanques, que desfavoreciam o caráter processual e experimental do fazer artístico. Para seus fundadores, a Escola Brasil: poderia ser compreendida como “um grande salão de jogos”, pois eles entendiam o trabalho criativo como uma espécie de jogo. Não trabalhavam com uma metodologia estrita, mas apostavam na possibilidade de um método que se engendrassse espontaneamente na relação entre professores, artistas, pesquisadores e alunos. Não havia, por exemplo, disciplinas voltadas ao aprimoramento de técnicas e linguagens, como gravura, escultura ou pintura, e sim quatro estúdios coordenados por cada professor, artista e pesquisador da escola, que tinha como objetivo o desenvolvimento da capacidade de compreensão e criação do aluno, em um processo de experimentação constante. Conforme aponta a dissertação de mestrado da pesquisadora brasileira Thais Assunção Santos (2012), fizeram parte das atividades da escola ações como: registrar sombras; percorrer de carro um trajeto pela cidade; passeios no Parque do Ibirapuera registrados com fotografias; instalações com fios no espaço da escola; construção de trabalhos que pensassem relações entre palavra, imagem e suporte a partir de fragmentos de *Ulisses*, de James Joyce; pintura coletiva de uma grande tela; uso do livro *I Ching* como procedimento de criação; desenho de figura humana; *frottages* de objetos da paisagem urbana, como pneus, entre outras ações. Desse modo, compreendemos a Escola Brasil: como uma experiência-chave em vários aspectos. Pois ela

coloca em questão a autonomia da arte ao criticar os pressupostos acadêmicos, autoritários e fragmentários de arte e de educação, ao investir em ações artístico-pedagógicas atreladas ao cotidiano. Além disso, como os dois pontos ao final do nome dessa escola busca apontar, a Escola Brasil: consiste em um “exercício experimental da liberdade”, para parafrasear Mário Pedrosa, sendo que esse experimentalismo parece ser fundamental no sentido de repovoar o imaginário de escola para além dos parâmetros vigentes na época e ainda hoje.

Além da Escola Brasil:, gostaria de discorrer ainda sobre uma experiência que ficou conhecida como Anarcademia, pelo fato de consistir potencialmente em uma escola de artista concebida como um trabalho artístico a ser exibido em um espaço expositivo. A Anarcademia foi desenvolvida por Dora Longo Bahia como um projeto feito especialmente para a vigésima oitava Bienal de São Paulo. Meses antes desta exposição iniciar, em vinte e seis de outubro de dois mil e dezoito, Dora Longo Bahia realizou encontros semanais com um grupo de artistas e estudantes de arte, com o intuito de discutir os limites da obra de arte e da atuação do artista contemporâneo. Com a abertura da mostra, esses encontros foram transferidos para o Pavilhão da Bienal, de modo que o grupo era responsável pela criação coletiva e/ou individual de projetos apresentados diariamente nesse espaço.² O fato de um grupo de artistas e estudantes serem os responsáveis pela criação, produção e recepção dos trabalhos artísticos em uma exposição internacionalmente reconhecida como a Bienal de São Paulo é algo que merece atenção, por provocar deslocamentos tanto na arte quanto na educação. Por exemplo, no que diz respeito ao mito do artista expressivo e do gênio criador. Na medida em que há uma relação de co-criação entre os participantes do projeto, Dora Longo Bahia abdica a posição de artista como prodígio, que supostamente expressa um talento que lhe é inato. Nesse sentido, parece ecoar a conhecida frase de Joseph Beuys, para quem “todo homem é um artista” (BEUYS, 2006, p. 125-126), no sentido de que todos podemos ser artistas em potencial, basta fazermos arte.

Percebemos ainda, nessa relação de co-criação, uma crítica a determinada concepção de educação, a chamada Educação Bancária, elaborada pelo educador brasileiro Paulo Freire (1981). Nesse modelo de educação, o professor é o centro das atenções, o protagonista do conhecimento, enquanto os alunos são aqueles que devem absorver e reproduzir o que lhes é transmitido por meio de códigos orais e escritos. A aula é compreendida como um espaço dividido entre o professor que exerce o papel do sujeito do saber e os alunos que desempenham o papel de objetos do saber. Na educação bancária, ensinar é sinônimo de depositar e aprender é conformar-se enquanto depósito de informações. Na contramão dessa concepção, a Anarcademia parece apostar justamente na desobediência da separação entre sujeito e objeto, professor e aluno, aquele que sabe e aquele que não sabe, quem pode criar e quem não pode e até mesmo artista e espectador. Pois, conforme veremos a seguir, a proposta do projeto é conformar-se como uma espécie de praça pública, aberta aos acontecimentos fortuitos, de modo que se rarefaz a fronteira que separa artista, obra e espectador - os próprios espectadores podem se tornar parte integrante da obra, o que, no limite, desintegra a própria noção de obra de arte como forma expressiva única, original e aurática. Desse modo, a Anarcademia se constitui como fruto de um processo de criação e reflexão crítica coletiva cultivada antes mesmo do



início da Bienal, mas que possui ainda outros antecedentes - a chamada “Escolinha”. Trata-se de uma escola criada por Dora Longo Bahia, Eduardo Brandão e Felipe Chaimovich em um prédio na Barra Funda, em São Paulo, que aconteceu entre mil novecentos e noventa e cinco até o ano dois mil. A Escolinha - como era chamada pelos alunos - abrigava aulas e ateliês de artistas recém-saídos da faculdade, exposições, palestras, sessões de vídeo e super-8, música ao vivo e festas. Com o fim dessa escola, Dora Longo Bahia decide realizar encontros em sua própria casa nas sextas-feiras à noite, regados a petiscos e vinho, onde acontecem discussões sobre a produção plástica dos participantes, exposições de filmes e vídeos, sessões de tatuagem, análise e leituras de textos, etc.

Esses encontros de sexta-feira originaram uma série de oficinas e exposições denominadas como *O Museu do Vazio* pela artista, realizadas em diversas instituições ao longo dos anos: na École Cantonale des Arts Visuelles (Ecav) em Sierre, Suíça; na Galeria Vermelho, em São Paulo; na Universidade do Estado de Santa Catarina (Udesc) em Florianópolis, Santa Catarina; na Wits School of Arts (Wsda) em Joanesburgo, África do Sul, e no Paço das Artes em São Paulo. O propósito das oficinas e exposições era investigar a dimensão utópica da arte e ao mesmo tempo refletir sobre a potencialidade da arte dentro da academia. Com o intuito de realizar um trabalho coletivo efêmero pelos participantes, essas propostas visavam estabelecer interfaces entre o museu, a escola de artes, o estúdio de ensaio de grupos de rock e o campo de futebol de várzea, profanando o espaço sagrado das artes plásticas com proposições banais, transformando o museu num ambiente mundano que privilegiasse a experiência. A título de exemplo podemos mencionar a primeira experiência da oficina *O museu do Vazio*, que aconteceu na École Cantonale des Arts Visuelles em 2001. A partir da pesquisa sobre manifestações artísticas locais de vanguarda da década de 1960, os participantes da oficina - estudantes dos dois últimos anos da escola de artes visuais - criaram um grupo de arte-ativismo fictício e, num quarto de papelão construído por eles, fizeram uma performance documentada em super-8. Cada integrante inventou um pseudônimo e fez um filme de três minutos com a aparência de ter sido rodado durante o final dos anos 1960. O convite da mostra, denominada de *Quand les attitudes déforment les altitudes* (Quando as atitudes deformam as altitudes), fazia alusão à histórica exposição curada pelo crítico e curador suíço Harald Szeeman em mil novecentos e sessenta e nove no Kunsthalle de Berna, *Quand les attitudes deviennent form* (Quando as atitudes se tornam forma). Assim, na abertura da exposição, o trabalho foi exibido em duas salas: uma sala de projeção, organizada como um cinema tradicional, e uma sala com fotos da construção de papelão, um bar e um DJ que tocava músicas dos anos sessenta e setenta.

Acredito que esse exemplo pode elucidar uma série de questões que também aparecem na Anarcademia. Uma delas é a relação entre forma e atitude, palavras que estão presentes no título da exposição e que já sugerem um posicionamento ético, estético e político de antemão. Isto porque, ao citar a exposição curada por Harald Szeeman, esses estudantes tecem um fio histórico entre sua prática e aquela realizada há mais de trinta anos atrás no mesmo país. *Quando as atitudes se tornam forma* ficou conhecida por subverter certa lógica de organização de exposições que era hegemônica até então, baseada em representações nacionais, como ocorria

por exemplo nas Bienais de Veneza, ou por associação estética entre os artistas. Em vez disso, o crítico e curador suíço propôs um desafio aos artistas participantes, que eles apresentassem conceitos e ações que pudessem ser realizadas no próprio espaço expositivo ou até mesmo fora dele. Desse modo, havia a valorização da atitude e do processo de criação do artista, ao mesmo tempo em que se questionava uma concepção de arte calcada no objeto artístico, elaborado a partir de princípios formalistas. Não por acaso, a exposição ficaria conhecida como pioneira na exibição de trabalhos considerados posteriormente como arte conceitual, justamente pela tendência crítica à arte objetual. Se a mostra de mil novecentos e sessenta e nove questionava a separação entre forma e conteúdo, ou a noção de pureza da forma, enfatizando o papel da atitude e posicionamento do artista no trabalho, a mostra dos estudantes da École Cantonale des Arts Visuelles parece assumir o caráter “deformador” da arte contemporânea. O título “Quando as atitudes deformam as altitudes” faz um jogo de palavras sonoro com a simples supressão da letra L na palavra altitude, varrendo deliberadamente a palavra forma do enunciado em uma formulação quase performativa: é como se, no enunciado mesmo, a atitude deformasse a forma e criasse, no lugar dela, uma espécie de anagrama - a altitude. Assim, se retomarmos a ideia de que, para Celso Favaretto (2010), o conceito de *bildung* está comprometido com o desejo de esclarecimento por meio da formação de uma cultura estética, poderíamos dizer que o próprio título da exposição *Quando as atitudes deformam as altitudes* parece apontar para o declínio da noção de forma para respaldar o encontro entre arte e educação, ou ainda, sinaliza a dimensão deformadora da arte e da educação. Assim, nas palavras de Dora Longo Bahia:

O título Anarcademia faz uma homenagem ao projeto coletivo *Anarchitecture*, formado em 1973, por Gordon Matta-Clark, Laurie Anderson, Tina Girouard, Suzanne Harris, Jene Highstein, Bernard Kirschenbaum, Richard Landry e Richard Nonas. O grupo pretendia expressar em seu nome e suas propostas a tensão dialética entre o enigma apolíneo (a arquitetura) e a libertação dionisíaca (a anarquia), reunindo-se, de forma variada e informal, para refletir sobre vazios metafóricos e discutir o caráter ambíguo, cinético e ilegível do espaço. O neologismo *Anarcademia* reflete também a ligação contraditória e bem-humorada entre anarquia e academia. Além da referência óbvia à escola de artes que a palavra academia sugere, ele pretende retomar o significado original da palavra: um jardim de oliveiras nos arredores de Atenas, onde Platão se reunia com seus discípulos. Assim como a Academia platônica, a *Anarcademia* prima pela aquisição de conhecimento mediante um processo endógeno, ou seja, através do questionamento e reflexão. Além disso, a incrustação da palavra anarquia na academia sugere uma escola sem coerção ou autoridade, influenciada pela atitude *faça-você-mesmo* que norteou o movimento punk nos anos 1970-1980.³

O trecho acima oferece algumas pistas para os seguintes questionamentos: pode uma academia ser anarquista? Ou ainda, o que pode a academia aprender com o museu sobre a prática da academia?⁴ A princípio, conforme observa a própria artista, a ligação entre academia e anarquia parece um tanto quanto contraditória, por misturar e sobrepor dois polos opostos - os conceitos de apolíneo e dionisíaco. Para o filósofo alemão Friedrich Nietzsche (1992), as artes apolíneas são caracterizadas pela contemplação, pelo equilíbrio entre as proporções e pela beleza das formas; as artes dionisíacas, por sua vez, são as artes da embriaguez, da desmesura e da deformidade. Dioniso é o deus do vinho, do caos e do teatro, Apolo é o deus da beleza,

da perfeição, do equilíbrio e da razão. Nessa analogia, a academia é identificada como espaço apolíneo por excelência, regulada pela primazia da razão, ao mesmo tempo em que a ideia de anarquia compactua com pressupostos dionisíacos, como a noção de caos. Quando Dora Longo Bahia argumenta que pretende recuperar o significado original da palavra academia, um jardim de oliveiras ao redor de Atenas, onde Platão se reunia com seus discípulos, a artista brasileira defende determinada visão de arte e de educação: criação e a aquisição de conhecimento como um processo endógeno, que se dá por meio do questionamento e da reflexão. Na Academia de Platão não havia um currículo formal a ser lecionado. Ela se baseava na formulação e resolução de problemas, utilizando, entre outros métodos, da dialética. O que seria uma contradição em termos - a aproximação entre apolíneo e dionisíaco - não parece ser um problema neste projeto. Ao contrário, a Anarcademia parece abraçar a tensão, o estranhamento e a dissonância em cada parte sem aspirar a um todo universal, ao assumir a potencialidade e a politicidade do coletivo.

O investimento na politicidade do ato artístico parece ser outra dimensão fundamental neste trabalho. Inspirada pela atitude “faça-você-mesmo” do movimento punk dos anos setenta e oitenta, a Anarcademia foi concebida para funcionar como uma espécie de praça da Bienal, como um lugar de encontro, onde se vai para ouvir música, fazer piquenique, andar de bicicleta, patins ou skate, “um lugar onde se pratica a democracia direta, onde a ideia de ‘público’ se materializa, e onde, por excelência, os cidadãos se reúnem para discutir e debater suas ideias”⁵. Além da metáfora da praça, acrescento a metáfora da garagem, remontando às chamadas bandas de garagem que nascem nos fundos de uma casa na falta de um estúdio apropriado para o ensaio. A garagem se aproxima do prosaico, banal e improvisado do cotidiano, uma espécie de não-lugar dentro da residência e que por isso mesmo pode ser aberto para um sem número de iniciativas experimentais. Desde a década de noventa, Dora Longo Bahia tem integrado diversas bandas de rock como baixista, entre elas o Disk-Putas, Verafischer, Maradonna, Blá Blá Blá e Cão, esta última vigente até hoje. A garagem de sua casa em São Paulo é tanto um ateliê quanto espaço de ensaio e arquivo, onde podemos encontrar desde uma bateria, passando por pinturas, pôsteres de banda, zines e até uma grande cabeça de caveira oriunda de um carro alegórico de carnaval⁶. Com esse ideário de arte, educação e política - um misto de características apolíneas, dionisíacas e anarquistas, a Anarcademia se instaurou como uma praça, um jardim ou uma garagem onde aconteciam ações como microfone aberto, performances, entrevistas, exibição de filmes e vídeos, shows de rock e jardim coletivo. Um lugar aberto para o acontecimento, a experiência e o acaso - sobretudo, um tempo-espaço fecundo para o ato artístico experimental. Apropriando-se da definição de ato político radical do filósofo esloveno Slavoj Žižek (Apud BAHIA, 2008), o qual consistiria em uma intervenção específica num contexto sócio-simbólico que, apesar de estar situado num contexto concreto, não é inteiramente determinado por ele, Dora Longo Bahia defende que o ato artístico experimental envolve sempre um risco radical, como um salto no vazio, sem garantias quanto ao resultado final, porque um ato altera retroativamente as próprias coordenadas em que interfere.

Pensando nessa definição de ato político radical e ato artístico experimental, podemos dizer que a Anarcademia cumpriu efetivamente o seu papel, pois interferiu diretamente nos

modos de funcionamento da 28ª Bienal de São Paulo. Em carta destinada à curadoria da mostra, a artista brasileira informou o encerramento das atividades deste projeto na Bienal antes do previsto. Isto porque, ao longo da exposição, a Fundação Bienal impôs regras e condições que iam de encontro dos pressupostos da Anarcademia - proibiu-se bebidas em garrafa, cigarros, skates, bicicletas, patins e cachorros. Além disso, filmes que seriam exibidos na programação do projeto, como o *Pink Flamingos* de John Waters foi censurado pelo conteúdo de “violência” e “sexo”. Shows previamente programados foram cancelados com a alegação de que atrapalhariam o ensaio de um dos artistas convidados. Por fim, a programação da Anarcademia sequer foi publicada pelo jornal da Bienal. Esses fatos promoveram uma situação de desgaste e embaraço entre os participantes, inviabilizando a continuidade da proposta nos moldes colocados pela Fundação. Assim, o encerramento das atividades da Anarcademia parece ser um acontecimento bastante emblemático da relação tensa entre arte e educação. Pois Dora Longo Bahia poderia criar um objeto de arte único, irreprodutível e aurático; em vez disso, propôs uma academia temporária dentro de um museu auto-organizada por artistas e estudantes, onde os trabalhos artísticos eram criados na e pela relação entre os participantes e o público. Nesse sentido, ideias enraizadas no âmbito da arte, como o mito do artista expressivo e do gênio criador, assim como a concepção bancária no âmbito da educação, foram problematizados, bagunçando relações estanques entre professor e aluno, artista e espectador. Por sua vez, aproximou-se do ideário punk e anarquista para descentralizar as relações de poder e os meios de produção, que estavam na mão dos participantes do projeto e, por extensão, do público da mostra. Com isso, engajou-se em um ato artístico experimental, político e radical, porque foi até à raiz da questão - ao indagar, afinal, a natureza do que é o museu e o que é a academia como instituição, entre outras coisas. Em outras palavras, a Anarcademia nos ensina que experimentar, mais do que ir até os limites da forma, é deformar os modelos, as representações e as categorias estabelecidas, é colocar o corpo em ato em direção ao imprevisível, como um lance de dados.

Todavia, é possível questionar a narrativa de que a Anarcademia morreu com o encerramento das atividades na Bienal de São Paulo. Isso porque Dora Longo Bahia permanece trabalhando juntamente com um grupo de artistas e estudantes de arte, através do grupo de pesquisa Depois do Fim da Arte. O grupo Depois do Fim da Arte foi responsável pelo projeto de ocupação da Sala Antônio na Galeria Vermelho intitulado *Cripta*⁷, entre os meses de julho e agosto de dois mil e dezenove. Assim, mesmo sem ter frequentado a Escola Brasil: e a Anarcademia, posso dizer que essas escolas fizeram escola em minha vida. Isso porque Carlos Fajardo e Dora Longo Bahia foram meus professores no Departamento de Artes Plásticas, ministrando as disciplinas de Desenho de Observação, Instalação e Imagem e Superfície. As aulas com o professor Fajardo promoveram uma profunda transformação no meu entendimento de desenho. Eu ingressei em um curso superior de artes visuais com um verdadeiro pavor de desenhar. Lembro de me esforçar sobremaneira no estudo das leituras obrigatórias para a prova de habilidades específicas do vestibular, como forma de garantir a pontuação necessária para passar para a próxima fase, por achar que iria zerar no exame de desenho. É difícil colocar em palavras como as aulas do professor Fajardo promoveram o deslocamento dessa percepção.

*Quem vai velar pela
escola pública?, 2019
Aula Performática
Bela Vista/ São Paulo
Coletivo Parabelo*



Hoje compreendo que as suas aulas eram propriamente aulas performáticas. A própria aula era um acontecimento performático: ela era uma ação que disparava outras ações. Lembro de, durante uma aula, sentir a necessidade de ir até a biblioteca para consultar um livro sobre Joseph Kosuth que eu achava ter tudo a ver com o trabalho que desejava realizar, e assim o fiz. Na disciplina de Desenho de Observação, ele propunha exercícios simples, como por exemplo: fazer um desenho em um papel muito grande. A partir dessa instrução, comprei papel canson de cor branca tamanho A2, vesti camiseta, calça e tênis pretos e, na sala de aula C7 do Departamento de Artes Plásticas, dispus sobre a mesa do aluno uma dessas folhas, e com outra folha encobri o meu próprio rosto como se o papel fosse uma máscara. Mas nesse caso, os meus olhos também estavam vendados. Repousei a minha mão esquerda sobre o papel e com a mão direita desenhei o contorno dessa mão diversas vezes, mais precisamente, até a aula acabar. Com as aulas do professor Fajardo pude aproximar o desenho da arte da performance, destravar o traço e principalmente aprender a gostar de desenhar, a fazer do desenho uma prática que desejo cultivar em minha vida.

Nas aulas de Instalação e Imagem e Superfície de Dora Longo Bahia, talvez o maior aprendizado seja o exercício sistemático da crítica. Nas aulas da professora Dora, a crítica é compreendida como uma instância inerente ao fazer artístico. Com esse objetivo, éramos apresentados a um vasto repertório de artistas, filósofos, pesquisadores e escritores, que por sua vez eram cotejados com a experiência da proposição de trabalhos feitos pelos próprios alunos. Em uma dessas proposições, a professora Dora sugeriu que a turma se dividisse em grupos, sendo que cada grupo seria responsável por fazer um trabalho a partir de uma obra literária. Entre as opções oferecidas, escolhi *Bartleby*, de Melville, pelo fato de ser completamente fissurada por esse conto. Assim, juntamente com os colegas Jesiel Ternero e Raquel Benato, foi proposta a seguinte ação: lambar a lousa, escrever com giz branco na parede branca e permanecer em pé durante todo o tempo de duração da aula. A sala de aula onde performamos essa ação foi trancada, de modo que os alunos da disciplina e a professora somente poderiam acompanhá-la através do monitor localizado na portaria do departamento, que exibia em tempo real as imagens da câmera de segurança alocada na sala. Dessa ação lembro vivamente o gosto de saliva seca que senti ao passar a língua infinitas vezes sobre a lousa sem palavra alguma escrita. O ato de lambar para mim era uma espécie de ato de insubordinação ao logocentrismo acadêmico que tanto me incomodava no curso de artes visuais. Com essa ação, eu almejava um uso da língua para além da repetição dos discursos sofisticados que aprendi a reproduzir na universidade. Desejava molhar as minhas próprias palavras de saliva, suor e lágrima.

Notas

¹ De modo resumido, para o crítico alemão Peter Bürger (2008), a instituição arte diz respeito ao processo de autonomização da arte em relação ao cotidiano na sociedade burguesa. A configuração da arte como esfera separada da esfera social conforma a chamada instituição arte, a qual define os modos de produção, recepção e circulação de obras de arte de certa época e constitui um sistema que confere inteligibilidade a determinadas

obras em detrimento de outras. O crítico alemão ressalta que uma das funções da arte na sociedade burguesa seria justamente a neutralização da crítica, pois a crítica seria um modo de promover politização e transformação social. Por isso, separar a esfera da arte da esfera social seria ainda uma tentativa de neutralizar a ação transformadora que a crítica pode provocar.

² Informações disponíveis no site <http://www.anarcademia.org>. Acesso em 20 de janeiro de 2020.

³ Citação retirada do texto *Anarcademia*, de Dora Longo Bahia, disponível no site <https://www.academia.edu/7009862/ANARCADEMIA>. Acesso em 20 de janeiro de 2020.

⁴ Pergunta que parafraseia a formulação do professor e pesquisador estadunidense Elliot Einsner (2008): O que pode a educação aprender com as artes sobre a prática da educação?

⁵ Citação retirada da carta de Dora Longo Bahia endereçada à curadoria da 28ª Bienal de São Paulo, disponível no site <https://www.academia.edu/7009862/ANARCADEMIA>. Acesso em 20 de janeiro de 2020.

⁶ Descrição feita a partir da entrevista com Dora Longo Bahia em 20/11/2019, realizada no âmbito da disciplina “Campos de Interação entre Arte e Rock ´roll”, ministrada pelo Prof. Dr. Mario Ramiro, Prof. Dr. Marcus Bastos e Prof. Ms. Rogério Salatini. Além dos três professores, fizeram parte da entrevista Antonio Santos, Bárbara Kanashiro, Cláudia Sufi, Carime Elmor, Didi Cunha, Diego Ribeiro e Pedro Palhares.

⁷ Mais informações sobre esse projeto podem ser conferidas no endereço: <https://cargocollective.com/depoisdofimdaarte/Cripta>.

CONVERSÇÕES
IMAGINÁRIAS:
Mutação de Imaginação
Performativa, Política e Pedagógica

CONVERSÇÕES IMAGINÁRIAS:

MUTYRÃO DE IMAGINAÇÃO

PERFORMATIVA, POLÍTICA

E PEDAGÓGICA

Não sei se o ano que fizemos contato foi 2012, 2015 ou 2011. Tampouco se foi em uma aula performática realizada durante a disciplina de Jogos Teatrais na licenciatura em Arte-Teatro no Instituto de Artes da UNESP. Se foi quando participei de uma performance chamada Morro, no alto de uma laje no meio de uma favela no Capão Redondo. Se foi em um seminário sobre Antropofagia realizado numa disciplina do programa de pós-graduação em Artes do IA-UNESP. Mas me lembro como se fosse hoje, ou melhor, como se tivesse sonhado com isso a noite passada. Ainda guardo detalhes preciosos dessa ocasião, enquanto outros inventarei durante o exercício dessa escrita. O fato é que eu junto a outros quatro colegas de classe reperformamos uma ação do Coletivo Parabelo chamada Eroticoelha. Tal acontecimento causou uma revolução em mim, pois as ideias que tinha até então sobre performance e suas relações com a educação foram transmutadas. Até então, eu não sabia que era possível realizar uma performance ao invés de dissertar sobre Antropofagia em um seminário. A sala de aula estava cheia, como de praxe seria mais um dia letivo em que ouviríamos exposições sobre arte, educação, modernidade e pós-modernidade. Aquilo tudo me fascinava porque eu estava finalmente descobrindo o que me interessava, enquanto alguém que lecionava arte na rede de ensino básica do estado de São Paulo. Aliás, ouvi esta semana que a gente tanto persegue quanto é perseguida por aquilo que desejamos na vida. Essas experiências foram fundamentais para aproximar cada vez mais os ofícios docentes, artísticos e acadêmicos. Lembro que fizemos um círculo com carteiras escolares, mas ao colocar o braço sobre o apoio lateral para escrever, logo me dei conta que naquele dia não escreveria nada, as palavras me escaparam e só voltariam mais tarde, em uma conversa de corredor despreziosa.

No centro da roda de carteiras foi colocada uma mesa, sobre ela: uma bíblia, copos descartáveis, uma bandeja prata, uma caixa de leite e um liquidificador. Após recebermos os devidos cumprimentos, algumas páginas do livro sagrado foram rasgadas, colocadas no eletrodoméstico, misturadas com o líquido branco e batidas até serem desmanchadas. A mistura foi servida nos copos, posteriormente oferecidos em uma bandeja para todos os presentes na sala de aula. Em seguida, toda a mistura foi bebida. Tudo que eu tinha eram perguntas, não conseguia esboçar uma única resposta: isso é Antropofagia? O que é antropofagia? Por que a bíblia? Por que o leite? O liquidificador!? Foi uma ação antropofágica? Eu preciso engolir isso também? O que eu assisti agora? Uma Aula? Uma performance? Quando estávamos no corredor indo embora, ainda sob impacto do que havia experienciado, disse que tinha percebido que podemos aprender também presenciando uma ação como aquela sem a necessidade de uma explicação e escutei: “Tomai, todos e bebei: este é o cálice do meu sangue, palavra batida com um pouco de leite, que será derramado por vós e por todos, fazei isto em memória de mim”. Era um aviso aos distraídos: performance é palavra batida com leite, prestes a ser digerida por alguém com intolerância à lactose. Porque se a Educação faz a linha Lacday, tudo que ela poderá fazer é aliviar o desconforto intestinal a fim de auxiliar na digestão dos derivados do leite. Desde esse encontro com o sacro leite tenho lidado com alguns pepinos, que mastiguei, cuspi para cima, mas que não tardaram a cair em minha testa mais tarde – não teve jeito, tive que aderir ao Skincare. Como se não bastasse, ainda continuo descascando cada abacaxi. Começo pela coroa, mas sempre termino chupando manga, por isso esse tanto de fiapo de palavra de performance entre os dentes. Fora isso, o que me chamou atenção foi a organização das linhas de pesquisa de cada integrante durante a realização dos Mutyrões. Foi bastante significativo poder experimentar três linhas de força de pesquisas concomitantemente: performances que eram pedagogias, escolas e educação em forma de velórios, erratórios e parlatórios performáticos. Cada ação com contornos próprios, mas que também dialogavam entre si. A prática de escrever no Andaime colaborava para que todas, todes e todos contribuíssem com a construção dos registros dos processos de acordo com cada momento específico. Perceber como cada pessoa organizava a experiência na escrita do Andaime potencializava a pluralidade que existia ali. O que me fez pensar a respeito do papel da criação de condições ambientais para o desenvolvimento de cada proposta

performática. O modo como cada ambiente era estruturado a partir de cada proposta é algo que, a partir de então, passei a buscar no desenvolvimento das minhas ações artístico-pedagógicas, bem como, a condução de conversas ao final de cada encontro, a fim de acompanhar o tratamento que cada um dá ao participar de uma aula performática, na conjugação dos saberes textuais com os saberes da experiência sensível. Essa articulação horizontal foi a experiência mais significativa que tive em minha formação enquanto artista e professora. Até o presente momento, reconheço que os Mutyrões mantiveram viva minha fé na criação coletiva, no desejo de criar, experimentar e pesquisar coletivamente. Foram oito anos participando de ações que culminaram nos Mutyrões. Antes e para além da graduação, acredito que essas foram minhas principais experiências formativas em performance, se é que é possível falar em performance e formação como discutido nos Mutyrões. Da PUC/SP, ao IA-UNESP até o CIEJA fui aprendendo a questionar o sucateamento da educação pública do nosso país, Luto todos os dias para renovar esta fé na educação pública em mim. Pois nos Mutyrões aprendi que uma das alternativas para resistir a esse desmonte está no exercício desse movimento de imaginação coletiva. Infelizmente, um exercício de imaginação que parece estar cada vez menos presente no ambiente da escola pública, pelo menos onde venho atuando nos últimos cinco anos. Com a pandemia esse quadro vem se agravando cada vez mais. A potencialidade que acessávamos a cada encontro presencial facilitava o encontro de brechas que resistiam a um sistema que incentivava o individualismo extremo. A partir dos Mutyrões, pude perceber cada vez mais os jogos de poder que habitam a escola pública, o esforço de nos submetemos a todo tipo de politicagem – uma força que cada vez mais faz com que se deixe de imaginar coletivamente, conforme passamos a obedecer individualmente. Nós velamos a escola pública durante os Mutyrões em um caixão pequeno e branco. Nossa escola ainda era muito jovem. Fizemos velório reservado aos familiares e amigos mais íntimos, fizemos velório no meio da rua, fizemos velório em frente à câmara municipal, fizemos velório da escola pública na universidade. Bem, na verdade, fomos impedidas, impedidas e impedidos de velar pela escola pública diante da alta classe da Arte Educação brasileira, naquele segundo velório que nos convidaram a fazer na universidade. O que isso quis nos dizer? Ainda não sei, mas continuo por aqui com mais perguntas do que respostas. Sinto que estou enterrando a escola pública em mim, aquela ideia que gastei durante os anos da minha

formação no curso de pedagogia. Antes que fechem a tampa do caixão, ouço a educação pública gritar, já sem forças. Dizem que a saúde pública também não anda nada bem. Desde os Mutyrões tenho lidado com alguns lutos, aprendi que a palavra luto pode ser tanto um substantivo, quanto um verbo. Se o medo era virar professor, mal sabia que poderia acabar se tornando influencer digital. Adote um professor performer, não o deixe virar influencer digital. Alimente professores, performers, pesquisadores para que continuemos experimentando relações entre teoria e prática. Organize Mutyrões para criar, experimentar e discutir com outras pessoas sobre o que está sendo criado. Durante esses encontros misture pessoas de áreas diferentes, pois isso também fará diferença no que está sendo criado, experimentado e discutido. Como diz o próprio José Pacheco, “Escolas são pessoas”. Nesse sentido, os Mutyrões também se constituíram como uma escola, pois eram realizados por emaranhados de corpos embrulhados em anúncios imobiliários deitados no chão, ao lado de uma placa onde se lia: escolha seu imóvel. Mutyrões de corpos que descascavam abacaxis ao lado de uma placa que perguntava: o que é performance? Mutyrões de corpos com peitos cobertos com caldas e confeitos dispostos em uma bandeja que interpelavam: servidos? Mutyrões de corpos que caminham com mochilas azuis pelas ruas do centro de São Paulo enquanto leem uns para os outros através de conduítes amarelos que ligam bocas, sopros e orelhas. Mutyrões de corpos universitários que leem em uníssono um Powerpoint com definições de performance até ficarem cansados. Mutyrões de corpos que comem, mastigam e cospem massa de macarrão em formato de letrinhas em carteiras escolares. Mutyrões de corpos vestidos de preto ao redor de um pequeno caixão branco em frente a uma escola pública. Mutyrões de corpos sentados em círculo ao redor de papéis coloridos espalhados pelo chão, que deveriam ser aleatoriamente escolhidos, recolhidos e lidos em voz alta com o intuito de colocar um assunto para ser discutido coletivamente. Mutyrões de corpos que batem giz de lousa branco em liquidificadores, cada ruído era um tiro. Mutyrões de corpos caminhando. Mutyrões de corpos caminhando de mãos dadas. Mutyrões de corpos caminhando de mãos dadas sem destino. Mutyrões de corpos diversos caminhando de mão dadas sem destino. Mutyrões de Corpos diversos caminhando fortalecidos de mãos dadas sem destino. Mutyrões de corpos desocupados que ocupam prédios vazios, páginas em branco, terrenos baldios, para desocupar imaginários, ideias, trajetórias. Mutyrões de corpos desocupados, fracassados,

imprestáveis, amém. Que continue faltando a coragem para se manter ocupado, para ser bem-sucedida, sucedide e sucedido, para prestar para as coisas como elas estão dadas. Desde os Mutyrões têm acontecido pequenas revoluções que tenho colocado no palavreado, no acaso, no meio das ruas que percorro segurando um copo d'água nas mãos, ciente de que nem toda sede será saciada. Que tenho colocado no meio de orientações de pesquisa misturadas com pedaços de bolo oferecidas na sala da própria casa, pois é possível pesquisar tomando café, comendo pedaço de torta, segurando gato no colo. Nos Mutyrões aprendi que pesquisar é fazer carinho também.

AULA

DE

BIOLOGIA

Em três de fevereiro de dois mil e vinte, ingressei na rede municipal de ensino de São Bernardo do Campo como professora de arte. A escola que escolhi foi a Escola Municipal de Educação Básica (EMEB) Estudante Flamínio Araújo de Castro Rangel. Era a primeira vez em que eu assumia o papel de professora regente em uma sala de aula do Ciclo I do Ensino Fundamental. Sentia uma responsabilidade enorme sobre as minhas costas. Quanto mais novos eram os alunos, mais insegurança sentia, pois estava acostumada a trabalhar com a faixa etária de adolescentes e adultos. Lembro dos conselhos de uma amiga professora, de que no começo da relação com as crianças era importante evitar sorrir em demasia. Isso me fazia pensar: que tipo de professora quero ser? Ou: que tipo de professora eu preciso ser? Puxava da memória as professoras e os professores que tive, quem sabe eles guiariam os meus passos. Mas pude contar também com o apoio e a acolhida dos meus recentes colegas de trabalho. Pedi a uma professora da escola para acompanhar a aula dela durante o meu HTP (hora de trabalho pedagógico), pois eu queria compreender como era a sua rotina, quais eram as regras combinadas com os estudantes. Desejava abraçar a um só tempo a cultura escolar que eu sentia vibrar naquele lugar. Houve um momento em que uma ficha caiu para mim. Recordo de me sentar sobre um banco de madeira com o formato de lápis azuis, vermelhos e amarelos e avistar tudo o que me rodeava. Sobre o chão de cimento colorido, o vestígio de uma amarelinha meio apagada. Um caracol sorridente com os números pintados. Os contornos das sombras das árvores. Ao longe, conseguia ouvir o burburinho das conversas de corredor e o apito da professora de educação física. Era uma manhã ensolarada de segunda-feira, e meus olhos marejaram. Senti que o meu sonho de ser professora estava se tornando realidade. Mesmo sem saber ao certo o que iria fazer, soube que estava exatamente onde queria estar.

Mas os dias no Flamínio não duraram muito tempo. A secretaria de educação de São Bernardo me remanejou para uma escola onde havia falta de professores de arte, a EMEB Professor José Getúlio Escobar Bueno. O Getúlio, como era conhecida a escola, atendia alunos do Ensino Fundamental I, do primeiro ao quinto ano. Fiquei responsável pelo segundo, quarto e quinto ano, totalizando nove turmas entre o período da manhã e da tarde, com uma carga horária de trinta horas semanais. Logo no início percebi que as atividades planejadas no papel nem sempre eram viáveis no cotidiano escolar. Para as primeiras aulas das turmas do segundo ano, pensei em uma sequência didática baseada no cancionário popular brasileiro e em jogos teatrais. O que aconteceu é que, ao final do dia, estava praticamente afônica! Vi que as propostas escritas no plano de aula não se sustentavam em uma jornada de trabalho extensa, e dali em diante fui em busca de um equilíbrio dinâmico entre o que desejava fazer, ancorada nos Parâmetros Curriculares Nacionais (PCNs) e na Base Nacional Comum Curricular (BNCC), e o que era possível fazer, tanto no sentido de não dar um passo maior do que a minha perna, quanto de adequar as propostas com as condições oferecidas pela escola e o contexto de cada turma. Além disso, havia o planejamento feito anteriormente pelos outros docentes de arte da escola, de modo que não fazia sentido “chegar chegando” e querer tirar coelhos da cartola, ignorando o trabalho feito até então pela equipe. O diálogo com os professores de arte Mônica Carvalho e Thiago Fernandes foi profícuo e fundamental para enfrentarmos juntos uma nova



MULHER NÃO NASCEU
PARA SER PISADA
NASCEU PARA SER
BEM TRATADA

A VIOLÊNCIA
CONTRA A MULHER
NÃO TEM DESCULPA
TEM LEI

DIGA NÃO
VIOLÊNCIA
CONTRA
A
MULHER

NÃO VÃO CALAR A
NOSSA VOZ
NOSSO GRITO
SOMOS GENTE
RESISTIMOS!
EXISTIMOS!

LUTO

realidade que se impôs diante de todos: a emergência do vírus Sars-CoV-2, causador da doença Covid-19.

Em onze de março de dois mil e vinte, o diretor-geral da Organização Mundial da Saúde Tedros Adhanom declarou estado de pandemia. Os veículos de imprensa estamparam nos principais jornais do país reportagens estarrecedoras sobre as vidas perdidas em decorrência da Covid-19. Mês a mês, dia a dia, uma linha do tempo da morte crescia em ritmo exponencial, nos seis continentes do planeta. A partir do dia vinte de março, as aulas presenciais em todas as escolas públicas e privadas da rede municipal de ensino de São Bernardo do Campo foram totalmente paralisadas, como uma medida necessária para a prevenção contra a Covid-19. Era o início da quarentena. O termo quarentena faz alusão à epidemia de peste bubônica que acometeu o continente europeu no século catorze. Mais especificamente, é uma referência aos quarenta dias que as pessoas e as mercadorias potencialmente portadoras de doença contagiosa deveriam permanecer em confinamento, afastando-se do convívio social (NETO, 2020). Para mim, a palavra quarentena soava como um clichê de filme de ficção científica ou de terror. Como poderia pensar que, sete séculos depois da epidemia de peste bubônica, quarentena seria a nova palavra de ordem? Lembro da última semana em que estive presencialmente no Getúlio. Os alunos já haviam sido dispensados, as aulas interrompidas, mas todo o professorado teve de permanecer na unidade escolar, “cumprindo horário”. Eu não sabia o que fazer. Pela janela da sala dos professores, olhei o pátio vazio. Aquele vazio gerava angústia e apreensão. O que seria da escola e de todos nós dali em diante?

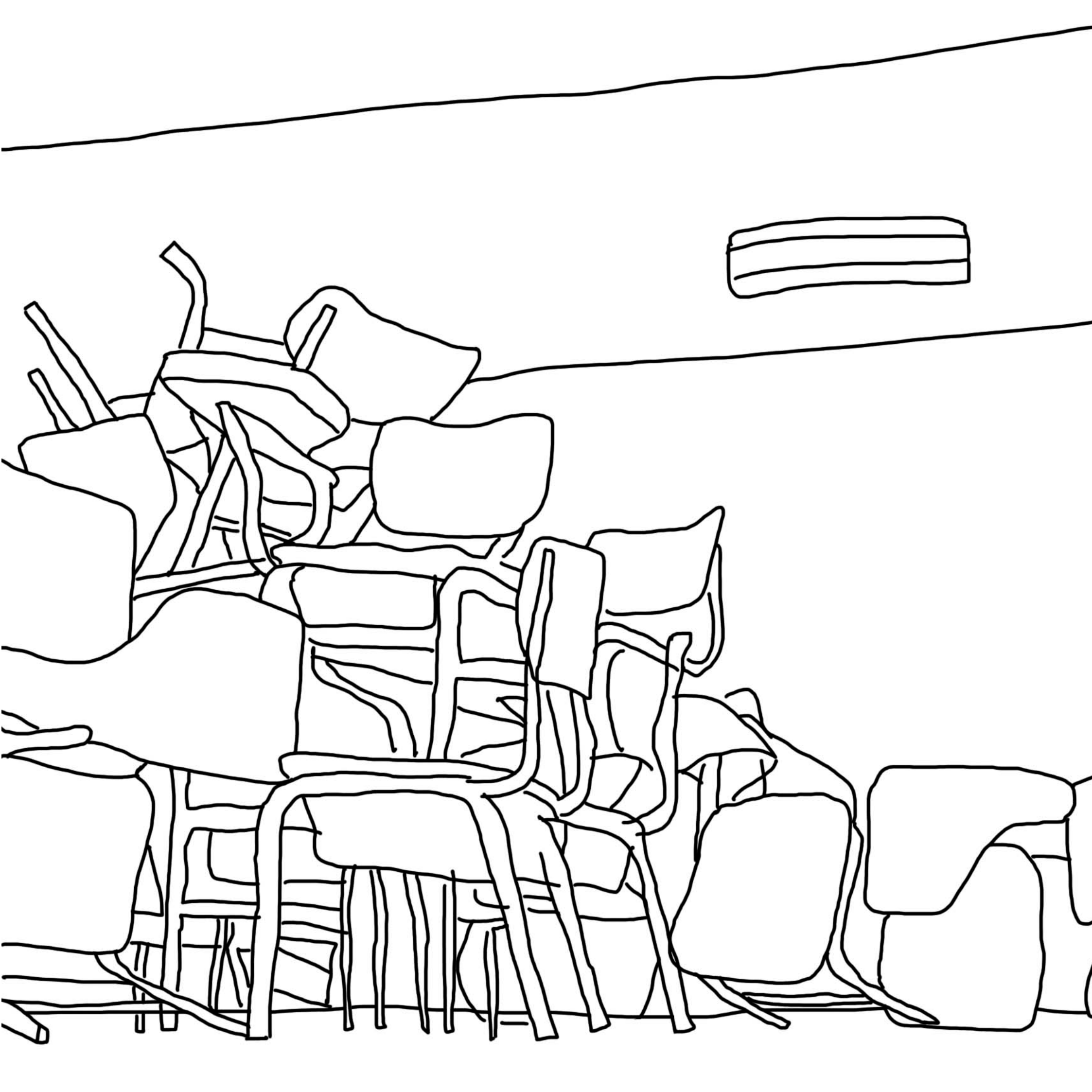
A implementação do ensino remoto na EMEB José Getúlio foi acompanhada de muitos desafios, dúvidas e percalços. Logo no início, ficou evidente que estávamos diante de uma situação sem precedentes, para a qual ninguém estava preparado. A Secretaria de Educação de São Bernardo do Campo oferecia orientações a conta-gotas, através de circulares internas e documentos oficiais que nem sempre eram suficientes para responder às questões do momento, e eram muitas. Como o ensino remoto funcionaria em um contexto onde a maior parte da comunidade escolar tem pouco ou nenhum acesso a dados móveis, internet rápida ou aparelhos eletrônicos como tablet, computador ou celular? De que maneira os estudantes em processo de alfabetização e letramento decodificariam e interpretariam as atividades propostas pela escola? Quais abordagens, pedagogias e atividades fazem sentido no ensino remoto, levando em consideração todas as limitações em jogo - inclusive as minhas próprias, como professora recém-saída de um curso de licenciatura em arte? Essas foram apenas algumas perguntas iniciais, e com o passar do tempo, elas deram lugar a outras. A coordenadora pedagógica resumiu a situação da seguinte forma: “Estamos aprendendo a trocar o pneu com o carro andando”. Como no Getúlio não havia condições para a utilização da plataforma Google Sala de Aula e o Google Meet, a escola adotou um modelo baseado em apostilas impressas. O corpo docente preparava atividades assíncronas e essas eram entregues para a comunidade escolar quinzenalmente, por meio do revezamento de dias e horários para cada ano ciclo, a fim de evitar aglomerações na unidade escolar.

A pandemia sanitária de Covid-19 evidenciou e agravou a vulnerabilidade social, a

desigualdade econômica, educacional e digital, a falta de saneamento básico, o desemprego e o subemprego; em suma, as mazelas que não cessam de acometer os corpos socialmente subalternizados, muito antes no novo coronavírus aparecer. Em levantamento feito por pesquisadores do Grupo de Pesquisa Alimento para Justiça, da Universidade Livre de Berlim, na Alemanha, em parceria com a Universidade Federal de Minas Gerais e a Universidade de Brasília e publicado pelo jornal Brasil de Fato em treze de abril de dois mil e vinte e um¹, cinquenta e nove por cento dos domicílios do país apresentaram algum grau de insegurança alimentar entre os meses de agosto e dezembro de dois mil e vinte, sendo que quinze por cento desse percentual afirma apresentar insegurança grave (quando existe falta de comida). Em uma das atividades elaboradas com os professores de arte do Getúlio, propusemos que os alunos do quinto ano escrevessem uma letra de rap, que seriam musicadas a partir de ritmos experimentados em atividades anteriores com utensílios domésticos (panelas, pratos, colheres, etc). Foi assim que, um dia, eu recebi um áudio via Whatsapp, com um rap chamado *Quero comer hambúrguer* - toda a comunicação com a comunidade escolar, incluindo o compartilhamento de atividades assíncronas, vídeos e resolução de dúvidas era feito a partir desse aplicativo de troca de mensagens. Embora a proposta inicial fosse somente a escrita da letra, esse aluno seguiu adiante, e incorporou melodia e ritmo. Com a ajuda de um amigo, que batia palmas, esse aluno cantou aquilo que ele mais desejava no momento, que era comer hambúrguer. Mas não só, durante toda a canção ele elencava diversos alimentos que ele considerava gostosos, como pão, leite, “refri”, pizza, chocolate e batata frita. Em um tom bem-humorado, no refrão ele esticava a vogal U, obtendo um efeito melódico, mnemônico e persuasivo: “Quero comer hambuuuuuuuuuuuuuuuuuurguer!”, repetindo essa frase diversas vezes, como um bordão. Enquanto ouvia o áudio, por mais que chamasse atenção a inventividade musical desse aluno, e por mais que essa pudesse ser uma canção sobre os desejos comuns de uma criança, não deixava de passar pela minha cabeça o receio de que ele pudesse estar em uma situação de insegurança alimentar.

Tendo em vista a impossibilidade do ensino presencial e a implementação do ensino remoto em decorrência da pandemia de Covid-19, o Coletivo Parabelo propôs uma ação performática pedagógica política intitulada *Respirações*. As respirações são ancoradas no desenvolvimento de vídeo aulas de performance em diálogo com a chamada Arte por Instrução. Termo cunhado pelo historiador de arte estadunidense Bruce Altshuler (2008), a arte por instrução se refere à certa tradição de artistas e coletivos que vão desde Marcel Duchamp, passando por John Cage e Fluxus, e compreende um conjunto de proposições abertas e experimentais que podem assumir variadas nomenclaturas, tais como partituras, programas, diagramas, entre outros. Yoko Ono, performer japonesa integrante da comunidade artística internacional Fluxus, considera que a arte por instrução favorece a abertura de “espaços de respiro: palavras que são pinturas, pinturas que são palavras, pois abrem diálogos rápidos, breves, efêmeros que oxigenam, ventilam, arejam as separações entre os lugares da arte e os lugares do cotidiano” (MARIANO, MARQUES, RACHEL, 2021, p. 18). Em outras palavras, pode-se dizer que as respirações consistem em uma ação que potencializa a criação de outras ações, por meio de instruções disparadas

*A revolta da carne do
assento, 2017*
Aula Performática
Instituto de Artes da
Unesp/ São Paulo
Coletivo Parabelo



através de vídeo aulas de performance. Por sua vez, as vídeo aulas de performance se afastam de formatos como os tutoriais, telecursos ou apresentações de slides, que geralmente possuem um caráter descritivo e normativo, com o objetivo de transmitir determinadas informações, regras e parâmetros. Em outra direção, as vídeo aulas de performance não buscam descrever, normatizar ou ensinar. Elas possuem um caráter aberto e experimental, tanto no sentido de exercitar a linguagem videográfica, quanto pelo convite à experimentação imprevisível de instruções, que são performadas de acordo com a singularidade das interpretações de cada um. Essas instruções são elaboradas a partir da relação com os contextos específicos nos quais se insere, a partir dos chamados Temas Geradores, conforme a formulação homônima de Paulo Freire. Isso porque, se as respirações buscam abrir espaços de respiro entre arte e cotidiano, e se concordamos com Freire que o conhecimento é produzido a partir de relações intersubjetivas em determinados contextos socioculturais compartilhados, não é possível perder de vista o cotidiano das pessoas envolvidas na ação.

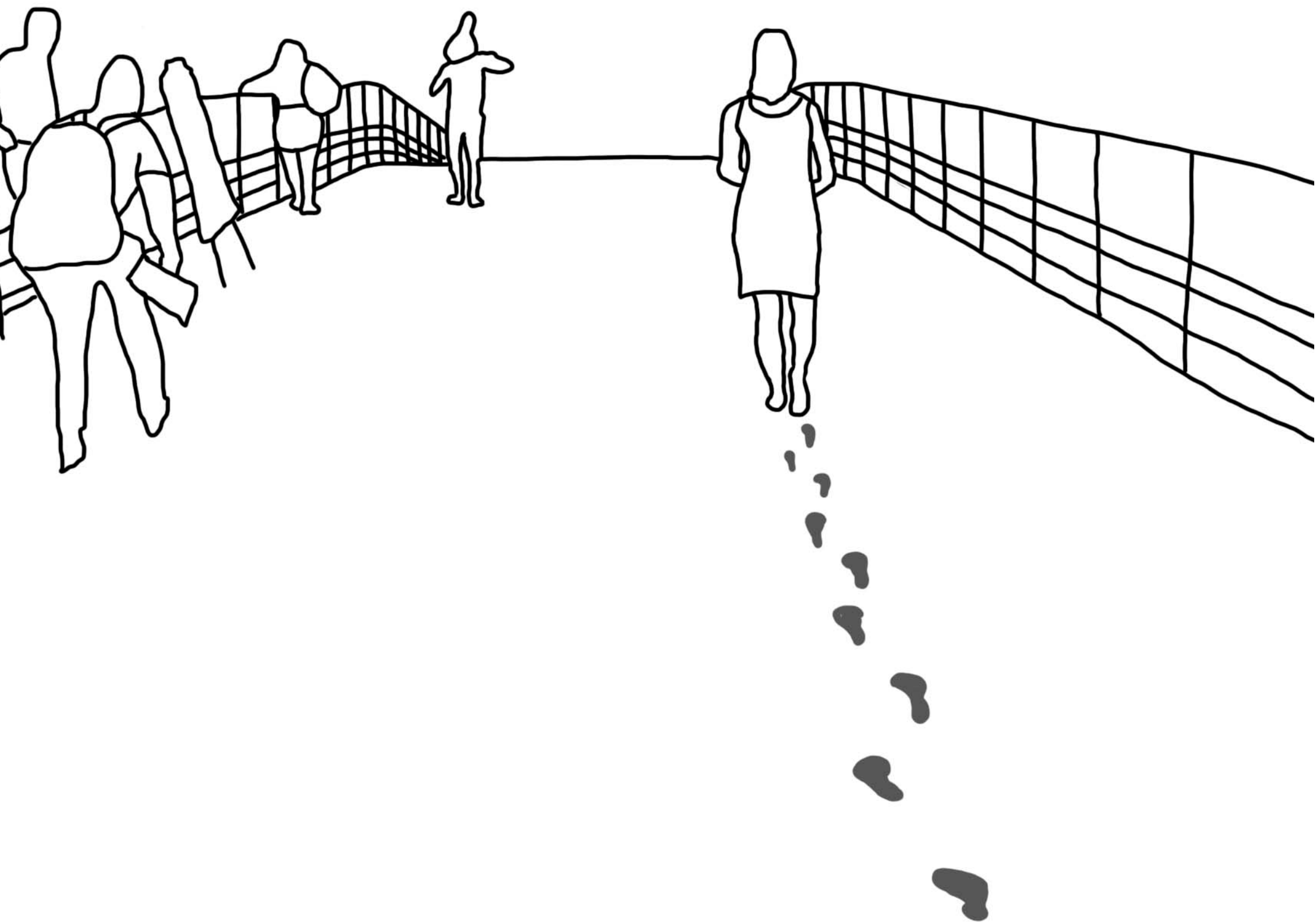
Desse modo, entre os meses de maio de dois mil e vinte e abril de dois mil e vinte e um, essa ação performática pedagógica política se organizou por meio de séries temáticas que correspondem aos temas geradores levantados, totalizando até o presente momento dez séries, a saber: Horizontes, Janelas, Distâncias, Poder, Luto, Indignação, Futuro, Fome, Saudade e Liberdade.² Cada uma dessas séries perfaz um ciclo quinzenal de contextualização, produção e fruição da ação performática pedagógica política. Novamente em alusão à abordagem triangular de Ana Mae Barbosa, esses três momentos - contextualizar, produzir e fruir - procuram criar espaços tempos de performance nos quais os papéis de professor e aluno, performer e espectador são embaralhados, e as concepções do que seja uma aula e um trabalho artístico, misturadas. A ação também prevê a confecção dos chamados Cadernos para Respirar: publicações digitais e impressas sob demanda produzidas pelo Coletivo Parabelo e disponibilizadas no site do próprio coletivo para o *download* gratuito na íntegra. Os cadernos para respirar são compostos de um texto de abertura, que podem conter desde a tradução de referências bibliográficas até a discussão de questões pertinentes à série em questão, a instrução propriamente dita, as respectivas respirações e a ficha técnica com os respiradores envolvidos. Nesta dissertação, tanto os cadernos para respirar quanto as videoaulas de performance podem ser acessadas no arquivo desta dissertação.

Para realizar essas dez séries, o coletivo estabeleceu um diálogo com instituições de ensino básico e superior e um equipamento cultural público, a saber: o Cieja Ermelino Matarazzo, a EMEB José Getúlio Escobar Bueno, a disciplina de Metodologia do Ensino das Artes Visuais da Licenciatura em Artes Visuais da ECA-USP e o curso estendido de formação continuada oferecido pelo Transversalidades Poéticas no Centro de Referência da Dança de São Paulo. Esse trânsito por diferentes contextos educativos pode ser compreendido como uma iniciativa de democratização do conhecimento produzido a partir de pesquisas de nível de graduação e pós-graduação em escolas e universidades públicas. Essa iniciativa parece ser relevante por diversos fatores. Isso porque uma das queixas muito comuns em cursos de licenciatura e formação de professores é a dissociação entre teoria e prática, bem como o reconhecimento de um abismo

entre a academia e a realidade de uma sala de aula de escola pública. Ao aproximar e promover trocas entre os diferentes contextos mencionados acima, é possível questionar a separação estanque e artificial entre esses binômios, exercitando a prática da teoria e a teoria da prática, aliando escola e academia.

Podemos citar como exemplo a Série Saudade, realizada entre os meses de outubro e novembro de dois mil e vinte. A partir do convite de Dália Rosenthal, artista, professora e pesquisadora brasileira responsável pela disciplina de Metodologia do Ensino das Artes Visuais da Licenciatura em Artes Visuais da ECA-USP, o Coletivo Parabelo propôs uma quinzena de contextualização a partir de duas instruções: *Para fazer um poema dadaísta*, de autoria do poeta romeno Tristan Tzara, e *Pintura para ver os céus*, de Yoko Ono. Ambas propostas foram pensadas no sentido de oferecer uma perspectiva histórica da arte por instrução, possibilitando o exercício dessa prática artística e contribuindo para a construção de repertório na arte da performance. Logo pude perceber que a arte por instrução no Getúlio assumiu um caráter de jogo que eu não havia observado em séries anteriores. Isso porque a instrução *Para fazer um poema dadaísta*, publicada em mil novecentos e vinte e quatro nos *Sete Manifestos Dada* de Tristan Tzara, pareceu dismantelar as regras estéticas que dificultavam a elaboração de um poema, ao se basear em uma operação de composição poética calcada na aleatoriedade de escolhas, na imprevisibilidade de resultados e na precariedade de materiais. Assim, quando os estudantes escolhiam, por exemplo, um anúncio com ofertas de supermercado, recortavam palavras e até mesmo figuras desse anúncio, reuniam esses recortes em uma sacola e retiravam as palavras e figuras uma a uma, formando um poema dada, eles caíam na gargalhada. A graça residia no resultado aparentemente paradoxal da ação: um poema sem rima ainda é considerado um poema? Como pode a poesia nascer de um anúncio de supermercado? Também não deixava de ser cômico o fato de que era possível reconhecer aliterações, assonâncias e rimas internas frutos do acaso, de modo que os estudantes, ainda que nunca tenham escandido um verso, fizeram uma brincadeira verbicovisual de fazer inveja a James Joyce e Haroldo de Campos.

Outra instrução experimentada foi a *Pintura para ver os céus*, publicada no livro *Grapefruit* de Yoko Ono em mil novecentos e sessenta e quatro. Se no poema dada de Tzara a noção de poesia foi reposicionada, na partitura da performer japonesa a noção de pintura ganhou outros significados. Isso porque Yoko Ono sugere uma pintura feita a partir do gesto de recortar dois buracos em um tecido e pendurar esse tecido em algum lugar em que seja possível ver o céu. De saída, tal gesto rompe dois pressupostos da pintura de cavalete: a bidimensionalidade e o tema. Os planos pictóricos de comprimento e altura ganham a profundidade dos horizontes das janelas, das lajes e dos quintais das casas onde moram as respiradoras e os respiradores da EMEB José Getúlio. A ideia de tema ou assunto da pintura remonta ao paragone das artes e às hierarquizações entre os diferentes gêneros da pintura, como o fez Leonardo da Vinci no *Tratado da Pintura* publicado em mil seiscentos e noventa e dois. Contrariando as hierarquias expressivas, a partitura de Yoko Ono é um convite para abandonar os cavaletes, os ateliês e os motivos considerados elevados, como a pintura histórica, e com isso ganhar o mundo. Nesse convite, os furos arredondados no tecido são como binóculos: eles aproximam, ampliam, dilatam



e distorcem a nossa visão. Como se fosse possível, com o olhar, tocar o infinito celeste. Durante a realização dessa ação, a Cláudia, mãe da aluna Nina³ do segundo ano, enviou uma mensagem de áudio para mim relatando como a sua filha “era danada, e queria fazer a arte do jeito dela. Você acredita que ela mesma recortou o tecido e quis esperar até a noite para fazer a lição? Ela esperou anoitecer porque somente assim ela conseguiria ver o céu cheio de estrelas”. Foi assim que eu recebi quatro emocionantes fotografias: duas em que a Nina suspende um tecido rosa com dois grandes buracos no lugar de seus olhos, com os pés descalços sobre uma escada feita de um piso cerâmico avermelhado, e duas fotografias em que somente podemos ver um ponto de luz branca reluzente - um planeta ou uma estrela capturada por ela.

Para a quinzena seguinte, relativa ao momento da produção, o Coletivo Parabelo propôs o desenvolvimento de uma vídeo aula de performance aos artistas e professores Caio Bonifácio e Luiza Latorre, estudantes da disciplina de metodologia oferecida por Dália. Essa vídeo aula de performance foi proposta a partir de um tema gerador que emergiu na relação entre o coletivo, os alunos da EMEB José Getúlio, a professora Mônica Carvalho e o artista e professor Thiago Fernandes: a questão da saudade. Isso porque a pandemia exacerbou a saudade da escola, a saudade dos professores, a saudade dos amigos, a saudade dos parentes, a saudade dos parques e das praias. A partir desse tema gerador, Caio Bonifácio e Luiza Latorre elaboraram a seguinte instrução:

Desenhe sua metade da laranja...
Desenhe seus gominhos de mexerica
que estão fazendo falta
durante a pandemia

Essa instrução foi disparada através de uma vídeo aula de performance na qual Caio e Luiza realizam ações como descascar uma laranja, descascar uma mexerica e narrar o mito dos andróginos. Esse vídeo foi compartilhado com os estudantes de primeiro a quinto ano da EMEB José Getúlio, que por sua vez realizaram as suas respirações. Ao reconhecer a pertinência desse tema gerador também entre os estudantes do Cieja Ermelino Matarazzo, o Coletivo Parabelo propôs a experimentação da mesma série com jovens e adultos do Cieja. Todas as respirações foram compiladas em um caderno para respirar e difundidas simultaneamente na EMEB José Getúlio e no Cieja Ermelino Matarazzo. A apreciação desse caderno consistiu em um importante momento desse processo, ao propiciar a valorização da própria experiência. Isso porque a fruição torna evidente, por exemplo, que arte é conhecimento, que não está encerrada em museus e teatros e pode estar à altura de nossa vida cotidiana; mais do que isso: que qualquer um pode fazê-la, se assim desejar. Ao ver lado a lado as respirações provenientes desses dois contextos, produzidas por crianças de sete anos até homens e mulheres com mais de seis décadas de vida, não há outra palavra que as descreva além de beleza. Não a beleza estatuária de monumentos, inefável, metafísica, inatingível. As páginas desse caderno são o testemunho de um tempo. De muitos tempos. O tempo da infância exasperada pela ausência. O tempo em que era criança e trabalhava com o avô na roça. O tempo em que os entes queridos ainda eram vivos.

Neste ano, um episódio me fez lembrar da série saudades. No mês de maio de dois mil e vinte e um, no início do ensino híbrido na escola onde trabalho atualmente, a EMEB José Cataldi em São Bernardo do Campo, ouvi a seguinte frase de um aluno chamado Gustavo, do quarto ano do ensino fundamental: “Professora, parece que o mundo virou de cabeça pra baixo. Tá misturado o futuro com o passado”. Gustavo falou essas palavras na mesa do refeitório, durante o momento da colação, quando os alunos tomam um lanche assim que chegam na escola. Enquanto ele engolia um pão com manteiga com achocolatado, eu engoli seco aquelas palavras que embargaram a minha garganta. Era difícil viver uma realidade cheia de interdições - distanciamento social, proibição ao toque, uso obrigatório de máscara, álcool em gel - estávamos em uma escola ou em um hospital? A percepção dele, de que o mundo estava de cabeça para baixo, com o futuro misturado com o passado, também era a minha. Eu não queria que ele vivesse aquela escola. Eu não queria estar vivendo esta escola. Uma escola doente de escola. Uma escola vazia de gente. Uma escola sem escola. Quem sabe, as respirações sejam uma maneira de fazer da escola matéria de poesia. Quem sabe, as respirações possam ser a inspiração necessária para aspirarmos a uma outra escola, assim como certa vez Hélio Oiticica aspirou ao seu labirinto.

Notas

¹ Reportagem completa disponível em <https://www.brasildefato.com.br/2021/04/13/brasil-tem-125-6-milhoes-de-pessoas-em-situacao-de-inseguranca-alimentar-na-pandemia>. Acesso em 3 de maio de 2021.

² As referidas séries também foram apresentadas para professores de arte das Diretorias Regionais de Ensino - DRE Penha e Jaçanã, em um curso de formação oferecido pela rede municipal de ensino da cidade de São Paulo, cujo objetivo era debater as especificidades do Currículo de Arte no que concerne à Educação de Jovens e Adultos - EJA. Além disso, está em curso a realização da ação performática pedagógica política Respirações no Cieja Prof. Rose Mary Frasson, em diálogo com a poeta multimeios, professora e pesquisadora brasileira Flávia Teodoro Alves e os estudantes dessa unidade de ensino.

³ Os nomes de estudantes citados neste trabalho são fictícios, para preservar a identidade das/des/dos mesmas/es/os e evitar exposições inconvenientes.

CONVERSAÇÕES
IMAGINÁRIAS:
Respiração

CONVERSAS IMAGINÁRIAS: RESPIRAÇÕES

Talvez, tenha sido durante a leitura do *CriCriCri*, um jornal produzido pelo Coletivo Parabelo que circulou durante uma aula do curso de licenciatura em Artes Visuais da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo – ECA/USP, no segundo semestre de 2019. Foi durante essa leitura que me deparei com artistas que pensaram, fundaram e praticaram escolas independentes do Estado, muitas vezes em oposição ao controle estatal. Quem sabe, tenha sido em outra ocasião, um pouco depois, quando participei de outra aula da licenciatura, no segundo semestre de 2020. Nessas aulas os integrantes do Coletivo Parabelo participaram como professores proponentes de atividades de estágio - que são parte obrigatória da formação de professor. Foram durante essas aulas que recebi o convite para produzir uma videoperformance, que era também uma aula de performance. Essa vídeo aula de performance seria oferecida para alunas, alunes e alunos do Ensino Fundamental I e da Educação de Jovens e Adultos, de duas escolas públicas da rede de ensino municipal de São Bernardo do Campo e de São Paulo. Ou ainda, pode ter sido quando conheci uma professora justamente na referida escola da rede municipal de ensino de São Paulo no ano de 2012. Lecionávamos na área de Linguagens e Códigos, pegávamos o mesmo ônibus e durante nossas conversas descobrimos que gostávamos muito de arte - poesia, música, teatro e todas as suas ramificações. Foi em uma dessas conversas durante a viagem de ônibus que tivemos a ideia de fazer uma aula performática na qual trajamos somente caixas de papelão durante alguns dias letivos, a fim de ver qual seria a reação das alunas, alunes e alunos ao presenciarem suas professoras vestindo seus corpos com caixas de papelão. A aula foi riquíssima em aprendizados para todos nós! Foi nesse dia, durante a conversa no ônibus, que me contou que fazia parte de um coletivo de performance. Me animei bastante. Depois disso, fizemos muitas outras aulas performáticas na escola, acompanhei muitas performances com os integrantes do Coletivo Parabelo. Quicá, tenha sido ainda porque uma das integrantes do coletivo seja aluna do curso de licenciatura no qual leciono, ou então, naquela aula de arte, no CIEJA Ermelino Matarazzo, em 2020. O fato é que a participação nessa experiência me fez começar a pensar mais e mais na forma da aula, em como a forma da aula poderia ser expandida, rompida e reconstruída, porque nunca havia pensado em uma aula de performance, muito menos na possibilidade de uma vídeo aula de performance. Isso me fez dar outro sentido para as aulas remotas, que pareciam tão estéreis de possibilidades criativas. Deu um gás (ou algum gás para o que antes não tinha nenhum). As propostas das vídeo aulas de performance que

participamos foram bastante abertas, de modo que, a vídeo aula de performance que preparamos para o Ensino Fundamental I e para a EJA também foi bastante aberta - o que dá um pouco de (ideia) sobre a receptividade dessas propostas, se as/es/os alunas, alunes e alunos vão estar dispostos a tirar daquelas poucas palavras, daquelas imagens, algum enunciado que faça sentido. Fazer propostas abertas para a prática artística sempre me pareceu atrativo, porque acredito muito que é nesse espaço imenso entre um enunciado elaborado, emitido e não explicado e o esforço de compreensão do outro, criando ligações espontâneas e elaborando possíveis significados, que acontece uma espécie de oficina produtiva de material poético. Acho que foi assim, dentre outras maneiras que podem permanecer adormecidas para minha consciência, mas que são mobilizadas no momento da ação, que essas experiências impactaram a minha prática, me dando uma fé ou um fundamento empírico, para a elaboração, proposição e realização de propostas abertas, às vezes vagas, cujo sentido pode ser evidente para quem propôs, mas que é entregue como um material cru para elaboração da/e/o outra/e/o. Gosto assim. Do maravilhamento da experiência que experimentei durante as ações das Respirações ao longo do ano de 2020. Participei com todas as turmas do terceiro módulo do CIEJA Ermelino Matarazzo. Apreciávamos as vídeo aulas de performance, refletíamos, produzíamos, realizávamos leituras, compartilhávamos experiências, associávamos com as nossas novas rotinas durante a pandemia. Me arrisquei a experimentar várias propostas e me senti muito feliz em poder apreciar as experimentações das/es/os participantes. Lembro do dia em que respiramos com o luto por cada morta, morte e morto pela COVID-19. Experimentei a proposta com a minha família que também quis mandar suas produções para os cadernos para respirar. Perdemos parentes e amigos. As respirações ajudaram a gente a ter fôlego para respirar mais um pouco diante do “novo normal” que se apresentava. Fomos amparados e amparamos com as ações das Respirações. Me recordo que muitos estudantes também comentavam que achavam que arte era somente desenho, por exemplo, que estavam surpreendidas/es/os com tantas artes que existem no mundo. Foi muito interessante ver a reação de cada uma/e/um, sentir a arte engajada dentro da escola, mesmo em um período tão difícil, participar das reflexões, ampliar horizontes. Cada vez mais, penso na arte como algo que todas/es/os podem fazer, compartilhar e experimentar em nossas práticas como professores. Sempre ameí artes e elas se integram com tudo. Arte é vida. É humanidade. É dignidade. É responsabilidade. As Respirações foram um delicioso ar que inalei durante 2020 e levarei comigo para toda a vida - em minhas experiências como mulher, professora, pesquisadora e artista. Foram experiências de aprendizagem maravilhosas. Os trabalhos enviados pelos alunos me emocionaram muito e toda a ação é muito sensível ao momento que estamos vivendo. De certa forma dialoga com as minhas práticas como artista e pesquisadora, sobretudo por também acreditar em possibilidades de trabalho compartilhado. Eu aprendi muito com os artistas dos cadernos para respirar. Foi importante para mim, que gosto de desenhar, um conjunto de artistas-professores com rigor

prático e teórico que se propõem a pensar, desconstruir e construir a relação entre arte e educação e o ofício do professor na escola. Artistas-professores, professores-artistas que vêm estimular, de forma ampla e inclusiva, poéticas, expressões, observações, sensibilidades, criatividade, consciências críticas, protagonismos e outras tantas características. Ao experimentar a arte em suas respectivas práticas docentes, têm conseguido integrar sua arte performática com a rotina escolar, de forma a compartilhar uma diferenciada experiência estética que leva a uma reflexão sobre a arte, ampliando nos apreciadores-artistas e artistas-apreciadores sua visão de mundo, seu repertório cultural, ao estimular o “fazer” na arte com prazer e ousadia, respeito e empatia, superando preconceitos, contribuindo com o bem comum e a qualidade de vida de todas/es/os. Por isso, gosto muito das ações que desenvolvemos juntos. Pois, a arte mexe com sensibilidade, com a emoção e nos faz viajar para longe junto com esse grupo de artistas, educadores e pesquisadores extremamente sérios, compromissados e atentos aos desafios destes papéis e suas interconexões na contemporaneidade.

AULA
DE
HISTÓRIA

O Mutyrão de Imaginação Performativa, Política e Pedagógica é uma ação performática pedagógica política desenvolvida pelo Coletivo Parabelo no segundo semestre do ano de dois mil e dezenove. No artigo “Para fazer Mutyrão: rastros, restos e resíduos de performances, políticas e pedagogias co-imaginadas”, eu, Denise Rachel e Diego Marques (2021, p.41) discorremos a respeito dessa ação a partir da seguinte questão: “o que aconteceria se transformássemos em um problema para a imaginação aquilo que faz de uma/e/um professora/e/or uma/e/um professora/e/or, de uma aula uma aula, ou ainda, no limite, de uma escola uma escola?” A partir desse questionamento, o Mutyrão de Imaginação Performativa, Política e Pedagógica buscou exercitar a co-imaginação (LEPECKI Apud CRUNTEANU, 2016) de aulas performáticas. A palavra mutirão provém do termo tupi *motyro* e pode ser traduzido para o português como trabalho em comum. Embora seja comumente empregado para designar trabalhos realizados em áreas rurais e suburbanizadas em prol do benefício de todos os envolvidos, atualmente o termo mutirão é utilizado em referência a qualquer iniciativa coletiva não-remunerada desenvolvida para o bem comum. Baseado em três princípios elementares, que seriam a ajuda mútua, o compartilhamento de tarefas e o rodízio de funções, o Mutyrão se organizou por meio de encontros quinzenais voltados a professoras/es, performadoras/es e pesquisadoras/es interessadas/es/os em conceber uma rede de coletivização de saberes e práticas artístico-pedagógicas. Esses encontros eram mobilizados pela experimentação de três linhas de força imaginárias, que seriam: Plantações de Memórias Autoetnográficas, Desejos de Rua Transpedagógicos e Táticas Afetivas Anarcadêmicas. A primeira delas, plantação de memórias autoetnográficas, estava ligada à co-imaginação da aula performática *Eu não sou uma professora? Entre o passado e o presente, a ausência e a presença, a consciência e a memória*, que por sua vez consiste em um desdobramento da investigação da pesquisa de doutorado defendida por Denise Rachel (2019) no Programa de Pós-Graduação em Artes da Unesp, sob orientação da Profa. Dra. Carminda Mendes André. A linha de força imaginária desejos de rua transpedagógicos propunha a co-imaginação da aula performática, peripatética e pública *Erratórios*, parte integrante da pesquisa de doutorado em andamento realizada por Diego Marques, sob orientação da Profa. Dra. Maria Helena Franco de Araujo Bastos, no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da ECA-USP. A terceira linha de força imaginária, táticas afetivas anarcadêmicas, se dedicava à co-imaginação da aula performática *Quem vai velar a escola pública*, em diálogo com a presente pesquisa de mestrado. Todavia, essas linhas de força imaginárias não consistem em uma separação temática ou delimitação estanque acerca de cada aula performática, uma vez que a partir delas o Coletivo Parabelo busca a construção coletiva do conhecimento na chave da arte como educação, ao tornar pública as inquietações que emergem a partir do encontro entre as pesquisas desenvolvidas no âmbito da pós-graduação e a experiência performática pedagógica política mobilizada nos mutyrões.

Assim, com o propósito de comunicar, organizar e coletivizar as informações necessárias para o acompanhamento e o desenvolvimento de cada Mutyrão de Imaginação Performativa, Política e Pedagógica, o Coletivo Parabelo elaborou os intitulados Boletins Imaginários, que seriam uma publicação quinzenal digital e impressa sob demanda, estruturados da seguinte

maneira: Considerações sobre o último mutyrão, Local e horário do próximo mutyrão, Proposta para o próximo mutyrão, Combinados para o próximo mutyrão e Leituras para o próximo mutyrão. Todas as edições dos Boletins Imaginários estão coletivizadas na íntegra no arquivo desta dissertação. Embora esses boletins não tenham a pretensão de descrever a experiência de cada encontro, acreditamos que eles dão a ver as perguntas, as críticas e as possibilidades performáticas, pedagógicas e políticas que foram co-imaginadas em cada mutyrão. Além dos boletins, o Coletivo Parabelo propôs a prática dos Andaimos, que poderiam ser descritos como um procedimento de registro das experiências dos mutyrões em um caderno específico para este fim, sendo que ao final de cada encontro alguém se responsabilizava pelo andaime daquele dia. Vale ressaltar que esse registro não correspondia a um relato burocrático ou formal, ao suscitar o exercício do pensamento através de imagens e palavras. Nessa direção, no início de cada encontro fazíamos a leitura dos andaimos, a fim de retomar o mutyrão anterior e estabelecer nexos de sentido entre as aulas performáticas.

Com esse intuito, o coletivo alugou uma sala de ensaio no bairro do Bexiga, no centro de São Paulo, e eu lembro que quando essa ideia surgiu, achei um tanto quanto despropositada. Isso porque eu entendia que o abandono das salas de ensaio, dos estúdios e dos ateliês era uma escolha deliberada do coletivo, no sentido de que assumíamos o fato de não haver um lugar privilegiado para se fazer performance. Por conta disso, as performances do coletivo aconteciam em contextos tão distintos quanto o domicílio de pessoas conhecidas e desconhecidas, praças públicas, escolas de ensino básico, universidades, metrô, trens, becos e escadarias. Muitos desses lugares surgiram durante o exercício das errâncias urbanas, deparando caminhos que apareciam conforme a andadura. No entanto, compreendi que o uso de uma sala de ensaio não significava um retorno à caixa preta ou ao cubo branco. De fato, a sala escolhida nada mais era do que um espaço multifuncional com aproximadamente cem metros quadrados, com paredes, chão e teto pintados de preto, equipada com trilhos de iluminação, mesa de luz e som e espelhos encobertos por uma cortina. Nesse contexto aconteceram algumas das aulas performáticas do mutyrão, de maneira que a sala de ensaio se tornava parte integrante do trabalho. Mas, além da sala de ensaio, o mutyrão aconteceu também em uma universidade pública (o Instituto de Artes da Unesp), na rua de uma escola pública (a Escola Estadual Maria José), bem como em espaços públicos da cidade de São Paulo, como a Praça Ramos de Azevedo e a Praça da República. Dessa maneira, o mutyrão procurou efetuar diálogos com a universidade pública, a escola pública e o espaço público na cidade de São Paulo, além de ser composto por professoras/es, pesquisadoras/es e performadoras/es que transitam entre o ensino superior e básico, entre a educação formal e não formal.

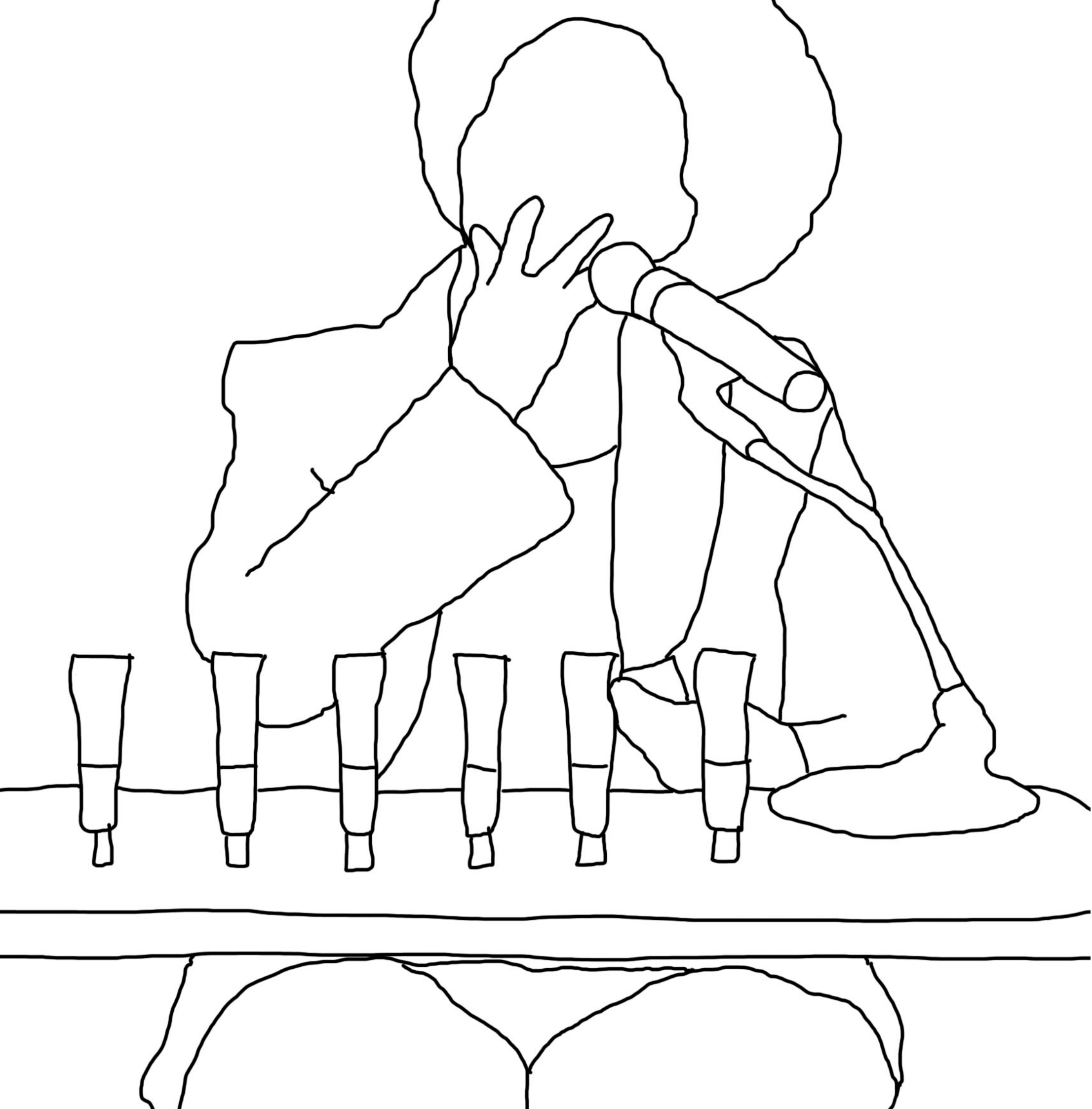
Assim, o Coletivo Parabelo propôs o acionamento da aula performática *Quem vai velar pela escola pública* no Encontro Científico do Mestrado Profissional PROF-ARTES da Unesp, ao nos questionamos sobre o que seria velar a escola pública em uma universidade também pública, pensando no vínculo entre ambas e no caráter do evento voltado à professores majoritariamente da rede pública que cursavam o mestrado profissional em arte. A organização da jornada de pesquisa convidou o Coletivo Parabelo para compor a programação desse evento.

Assim, na tarde do dia onze de outubro de dois mil e dezenove, ao sair das mesas redondas que aconteciam nas salas de aula do IA/UNESP, os participantes da jornada de pesquisa se depararam com a seguinte imagem: em frente ao saguão principal da universidade, suportado por pedestais de alumínio, repousava um caixão. Não um caixão cenográfico, como aqueles feitos de isopor para as comemorações de *halloween*. Se tratava de um caixão de madeira, na cor branca, com puxadores de metal e frisos dourados. Era um caixão pequeno, e isso causava certo terror. O terror de imaginar que dentro daquela urna funerária poderia haver o corpo de uma criança. De alguma forma, somos levados a acreditar em um etarismo que compreende que os mais velhos devem partir antes das crianças. Essas seriam criaturas angelicais, verdadeiros seres puros e ingênuos, com uma vida toda pela frente. A morte de uma criança parece inverter uma suposta ordem natural das coisas, e essa inversão coloca em xeque o que acreditamos, o que somos, a nossa própria vida em toda a sua finitude. Mas na frente desse caixão havia uma coroa de flores verdes e amarelas, com uma faixa de homenagem com a seguinte frase impressa: "SAUDADES ESCOLA PÚBLICA". Ao lado do caixão e da coroa de flores, havia uma caixa de som e um pedestal de microfone, que utilizei para ler o seguinte texto:

Quem vai velar pela escola pública?

Certa vez, disse o artista brasileiro Nuno Ramos que "o vernissage de uma exposição é já o seu velório. Quando tomamos aquele vinho branco meio quente e de péssima qualidade estamos na verdade velando o que acabamos de inaugurar". Essa consideração de Nuno Ramos parece apontar para uma condição sui generis das artes visuais no Brasil: seja pela precariedade das instituições artísticas, seja pela falta de público, quando um artista brasileiro expõe e torna público o seu trabalho, ele imediatamente estaria condicionando-o a uma sentença de morte. Com esse prenúncio de Nuno Ramos, estamos aqui reunidos para o velório da escola pública. No entanto, algum de vocês poderia perguntar: quando ela morreu? Onde ocorreu este fato? Ou ainda, quem matou a escola pública? Podemos dizer que as circunstâncias de sua morte são imprecisas e até mesmo refutáveis. Há quem defenda que a escola pública não morreu, e sim que ela está em crise. Há quem defenda que a crise na educação não é uma crise, e sim um projeto das elites. Também há quem diga que o que está em crise é a democracia brasileira, que por sua vez coloca em xeque a escola democrática. Diante desse cenário um tanto quanto mórbido, talvez seja necessário revitalizar as nossas compreensões de escola e de democracia e perguntar, afinal: quem vai velar pela escola pública? Velar pela escola pública poderia ser lido como uma maneira de defender, de criticar e de criar a escola pública. Defender porque, diante da ameaça de privatização, sucateamento e despolitização, a reivindicação da escola como espaço público se faz mais do que necessária. Criticar porque seria preciso o exercício do pensamento crítico e reflexivo para questionar projetos como a escola sem partido. Por fim, criar diz respeito à exigência de invenção de outros modos de fazer escola no cotidiano. Quem sabe velar pela escola pública possa romper o véu que separa arte e educação, artista e professor ou ainda, escola e pensamento crítico. Quem sabe a suposta morte da escola não seja também o seu nascimento, ou um jeito de trazer à vida o sentido público e democrático de escola.

Após a leitura desse texto, convidei as/es/os participantes da Jornada de Pesquisa, alunas/es/os, professoras/es e pesquisadoras/es presentes no Instituto de Artes da Unesp



para prestarem as suas homenagens à escola pública no microfone. Nessas homenagens, o que eu ouvia era a voz de pessoas que dedicaram a sua vida à educação, como a minha avó Wanda Ramos Mariano, mas também como uma infinidade de professoras e professores Brasil afora. Nessas homenagens eu ouvi uma professora que agradeceu a escola pública por lhe ensinar as primeiras letras do alfabeto, letras que aprenderia a amar futuramente; eu vi lágrimas escorrendo em luto à morte da escola, que parece sucumbir aos olhos de quem acredita em uma educação pública, gratuita e de qualidade para todos; eu ouvi falas exasperadas que procuravam defender a qualquer custo que a escola pública não estava morta, que ela estava mais viva do que nunca e que nós éramos a prova viva disso. Testemunhar essas homenagens me levou a pensar que era preciso simultaneamente criticar, defender e co-imaginar escolas. Esses três movimentos seriam importantes para não recair nos discursos conservadores que procuram desqualificar a escola e a universidade pública como se essas fossem espaços de balbúrdia, que procuram tachar professores, pesquisadores e alunos como doutrinadores ou vagabundos. Contra esses discursos, também parece fundamental defender a escola pública do conservadorismo e das políticas de cunho neoliberal que visam privatizar o ensino, ao compreenderem a educação como um ativo financeiro altamente rentável, sobre o qual se deve extrair margens de lucro exorbitantes, às custas da exploração da mão de obra e da precarização das condições de trabalho e estudo. Seria preciso ainda co-imaginar a escola. A ideia de co-imaginação foi pensada pelo professor e pesquisador brasileiro André Lepecki (2016) a partir de sua participação nos processos criativos de coreógrafos e dançarinos. Isso porque o professor e pesquisador brasileiro percebeu que sua presença nos processos de criação coreográfica não consistia em um testemunho passivo ou observação distante, ao mesmo tempo em que não se reconhecia em uma posição de co-autoria ou co-produção de determinado trabalho. Sendo assim, André Lepecki acredita que o que estava fazendo era efetivamente co-imaginar: “eu estava imaginando ao lado da imaginação produzida por outras pessoas” (LEPECKI Apud CRUNTEANU, 2016, s.p. Tradução Coletivo Parabelo). Nesse sentido, podemos inferir que o prefixo *co-* enfatiza a dimensão coletiva do ato de imaginar, na medida em que estabelece uma relação de codependência, corresponsabilidade e coparticipação. Ao entender a imaginação como uma espécie de “intelecto geral”, em referência à expressão empregada por Karl Marx para se referir ao aspecto social e coletivo da atividade intelectual, parece importante ressaltar que a ideia de co-imaginação rarefaz a noção de autoria. Em outras palavras:

A co-imaginação consiste em uma prática ativa, empírica, dialógica de co-presença, de co-conhecimento e de co-habitação corporal pautada naquilo que é da esfera do: “intersubjetivo, transindividual ou, melhor ainda: do totalmente impessoal” (LEPECKI apud CRUNTEANU, 2016, s.p., Tradução nossa). Isto é, trata-se de uma prática corporal cujo rigor ativo, empírico e dialógico não se deixa confundir com a performance de uma imaginação pessoal, tendo em vista que se trata de um certa performatividade coletiva responsável por aquilo que é da ordem de uma co-imaginação impessoal. (MARIANO; MARQUES; RACHEL, 2021, p. 60)

*A pedagogia sempre tem
uma missão, 2019
Aula Performática
Instituto de Artes da
Unesp/ São Paulo
Coletivo Parabelo*

Ao admitir a hipótese da co-imaginação, é possível dizer que a aula performática *Quem vai velar pela escola pública* buscou se debruçar sobre os imaginários sociais de escola pública,

dando a ver tanto as imagens pré-concebidas que desqualificam, usurpam, expropriam e deturpam os sentidos de escola e universidade, quanto procuram co-imaginar o que a escola e a universidade podem ser, em prol daquilo que desejamos que elas sejam, em respeito e em homenagem a todas as pessoas que um dia pavimentaram o caminho para que haja uma escola e uma universidade pública.

Durante os Mutyrões de Imaginação Performativa, Política e Pedagógica, também experimentamos a realização dos *Erratórios*. Como no erratório em que quinhentos e dezenove copos americanos foram preenchidos com água e posicionados em frente ao frontispício do Theatro Municipal de São Paulo. Teatro que há quase cem anos foi palco do movimento modernista, em prol de uma identidade nacional para a chamada arte brasileira. Teatro que recebeu e foi patrocinado por artistas da elite cafeeira em vinte e dois. Teatro que hoje abriga orquestras e companhias artísticas nacionais e internacionais, ao mesmo tempo em que despeja de seu interior pessoas em situação de rua. Em cada copo d'água, uma cidade em miniatura se revelava. Uma cidade marcada por quinhentos e dezenove anos de encobrimento de genocídio e colonização. Andei pelo Vale do Anhangabaú equilibrando um copo cheio d'água em minha mão, cuidando para o líquido não escorrer a cada passada. Sentia sede, mas não sabia exatamente de quê. Aquele copo virou uma espécie de caleidoscópio, e eu via tudo espelhado. Era como se não houvesse distinção entre meu corpo, o copo, o bueiro, o chão de pedra portuguesa e os rostos das pessoas que me olhavam. Sentia sede, e queria beber desesperadamente o conteúdo daquele recipiente, para quem sabe preencher os meus espaços vazios. Como no conto de João Gilberto Noll, sentia que precisava fazer alguma coisa urgentemente. Havia urgência naquele ato, mas essa urgência exigia respiro, lentidão, escuta e atenção. Era preciso abandonar a pressa, o controle, a ansiedade, sob a pena de derramar aquele líquido que naquele momento era meu bem mais precioso - o copo de mar para se navegar, diria o poeta Jorge de Lima. Vestia uma mochila sobre as costas, contendo um pequeno caderno, caneta esferográfica, um conduíte de PVC amarelo e um banco dobrável. A partir da experiência desse exercício errante, fui ao encontro das/es/os demais participantes do mutyrão e nos sentamos em roda para exercitarmos os escritos errabundos. O fato de um grupo de pessoas se empenhar em uma ação de escrita em um espaço público - no caso, a Praça da República no centro de São Paulo - era motivo suficiente para instaurar um verdadeiro tempo espaço de performance naquele local. Éramos interpelados por olhares curiosos, transeuntes inquietos e até mesmo surpreendidos por cachorros em meio à turba urbana. Por sua vez, a leitura errática consistia em uma prática nômade, na qual combinávamos o deslocamento corporal com a audição dos escritos errabundos das/es/os participantes do mutyrão através dos conduítes de PVC. Isso era feito em duplas e de forma alternada - enquanto um falava no conduíte, o outro ouvia colocando o mesmo tubo no próprio ouvido, e vice-versa. O conduíte parecia ser mais potente do que qualquer alto-falante já visto. Isso porque, de modo distinto do som eletrônico, esse material permitia sentir as ondas sonoras emitidas pela boca do outro, facilitando a escuta dos timbres e as variações de altura provocadas pelo ritmo das pisadas. A sensação que eu tinha era de estar o mais próximo possível do céu da boca de cada pessoa, ou

de passear pela laringe tal qual uma corrente de ar. Era possível sentir tudo vibrar. Por fim, para realizar os diálogos erroristas, elegemos coletivamente outro ambiente e nos posicionamos novamente em círculo para compartilhar as experiências vividas. Nesse momento eram tecidas relações entre essas experiências e as referências bibliográficas sugeridas para aquele encontro do mutyrão, oportunizando desse modo uma crítica sobre a própria prática.

Quando os participantes do mutyrão viram-se diante da aula performática chamada *Eu não sou uma professora? Entre o passado e o presente, a ausência e a presença, a consciência e a memória*, defrontavam em uma sala de ensaio um conjunto de cadeiras organizadas em fileiras de frente para uma mesa. Sobre essa mesa havia um avental branco, caixas de giz escolar, apagador de lousa, um liquidificador e um vidro transparente armazenando um objeto não identificado. Sobre o chão, havia uma estante de partitura suportando uma pasta preta e um microfone sobre um pedestal, além de placas brancas com letras pretas impressas, uma lixeira e um fardo de açúcar. Diante da mesa, trajando um macacão de tons terrosos, com os olhos mirando a audiência e os pés desnudos, se posicionava verticalmente um corpo. Mas que corpo era aquele?

O que vemos quando vemos alguém? Quais características chamam a atenção numa mirada, e por quê? De que modo essas características correspondem a determinados enquadramentos, categorias e padrões estéticos, sociais e econômicos? De que maneira os marcadores de gênero, de sexualidade, de classe, de raça e de etnia conformam as concepções do que é uma pessoa? Aquele corpo estava sendo iluminado por spots quentes, e era possível ver o suor escorrendo pelos poros. O silêncio inicial foi rompido por uma fala repleta de números, instituições, pessoas e memórias. Os números de seu cadastro de pessoa física, registro geral, local de nascimento, o nome de seus pais, o bairro em que nasceu. Um nome: Denise Pereira Rachel. Em um ritmo cadenciado e segurando um frasco de vidro, Denise se alternava entre posições frontais e laterais enquanto falava, remetendo tanto as poses fotográficas de fichas criminais quanto os *tableaux vivants*. No entanto, diferentemente dos quadros vivos franceses, afeitos a cenas históricas e personagens heroicos, Denise não retratava ninguém além dela mesma: ela era uma enquadradora que se enquadrava no momento do enquadramento (RACHEL, 2019). Enquadramentos de um corpo enquadrado socialmente como mulher, negra, lésbica e servidora pública. Enquadramentos que deixam marcas, fazem cortes, provocam lesões, cicatrizes, feridas e muitas vezes levam à morte os seres que sequer são considerados humanos. Denise expunha os traumas, as lesões e os cortes que marcaram a sua experiência de vida - como a experiência de extrair, ao mesmo tempo, um útero e uma tese de doutorado. Em dado momento, é revelado que o frasco de vidro transparente exibido no começo da aula performática contém nada menos do que o útero retirado de seu próprio corpo. Quando vejo o útero de Denise conservado no formol, fico pensando em como ela deve se sentir sem uma parte do corpo que historicamente descreve o gênero feminino. Pois, se por um lado a luta feminista e os feminismos mundo afora têm ensinado que um órgão genital não define gênero e sexualidade, por outro, na sociedade patriarcal em que vivemos, o útero é o símbolo máximo da feminilidade atribuída à construção social da mulher. Sendo que de acordo com o dogma da

Igreja Católica Apostólica Romana, o papel e a função primordial desta não seria outro senão o de reproduzir. Ao longo da ação, Denise profere no microfone os artigos da Lei do Ventre Livre, a lei que determinava a libertação dos filhos de mães escravizadas a partir da data de sua aprovação, em vinte e oito de setembro de mil oitocentos e setenta e um. Quase cento e cinquenta anos após a promulgação dessa lei, essa aula performática escancarava a presença da ausência no presente e o passado que nunca passou. Passado que remete desde a chamada expansão marítima europeia, um projeto atrelado à formação dos Estados Nacionais Modernos, baseado na expropriação, colonização, tráfico, exploração e escravização de populações de diferentes etnias do continente africano. Quase cento e cinquenta anos após a promulgação da Lei do Ventre Livre, são livres os filhos das mães enquadradas socialmente como negras no último país da América a abolir a escravatura?

A aula performática *Eu não sou uma professora? Entre o passado e o presente, a ausência e a presença, a consciência e a memória* me levou a pensar nas marcas, nos cortes e nas lesões que frequentemente procuro esconder dos outros e de mim mesma, como se fosse possível, nessa operação de apagamento, dissociação e esquecimento, fazer desaparecer as dores vividas. Em *Relatar a si mesmo: crítica da violência ética*, a filósofa estadunidense Judith Butler (2015) parte do conceito de moral do filósofo alemão Friedrich Nietzsche para fundamentar a sua concepção de ética. De acordo com Judith Butler, o filósofo alemão assume uma perspectiva controversa, e que para mim se mostrou bastante reveladora: a visão de que só tomamos consciência de nós mesmos depois que certos danos são infligidos. Somente quando somos interpelados por alguém com o propósito de assumirmos responsabilidade por determinada ação e seus efeitos, estaríamos em uma posição de relatar a nós mesmos. Lembro dessa passagem do livro de Butler porque acredito que, se é possível falar em tomada de consciência, ela frequentemente aconteceu através do que a filósofa estadunidense compreende como Cena de Interpelação. Uma dessas cenas de interpelação se deu numa ida ao salão de cabeleireiro chamado Kaori, quando eu tinha por volta de treze anos.

Enquanto cortava o meu cabelo, uma das cabeleireiras, de origem asiática, perguntou se eu já havia pensado em ser modelo. Quando respondi negativamente, ela comentou: “Que pena. Você poderia fazer sucesso no Japão”. Não havia compreendido bem o comentário, e indaguei por que faria sucesso. Foi quando ela exclamou: “Porque você é bem branca. A pele branca é muito valorizada no Japão. Quanto mais branca, mais bonita!”. Ao ouvir essas frases, não soube fazer mais do que retribuir com um sorriso amarelo. Mas com o sorriso eu disfarçava o fato de que aquelas palavras me atingiram como uma ofensa. Isso porque os meus parentes maternos não têm a pele branca como a minha, que fora herdada de meu pai. Somos descendentes de okinawanos. Conheço muito pouco sobre a história de meus antepassados. Os relatos geralmente não são baseados em fatos e documentos, mas em sentimentos, traumas e passagens oclusas. Uma das coisas que sempre quis entender era o motivo pelo qual meus avós e bisavós emigraram para o Brasil. Minha tia Reiko Kanashiro diz que foi por conta da guerra. Meu pai diz que foi por conta da fome. Talvez esses dois fatores tenham contribuído. Seja como for, imagino como deve ter sido viajar dentro de um navio durante meses em direção

*As ideias fora do lugar: o
tira na cabeça, 2017*
Aula performática
Instituto de Artes da
Unesp/ São Paulo
Coletivo Parabelo



a uma terra desconhecida. Sem conhecer sua cultura, sua língua, seus costumes. Carregando na bagagem apenas o desejo por melhores condições de vida.

O incentivo à vinda de imigrantes japoneses esteve diretamente relacionado à abolição da escravatura no Brasil e à necessidade de mão-de-obra para a agricultura monocultora, principalmente para as lavouras de café. De acordo com o professor e pesquisador brasileiro Rogério Makino (2010), a política migratória brasileira foi pautada por ideais eugênicos. A busca pelo embranquecimento da população brasileira, a marginalização do negro pós-abolição e o preconceito contra asiáticos eram evidentes no decreto de número quinhentos e vinte e oito de vinte e oito de junho de mil oitocentos e noventa, que limitava de forma impeditiva a entrada de africanos e asiáticos no Brasil. A expressão “Perigo Amarelo” (*die Gelbe Gefahr*) foi usada pelo imperador alemão Guilherme II para justificar a investida colonial europeia na China. Essa expressão foi empregada desde o século dezenove para designar chineses e japoneses, vistos como pessoas inferiores, primitivas e até mesmo alienígenas que poderiam ameaçar a soberania das nações ditas ocidentais. De modo que, no ano de mil novecentos e seis, Luiz Guimarães (Apud MAKINO, 2020, p. 27), encarregado dos negócios do Brasil em Tóquio, chegou a afirmar:

Não enxergo a vantagem de introduzir na vitalidade de nosso organismo nacional um elemento completamente disparatado, como seja o sangue mongólico, sem falar na fealdade desta raça - o que é também um elemento a considerar - parece-me, Senhor Ministro, que seria de avisada política cortar desde já as asas à ideia que está dia a dia tomando vulto sobre a emigração japonesa para o Brasil. (GUIMARÃES Apud MAKINO, 2020, p. 27)

Os traços étnicos mongóis reconhecidos em pessoas asiáticas consistiam em uma representação estereotipada da fealdade, como podemos verificar na afirmação de Luiz Guimarães. Mas esse estereótipo não se restringiu à política migratória, e adentrou o terreno micropolítico das relações. Como em um episódio contado pela minha mãe quando eu ainda era criança. Meus avós Tomi e Chinroku Kanashiro eram feirantes e tinham nove filhos, sendo que a vida de todos girava em torno do comércio de pastel. A casa de meus avós localizava-se em frente à escola onde minha mãe estudava, e ela, como caçula da família, era responsável pela limpeza dos utensílios utilizados nas feiras. Certo dia, enquanto limpava gaveteiros, tachos e potes no portão de casa, um de seus colegas da escola caçoou daquela situação, chamando-a de “tacho na cara”. Essa expressão, ao mesmo tempo em que fazia referência ao fato de ser pasteleira, também identificava um aspecto achatado em sua face como algo feio, pejorativo.

Talvez assombrada pelo medo de sofrer preconceito semelhante, na infância eu jamais identificava meus pais como feirantes ou pasteleiros. Quando era preciso, colocava nos formulários da escola a profissão de “autônomo”. Nas ocasiões em que meu pai buscava eu e meu irmão na escola, geralmente às segundas-feiras, dia de descanso dos feirantes, pedia para ele estacionar a perua Kombi longe do portão de saída, com receio de que meus colegas avistassem o veículo de trabalho. No ensino fundamental não fiz amizade com colegas asiáticos, embora a presença dos mesmos em minha escola fosse significativa. Não quis aprender o idioma japonês e recusei a possibilidade de mudar para o Japão quando essa possibilidade existiu após a separação de meus pais. De alguma maneira, ainda que não deliberadamente, eu corroborava

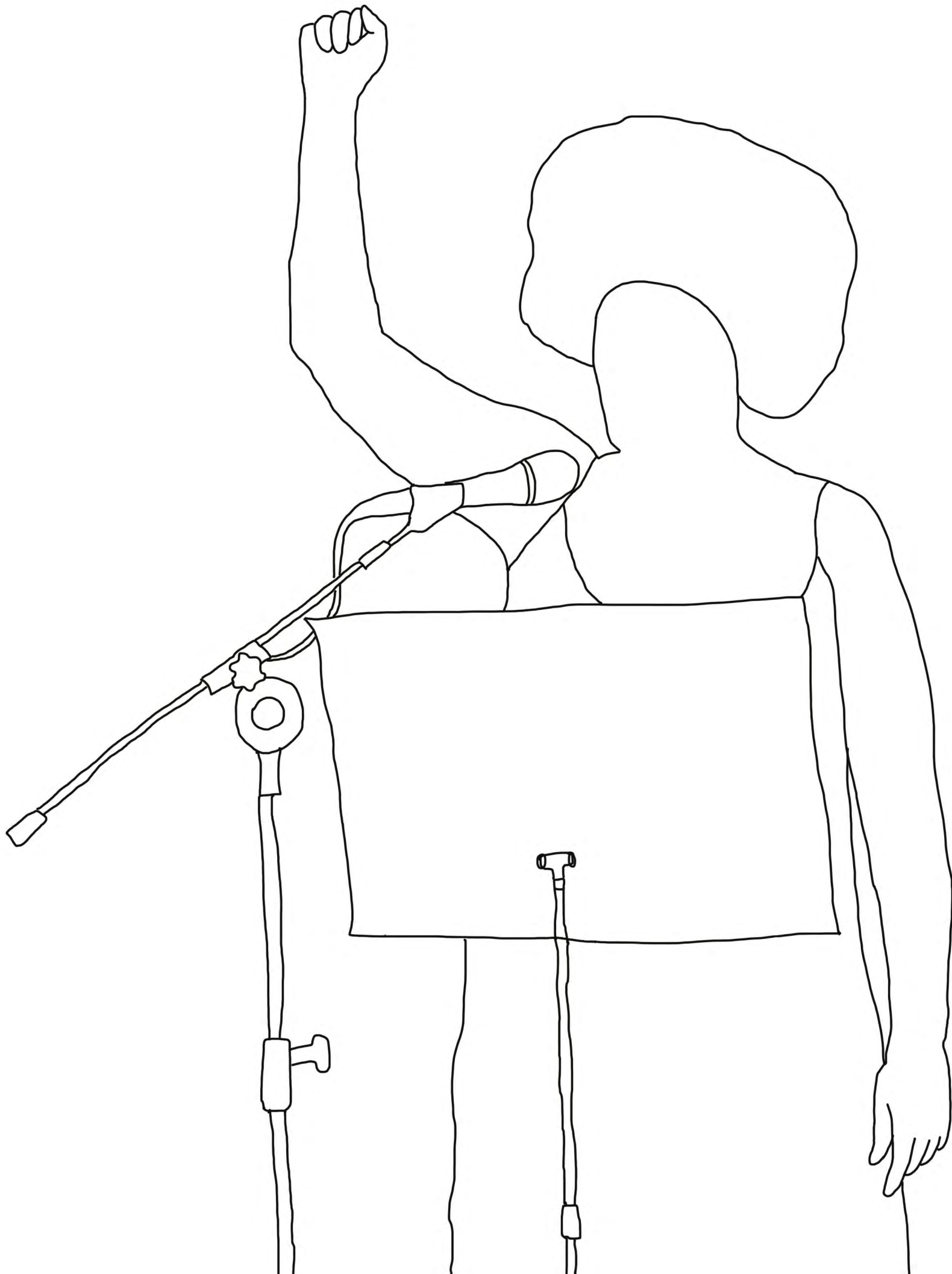
a ideia de que os japoneses eram “nerds”, feios, desengonçados, bobos e sonsos. Eu não queria ser identificada com nenhuma dessas coisas. Ao longo de praticamente todo o ensino fundamental, fui uma aluna tímida e introvertida. Tinha dificuldade de me entrosar com a turma e me achava “burra” em matemática. Isso era algo que parecia depor contra mim - como uma aluna japonesa não podia ser boa em matemática? Essa palavra, japonesa, soava estranho. Pois eu sabia que era brasileira, havia nascido no Brasil. Por qual motivo, então, me chamavam de “japa”? Um dia, perguntei para a minha mãe o que eu era. Ela disse que eu era mestiça. Mestiça porque era meio brasileira, meio japonesa. Foi assim que me identifiquei durante muitos anos: como uma mulher mestiça. Perdi a conta de quantas vezes perguntaram se eu era chinesa ou japonesa, ou se era *nissei* ou *sansei*. Como não entendo o idioma japonês e frequentemente confundo esses termos, muitas vezes respondi que era descendente da terceira geração de japoneses. Mais de uma vez ouvi: “ah, então você é ‘nãosei!’”. Perdi a conta de quantas vezes falaram comigo trocando o fonema /r/ pelo /l/, imitando o que seria uma entonação ou sotaque japonês, fazendo movimentos corporais como o puxar de olhos com os dedos e o assentir com a cabeça. Percebo que quando alguém procura ser condescendente e carismático, se refere a mim como oriental. Ou ainda, me comparam com mulheres asiáticas conhecidas no Brasil, como Sabrina Sato e Daniele Suzuki, consideradas verdadeiros símbolos sexuais. A fetichização dos corpos asiáticos são evidentes, por exemplo, em sites de pornografia, conforme demonstra a reportagem de Juliana Sayuri no jornal Uol¹. De acordo com a reportagem publicada em vinte e quatro de janeiro de dois mil e vinte, “japonesa” foi a palavra-chave mais buscada por homens no *PornHub* em dois mil e dezenove, o maior site de compartilhamento de conteúdo adulto do mundo. “Hentai” (animes eróticos), “coreana” e “asiática” também estão entre as cinco categorias mais pesquisadas.

Tenho dificuldade em falar sobre como sou afetada por essa fetichização porque sinto que ela produz uma espécie de duplo efeito, que poderia chamar de efeito “Canto da Sereia”: quando meu corpo é exaltado por ser dotado de uma beleza pretensamente exótica, sinto que sou simultaneamente seduzida, embevecida e capturada por essa exaltação. Esse canto é persuasivo e poderoso ao ponto de me fazer sentir aceita, legitimada e amada e querer ser um objeto de desejo, mesmo que para isso seja necessário fazer sacrifícios que violentam e machucam. O poder quase mágico da sereia ofusca a iminência do naufrágio, silente e imperceptível. O segundo efeito seria complementar ao primeiro, quando me reduzo e sou reduzida à imagem e semelhança dessa fabulação exótica, numa operação que alude à relação entre Eco e Narciso na mitologia grega. Vejo que essa relação produz uma eterna dependência ao agrado do outro, como se o outro sempre fosse a medida do mesmo. Não por acaso, a etimologia da palavra narciso advém do termo grego *narke*, que significa entorpecimento, torpor, e também dá origem à palavra narcótico. Não obstante, sinto que esse canto de sereia, do mesmo modo que controla, sujeita e regula a subjetividade, cria zonas de conforto, como se eu nunca precisasse criar sentido para a minha própria vida por estar sempre à revelia do desejo do outro. Deixar de ser eco não para ser narciso, mas para ser flor desejante segue sendo um norte para mim.

As percepções pejorativas da infância em torno da identidade asiática somente começaram a se desmanchar no ensino médio. Quando eu me dei conta do esforço hercúleo que minha mãe empenhava para tocar uma barraca de pastel sozinha e sustentar dois filhos. O que antes eu considerava vergonha, com o tempo passou a ser um motivo de orgulho. Minha mãe conta como teve de enfrentar o preconceito por ser uma feirante mulher em um ambiente dominado por homens, e por isso ter de comprar briga, falar alto, ser barraqueira. Esse adjetivo, barraqueira, hoje eu entendo como um dos elogios mais bonitos. As lembranças mais singelas da infância eu vivi dentro ou no entorno de uma barraca. Como na feira de sexta-feira que acontecia no baixio do viaduto Alcântara Machado, no bairro da Mooca. Lembro que, ainda de madrugada, meu pai fazia uma gambiarra para conseguir um ponto de luz e iluminar o balcão. Quando eu via aquele ponto de luz em meio ao viaduto escuro, achava que a lâmpada era como uma estrela iluminando o céu. Na idade adulta, passei a me interessar mais pela história de meus antepassados e me reconhecer como mulher asiática e pasteleira, tanto por ser filha e neta de pasteleiros quanto por ter trabalhado como vendedora nas feiras de minha mãe.

Meus familiares dizem que o pastel de feira foi uma invenção de meu avô. Chinroku Kanashiro nasceu em mil novecentos e nove na província de Okinawa, uma ilha que faz parte do arquipélago de Ryukyu, formado por cento e sessenta e nove ilhas ao sul do Japão. Embora atualmente faça parte do Japão, Okinawa possuía uma língua própria, chamada uchinaaguchi, sendo seus habitantes conhecidos como uchinanchus. Dizem que meu avô era muito culto. Que além de falar nihongo (japonês) e uchinaaguchi, ele escrevia e traduzia livros, dançava e tocava instrumentos. Mas, infelizmente, esses livros se perderam, de modo que somente posso imaginar as suas páginas. Além das fotos de família, tenho algumas imagens de uma viagem que ele fez à Okinawa na época em que era diretor da Associação Okinawa de Vila Carrão. Fotografias de uma cidade à beira-mar, repleta de plantações, pouco povoada e pacata, com pessoas de vestes coloridas e estranhamente familiares. De acordo com a Ficha de Estrangeiros emitida pelo Serviço de Identificação da Secretaria de Segurança Pública de São Paulo, meu avô desembarcou na cidade de Santos em trinta e um de agosto de mil novecentos e trinta e quatro. Eu obtive essa ficha por meio de uma busca em um site chamado *Family Search*, que hospeda e coleta dados de diferentes repartições e registros públicos. Os registros da minha avó materna não constam nesse site, e na família pouco se sabe sobre sua história. Vejo que a história das mulheres da família não é transmitida como a dos homens, ou possui muito mais lacunas em relação a esses. A esse respeito, parece relevante mencionar o pensamento da artista portuguesa Grada Kilomba sobre a negação do direito de acesso à história de pessoas enquadradas como negras. Para a artista portuguesa, a negação desse direito é “parte intrínseca às políticas da escravização. ‘Não saber’ eliminaria a/o africana/o escravizada/o como sujeito da história” (KILOMBA, 2019, p. 179-180). Um dos exemplos de apagamento histórico deliberado foi comandado pelo ministro da fazenda Rui Barbosa, que assinou um despacho ordenando a queima e destruição de documentos referentes à escravidão em catorze de dezembro de mil oitocentos e noventa. De modo que, por mais que as informações a respeito de meus antepassados sejam fragmentadas e lacunares, ainda assim é possível encontrar alguns

*Eu não sou uma
professora? Entre o
passado e o presente, a
ausência e a presença,
a consciência e a
memória, 2019*
Aula performática
Bela Vista/ São Paulo
Coletivo Parabelo



registros oficiais em repartições públicas, o que frequentemente não acontece no caso de pessoas enquadradas como negras. Não obstante, como ressaltai anteriormente, no que tange aos registros de minhas avós, bisavós e tataravós maternas, é como se elas nunca tivessem existido para a história oficial.

Minha tia Reiko Kanashiro conta que a avó Tomi antes de ser casada tinha sobrenome Takayama e havia nascido em uma colônia japonesa no interior de São Paulo, na cidade de Birigui. Ela conheceu meu avô ao trabalhar como empregada doméstica em sua casa, quando ele ainda era casado com sua ex-esposa. Após o falecimento desta, os dois se esposaram, tiveram filhos e trabalharam numa plantação de tomate em uma terra arrendada no interior do Rio de Janeiro, até ter dinheiro suficiente para iniciar um negócio de pães e bolos em São Paulo. Assim surgiu a famosa receita do pastel de feira: misturando gordura de torresmo à massa de panificação. A crocância e o sabor característico do quitute advêm dessa combinação. Como na rua onde moravam acontecia uma feira livre, o pastel começou a ser vendido em uma barraca de feira. Mas, na época, ele era feito na hora. Tia Reiko conta que “na barraca, a gente levava uma panelona de recheio e a massa era esticada no balcão. Seu tio Kazuo fazia pastel, seu avô fritava e nós vendíamos. Mas só havia três qualidades: queijo, carne e palmito”. Na época chegaram a prosperar com o negócio familiar, mas também passaram por momentos de dificuldade, como quando os bens financeiros foram confiscados pelo governo e quando as feiras livres foram proibidas. Minha mãe narra esse período como o “tempo do caixotinho”: “No tempo do caixotinho, trabalhamos como marreteiros. Vendíamos os pastéis dentro de caixotes na rua, como ambulantes.” Para sobreviver, foi preciso inventar táticas que atuavam no limite da ilegalidade, da informalidade e da marginalidade, tão comuns a tantos outros brasileiros.

Olhando em perspectiva *Eu não sou uma professora? Entre o passado e o presente, a ausência e a presença, a consciência e a memória*, sinto que essa aula performática me interpelou de maneira a produzir um relato a partir dessa experiência. Essa aula possibilitou a feitura de um Relato de Si, afeito ao pensamento de Judith Butler a partir da noção de *poiesis* do filósofo francês Michel Foucault. O relato de si para Butler pode ser compreendido como um exercício de criação de si, que passa pelo estabelecimento de uma relação de responsabilidade ética com o outro e consigo mesmo. Esse exercício seria algo como uma operação de estesia, uma maneira de criar sentido para a própria existência. Acredito que as interpelações suscitadas fizeram revolver sentimentos, sensações e lembranças, e nesse movimento foi possível recordar um passado soterrado por muitas camadas de dor e silenciamento. Em outras palavras, é possível dizer que essa aula performática suscitou um movimento de paralaxe entre a experiência de racialização do corpo de Denise Rachel e de meu corpo. Para o crítico e historiador da arte estadunidense Hal Foster (2014, p. 189-190), a paralaxe é tecnicamente “o ângulo de deslocamento de um objeto causado pelo movimento de seu observador”, de modo que o enquadramento de ambos dependem de suas respectivas posições no presente, ao mesmo tempo em que essas posições são definidas por tais enquadramentos. Por isso, em sua tese de doutorado, Denise Rachel (2019) afirma ser uma enquadradora que se enquadra no momento do enquadramento, pois esses movimentos paraláticos seriam uma maneira de estabelecer uma relação crítica com

relação aos enquadramentos que marcam seu próprio corpo a partir de uma lógica “moderna, masculina, cristã, heteronormativa, neoliberal, branca e euro-ocidental” (RACHEL, 2017, p.27-28). A performer, professora e pesquisadora brasileira assevera que, a partir de tais movimentos paralíticos, é possível realizar uma autocrítica à própria existência, ecoando a proposição foucaltiana da arqueologia de si. Sinto que a exposição dos cortes, traumas e lesões de Denise Rachel de alguma forma imprimiram certa atitude de arqueóloga ou etnóloga não do outro, mas de mim mesma, ao escavar trincheiras que sequer reconhecia existir.

Notas

¹ Reportagem disponível no site <https://tab.uol.com.br/noticias/redacao/2020/01/24/por-que-o-antigo-fetichismo-por-mulheres-asiaticas-persiste-na-pornografia.htm>.

SAÍDA

A esta altura, o título desta dissertação, *Coletivo Parabelo: uma escola de artista imaginária*, pode estar provocando certo estranhamento. Isso porque esse título parece delimitar explicitamente os termos desse trabalho, um coletivo artístico compreendido como escola. Mas não qualquer escola, uma escola de artista imaginária. Nesse bojo, qual a pertinência em perscrutar memórias que passeiam por um dia de aula em uma escola pública, um poema em forma de carta, a história da imigração de meus antepassados asiáticos, o surgimento do pastel de feira e a criação da Escola Brasil: e da Anarcademia? De que maneiras essas memórias se relacionam com as ações performáticas pedagógicas políticas desenvolvidas pelo Coletivo Parabelo, como as perfografias, aulas performáticas, erratórios, mutyrões de imaginação performativa, política e pedagógica e respirações? Na tentativa de apresentar o Coletivo Parabelo como uma escola de artista imaginária, tomo como ponto de partida a afirmação da performer, professora e pesquisadora brasileira Valeria Ribeiro (2013), que participou e colaborou com o mutyrão de imaginação performativa, política e pedagógica, entre outras ações. Em um dos encontros do mutyrão, Valeria Ribeiro afirmou: “O Coletivo Parabelo foi a minha escola”. Essa afirmação remeteu ao gesto de fazer escola (KOHAN, 2015) e me impulsionou a tornar as palavras de Valéria também minhas palavras, ao buscar entender como o coletivo pode se constituir neste gesto de fazer escola. Entendo que o Coletivo Parabelo também foi a minha escola, por fazer escola em minha vida. Afinal, passei onze dos meus trinta e um anos caminhando com o coletivo, desejando fazer performance, educação e política coletivamente.

O coletivo surgiu em um momento decisivo em minha vida, quando percebi que não fazia mais sentido militar em um partido político, o PSTU. Sair do partido foi um processo um tanto quanto traumático. Pois a construção do partido revolucionário foi durante um tempo o meu projeto de vida. Assim, a sensação que eu tive ao me desvencilhar desse projeto era de um corpo em queda livre a partir de um penhasco que escolhi pular. Era preciso pular. Sentia que não cabia mais no partido, e que o partido não cabia mais em mim. Premissas fundamentais, como a emancipação da classe trabalhadora, a ditadura do proletariado e a revolução socialista viraram expressões esvaziadas e desprovidas de significado. Como eu poderia permanecer olhando nos olhos de alguém e dizer a essa pessoa o que ela deveria fazer com a sua própria vida para se emancipar? Por que esse era um princípio universal para todos? Emancipar-se de que, para quê, e quem era o sujeito dessa emancipação? O que antes eram verdades inabaláveis, com o tempo virou uma retórica difícil de engolir (não por acaso, conforme procuramos discutir anteriormente, é possível verificar a prevalência desse mesmo discurso no campo da educação). A saída do partido foi acompanhada da desistência do curso de Licenciatura em Letras na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP. Isso porque a Letras era a minha “estrutura” - a estrutura correspondia aos lugares de atuação dos militantes, a sua base - e a lida diária com o ativismo do movimento estudantil nessa faculdade se tornou algo insuportável. Assim, no terceiro ano de Letras prestei vestibular para Artes Visuais, e ingressei no novo curso no ano seguinte.

A escolha em cursar Artes Visuais havia sido motivada por um projeto de extensão universitária no qual era bolsista na Escola de Aplicação da Faculdade de Educação da USP

(EA-FEUSP). Intitulado *Da teoria à prática de Arte/Educação: Tutoria de processos criativos*, com coordenação da professora Sumaya Mattar, esse projeto era baseado na troca de experiências e saberes entre bolsistas, professores de arte e alunos da EA. Com esse propósito, acompanhei as aulas dos artistas, professores e pesquisadores Marcelo D'Saete, Kelly Sabino, Maria Cláudia Robazzi e Adriana Oliveira através de uma observação participante durante um semestre, e no segundo semestre de projeto realizei regências compartilhadas juntamente com Marcelo D'Saete e Kelly Sabino. Nesse contexto pude experimentar propostas artísticas não convencionais, ligadas à arte da performance, as quais dialogavam diretamente com as experiências gestadas com o Coletivo Parabelo. Percebi que o mesmo prazer e a mesma alegria que sentia ao exercitar as errâncias urbanas com o coletivo eu também experimentava, por exemplo, na ação de bordar as grades da quadra de educação física com os estudantes da EA.

Pode parecer um tanto quanto *sui generis* relacionar um coletivo artístico a um partido político. Talvez ambos remetam a um desejo de extrapolar a esfera do indivíduo, da intimidade, do privado; no entanto, talvez as semelhanças se encerrem por aí, pois trata-se de experiências quase que diametralmente opostas. O partido seguia um programa e era organizado em torno do chamado Centralismo Democrático leninista. O partido era o reino da identidade. Subsumia-se que todos os militantes eram essencialmente iguais, por pactuar entre si uma moral revolucionária - “a moral deles e a nossa”, diria Leon Trotski. Essa presunção identitária, contudo, produzia indiferença ao diferente, àquelas e àqueles que supostamente não possuíam consciência de classe e não serviam para construir a revolução, a exemplo do lumpesinato ou lumpemproletariado descrito por Karl Marx (2011) como vagabundos, ex-presidiários, trapaceiros, batedores de carteira, donos de bordel, carregadores, literatos, jogadores, tocadores de realejo, trapeiros, funileiros, mendigos, entre outros. Como podemos perceber, o artista faria parte dessa categoria considerada escória por Karl Marx. De outra maneira, o coletivo não se constitui enquanto programa, identidade, essência ou entidade. O coletivo é auto-organizado e descentrado, ele se apresenta como o terreno da diversidade. Não opera segundo os ditames de determinada moralidade, mas procura burilar em suas ações uma certa ética e estética da existência, se quisermos usar um vocabulário foucaultiano. Embora os coletivos artísticos remontem às práticas coletivas das vanguardas europeias do início do século vinte, como o Cabaret Voltaire dada, o Cadavre Exquis surrealista e a LEF construtivista, Cláudia Paim (2012) observa o fenômeno do coletivismo a partir da América Latina, em especial, da América do Sul. Assim, se nos anos sessenta e setenta a performer, professora e pesquisadora brasileira observa uma guinada de muitos artistas para a elaboração de projetos coletivos de cunho experimental, que se inseriam em um contexto mais amplo de crítica política e manifestação contracultural, nos anos oitenta ela observa um incremento na comercialização da arte como um investimento altamente rentável, que não raro absorve aquelas práticas mais experimentais e desmaterializadas. Por sua vez, os anos noventa seriam marcados pela formação dos coletivos artísticos, a partir da articulação de artistas contra as iniciativas de privatização da cultura, como por exemplo, a inauguração de centros culturais pertencentes a instituições financeiras e o fato de empresas privadas serem as principais patrocinadoras de exposições e eventos no

campo da arte. Nesse sentido, os coletivos artísticos também se apresentam como reação à privatização dos espaços públicos e ao uso de intervenções urbanas e práticas colaborativas *site specific* como parte de um processo de gentrificação comandado pela especulação imobiliária. Parece importante ressaltar ainda as palavras do crítico e midiativista brasileiro Ricardo Rosas (2006), quando este nos alerta a não acreditar no *hype* em torno do coletivismo artístico. Isso porque Ricardo Rosas acredita que esse *hype* nada mais é do que uma tendência midiática que busca transformar a criação coletiva e o ativismo político em uma “indústria criativa” ou fenômeno mastigável pelo sistema capitalista.

Assim, se pensarmos que no Brasil a ascensão do coletivismo artístico ocorreu simultaneamente aos processos de redemocratização pós-ditadura civil-militar, interessa pensar também como nesse contexto o imaginário de escola esteve ligado a uma conotação negativa, sendo a escola um dos símbolos de autoritarismo arregimentado pela ditadura. Conforme assevera o professor e pesquisador brasileiro Bruno Sayão (2021), artistas como Donato Ferrari, Julio Plaza, Regina Silveira e o historiador de arte Walter Zanini evitavam chamar de escola a ASTER. A ASTER, embora não fosse um coletivo artístico, consistiu em uma iniciativa coletiva forjada inicialmente por essas quatro figuras em mil novecentos e setenta e oito, e findou suas atividades em mil novecentos e oitenta e um. Era referida como um centro de estudos em artes visuais ou um espaço para o conhecimento e a produção de arte. Isso porque, de acordo com Julio Plaza (Apud SAYÃO, 2021, p. 65), “a ideia foi fazer um centro que escapasse das conotações negativas da escola, que o sistema tornou uma instituição repressiva”. Além desses fundadores, a ASTER pôde contar com artistas, professores e pesquisadores como Nelson Leirner, Marcello Nitsche, Tomoshige Kusuno, Ubirajara Ribeiro, Evandro Carlos Jardim, Dudi Maia Rosa, Marisa Fava, Milton Sogabe e Paulo Laurentiz. Se a semântica de escola tem sido permeada por uma conotação repressiva e autoritária, por qual motivo, então, verificamos a proliferação de escolas criadas por artistas contemporaneamente? A que se deve o interesse dos artistas pela educação?

Para Irit Rogoff (2008), notadamente a partir dos anos dois mil, professores, artistas e pesquisadores têm criado instituições escolares com pelo menos dois propósitos: para produzir um espelhamento crítico em relação a essas instituições e para promover interesses diametralmente opostos às instituições emuladas. Esses propósitos, por sua vez, estariam ligados a um fenômeno que ficou conhecido como Novo Institucionalismo. O Novo Institucionalismo é um termo elaborado pelo crítico e curador norueguês Jonas Ekeberg em uma revista homônima publicada no ano de dois mil e três. Em entrevista concedida à revista *On Curating*, Jonas Ekeberg (2013) procura circunscrever historicamente esse termo, pois ele estaria diretamente relacionado às transformações em curso desde a configuração da arte como instituição. Para compreender o contexto das transformações da relação entre arte e instituição, o crítico e curador norueguês traça um breve panorama que passa por diferentes momentos-chave da história da arte: começando pelo Salão dos Recusados realizado em 1863 em Paris, onde foram expostas as obras de arte recusadas pelo salão oficial, destinadas aos artistas membros da Real Academia Francesa de Pintura e Escultura; passando pela chamada Crítica Institucional dos anos sessenta; percorrendo o movimento de politização da arte dos anos setenta e o movimento de

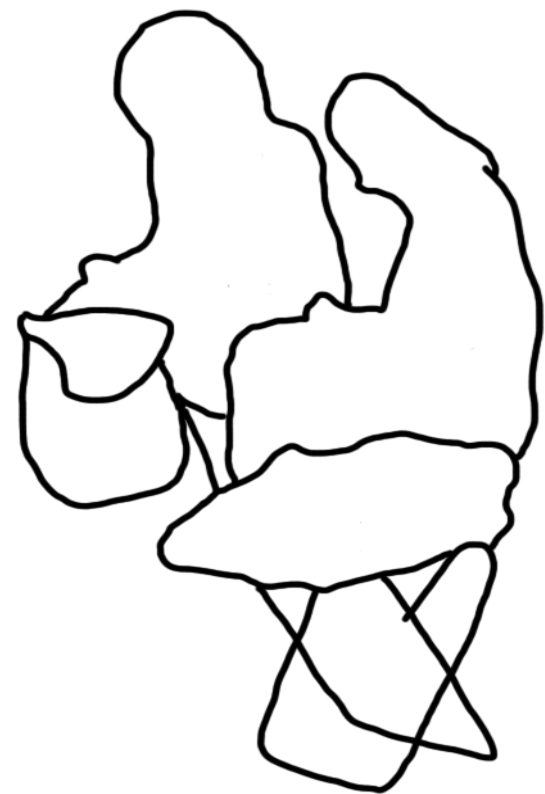
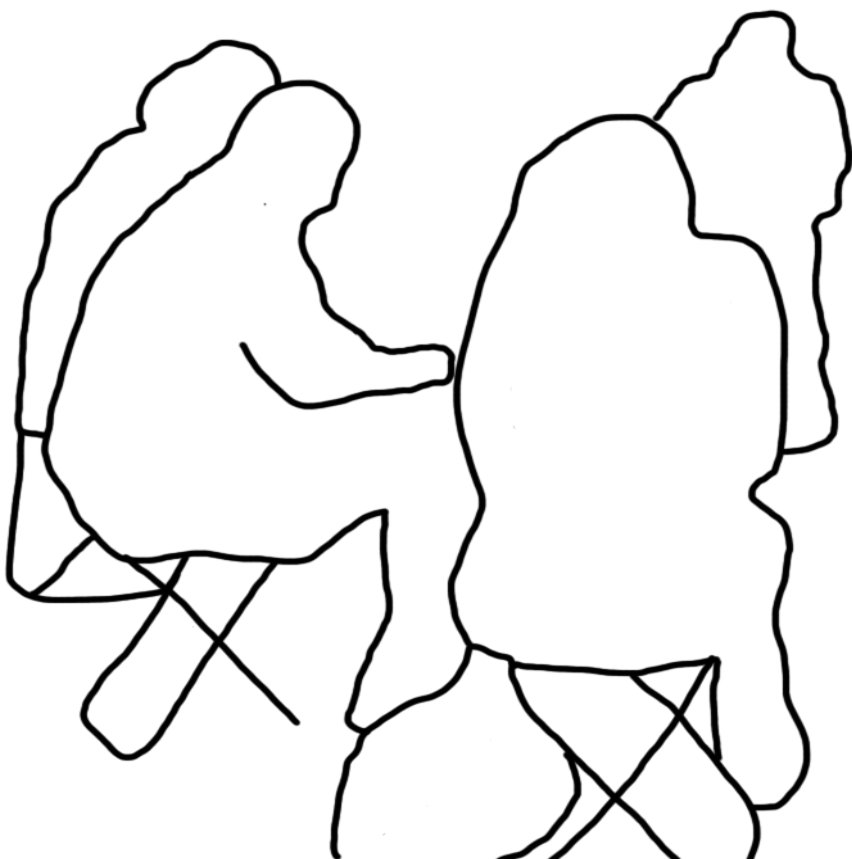
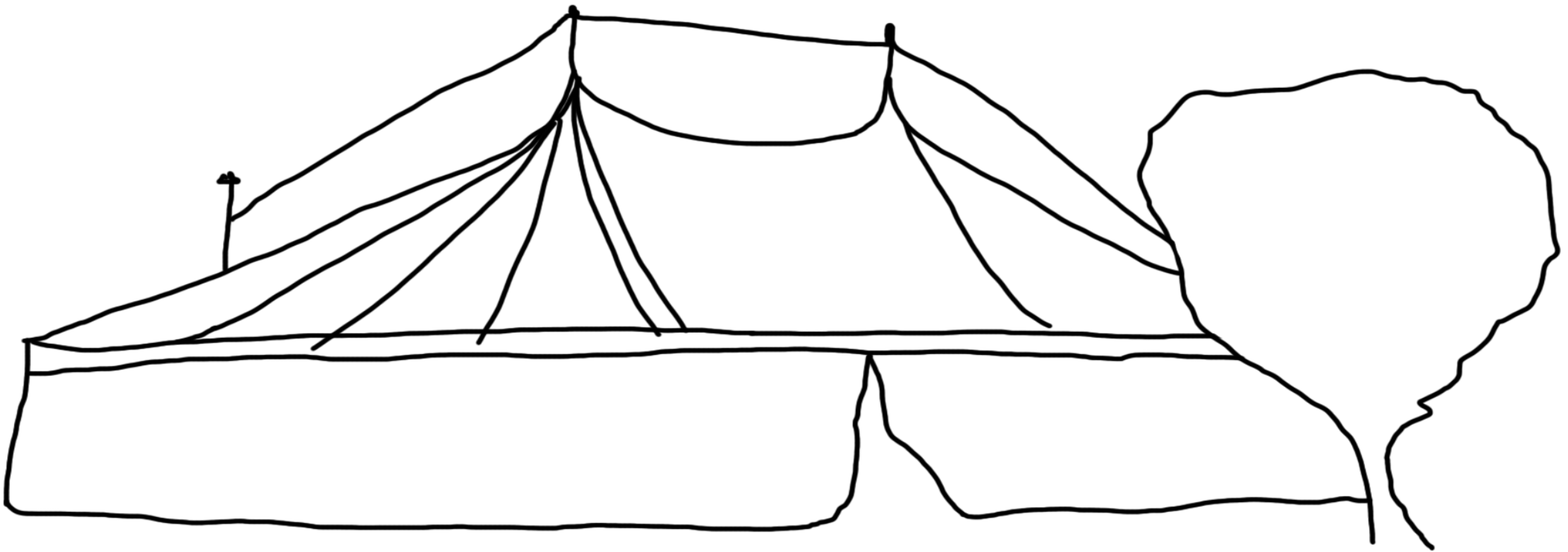
retorno à pintura dos anos oitenta, até chegar ao advento do curador como figura emblemática nos anos noventa.

Conforme delineia Jonas Ekeberg, na sua origem, os curadores eram críticos ou artistas, o que promoveu uma certa indistinção entre práticas artísticas e práticas curatoriais. Tal indistinção de papéis e práticas promoveu um duplo movimento: artistas e curadores que dirigiam instituições como museus, escolas e acervos; e artistas e curadores que criavam suas próprias instituições. De modo que as aproximações, os tensionamentos e os deslocamentos provocados pela interação entre artista e instituição fariam do Novo Institucionalismo uma reelaboração da crítica institucional realizada pelos artistas dos anos sessenta. A noção de crítica institucional foi cunhada pelo professor e historiador da arte alemão Benjamin Buchloh (1990) em um artigo publicado pela revista *October*. Neste artigo, o autor alemão analisou alguns trabalhos de artistas ligados à arte conceitual dos anos sessenta e dois e sessenta e nove, como Daniel Buren, Michael Asher e Hans Haacke. Para Benjamin Buchloh, tais artistas realizam uma espécie de crítica institucional em seus trabalhos: cada qual à sua maneira utilizam a crítica como uma operação de questionamento das formas de poder e dominação atreladas às políticas de exibição da arte.

Um dos exemplos mais conhecidos da crítica institucional é a instalação *MoMa Poll* (Pesquisa de Opinião do MoMa), realizada pelo artista alemão Hans Haacke no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMa), em mil novecentos e setenta. A instalação é composta por duas urnas de acrílico e uma placa com a seguinte questão: o fato do governador Nelson Rockefeller não ter denunciado a política do presidente Richard Nixon na Indochina será uma razão para você não votar nele em novembro? A pergunta proposta por Haacke desvelava a relação promíscua entre a Guerra do Vietnã e a família Rockefeller, mais especificamente, o conluio entre a política estadunidense e o MoMa, uma vez que Nelson Rockefeller já havia sido presidente dessa instituição anteriormente. No momento da abertura da exposição, o presidente do museu era o irmão de Nelson, David Rockefeller, o qual exigiu a retirada do *MoMa Poll* da mostra. A defesa do diretor da mostra, John Hightower, pela permanência do trabalho de Hans Haacke custou a sua demissão do cargo que ocupava. A partir desse exemplo, podemos observar como a crítica institucional evidencia os dispositivos e as estruturas de produção e manutenção de poder, das quais a arte como instituição não só não escapa, mas possui papel ativo enquanto produtora e reprodutora das desigualdades sociais, políticas e econômicas. Para a artista estadunidense Andrea Fraser (2014), que é considerada parte da chamada segunda geração da crítica institucional, o engajamento crítico e reflexivo da crítica institucional não busca a afirmação, expansão ou reforço da instituição, mas sim sua problematização e transformação.

De acordo com Jonas Ekeberg, o posicionamento do artista perante a instituição definiria a distinção entre o novo institucionalismo e a crítica institucional. Pois, a partir do momento em que o artista nega a instituição, acreditando que a sua transformação só pode ocorrer fora dela, ele extrapola os limites do novo institucionalismo. O novo institucionalismo se basearia na capacidade de mudança da instituição, e não em seu abandono. No entanto, se Andrea Fraser pudesse contra-argumentar com Jonas Ekeberg, provavelmente ela afirmaria que não há

Erratório, 2019
Aula performática
Instituto de Artes da
Unesp/ São Paulo
Coletivo Parabelo



dentro ou fora no que tange à instituição. Em artigo publicado na revista alemã *Texte zur Kunst*, em setembro de dois mil e cinco, a artista declara: “nós somos a instituição da arte: o objeto de nossas críticas, de nossos ataques, está sempre também dentro de nós” (FRASER, 2014, p.3). Em outras palavras, Andrea Fraser entende que as relações de poder relativas às instituições são performadas por cada um de nós, de modo que não seria possível nos colocarmos em uma posição de sujeito (artista) que critica o objeto (instituição). Para fazer frente às desigualdades institucionais, seria preciso reconhecer o nosso papel de “instituidores” da instituição, nos implicando e participando conscientemente de sua elaboração.

Partindo da premissa aberta por Andrea Fraser, poderíamos dizer que a tentativa de escapar da institucionalização da arte e do artista se apresenta como um falso problema, de maneira que o interesse se volta mais uma vez para a resignificação dessas instâncias. Nesse sentido, se pensarmos de que maneira as escolas criadas por artistas friccionam os entendimentos de arte e educação e reposicionam a relação entre artistas e instituições educativas, nos defrontamos com uma constatação um tanto quanto perturbadora, oferecida pelas pesquisadoras Janna Graham, Valeria Graziano e Susan Kelly (2016): o fato de que a virada educativa trouxe pouca ou nenhuma contribuição para as lutas dos movimentos sociais em prol da educação. Para entender os possíveis motivos desse fato, as autoras analisam a ascensão dos chamados Programas Públicos em galerias, museus, feiras e bienais de arte desde os anos noventa. O termo programa público abarca uma variedade de iniciativas como oficinas, palestras, conferências, eventos, caminhadas coletivas e projetos de pesquisa. Ele não se refere a nenhum nicho profissional ou área do conhecimento específica, embora frequentemente seja subordinado a departamentos de educação no interior das instituições artísticas. Em um contexto de crescente privatização do espaço público, os programas públicos vêm preencher uma lacuna por espaços de produção de conhecimento e debate de ideias, posicionando os equipamentos artísticos como lugares alternativos e privilegiados para essa finalidade.

Entretanto, as autoras indagam: qual noção de público estaria em operação nessa proposição? Dada a evidente promiscuidade de interesses privados nos acordos financeiros e nas captações de recursos que fomentam esses mesmos programas? Para Janna Graham, Valeria Graziano e Susan Kelly, trata-se da produção de publicidade sem produção de esfera pública, em alusão ao pensamento do filósofo italiano Paolo Virno. Pois os programas públicos não estariam implicados na construção de um espaço político no qual uma determinada coletividade se ocupa de assuntos comuns; em vez disso, parecem estar preocupados com a criação de experiências espetaculares que garantam a visibilidade e a circulação de uma imagem positiva das instituições perante o cenário artístico internacional. Curiosamente, as pesquisadoras sugerem uma reorientação da virada educativa a partir do aporte da pedagogia radical de educadores como Paulo Freire. A famosa frase do educador brasileiro “a leitura do mundo precede a leitura da palavra” seria uma consigna poderosa para a conexão entre produção de conhecimento e ação social. Nessa perspectiva, o comprometimento com uma pedagogia radical só seria possível se encarar e desmantelar os sistemas simbólicos e materiais que organizam a divisão de trabalho neoliberal entre artistas, curadores, educadores, ativistas e estudantes, pois esta divisão estaria

no cerne da produção de desigualdades políticas, econômicas e sociais. Por fim, de acordo com as autoras, uma das maiores contribuições que a pedagogia radical poderia oferecer à virada educativa é a descentralização da arte como *locus* primário de produção de discurso público, em favor de uma multiplicidade de práticas situadas entre as complexas histórias dos movimentos por justiça social. A esse respeito, talvez seja interessante aludirmos à perspectiva de Mônica Hoff (2014), a qual propõe que o foco de atenção daqueles interessados em aproximar arte e educação seja o engajamento nas estruturas educacionais já existentes, como as escolas e as universidades, assumindo uma maior responsabilidade para com a educação em contextos de ensino formal.

Na trajetória do Coletivo Parabelo, essa busca pelo engajamento em estruturas educacionais existentes se deu através do diálogo com instituições de ensino básico e superior público, bem como instituições de ensino não formal. No entanto, esta pesquisa procura adensar essa discussão apresentando um entendimento específico de escola. Para os professores e pesquisadores belgas Jan Masschelein e Maarten Simons (2014), a escola se trata de uma invenção histórica e que, como tal, pode desaparecer. A sua origem remonta à *polis* grega, como uma política específica de usurpação do privilégio das elites aristocráticas e militares. Isto porque a escola grega colocava em xeque o sistema de privilégios baseado na origem, etnia e posição social, ao promover a democratização do dito *tempo livre*, ou tempo não produtivo. Não por acaso, a etimologia da palavra escola em grego, *skholé*, pode ser traduzida para o português como “tempo livre”. Assim, desde a sua invenção, a escola expropriava uma propriedade extremamente valiosa na *polis*, que seria o uso do tempo, liberando-o de seus marcadores pessoais (etnia, natureza, origem) e separando-o do tempo e espaço tanto da sociedade quanto da família. Na escola, o tempo não estaria atrelado às demandas de produção, investimento ou funcionalidade respectivos a cada papel social, e por isso mesmo operaria sob um princípio de igualdade - todos teriam o direito de usar livremente seu tempo. Esse princípio de igualdade faria da escola uma invenção democrática por excelência, baseada no compartilhamento de um bem comum. Para Jan Masschelein e Maarten Simons¹, essa acepção democrática de escola tem provocado certo medo e perturbação. Pois, na medida em que combate privilégios e instaura a igualdade por meio do uso livre do tempo, a escola oferece a possibilidade de transformação e renovação social. Por isso observamos tentativas de domá-la, ou seja, de corromper seu caráter democrático, público e transformador. Por isso seria necessário defender a escola como uma questão pública.

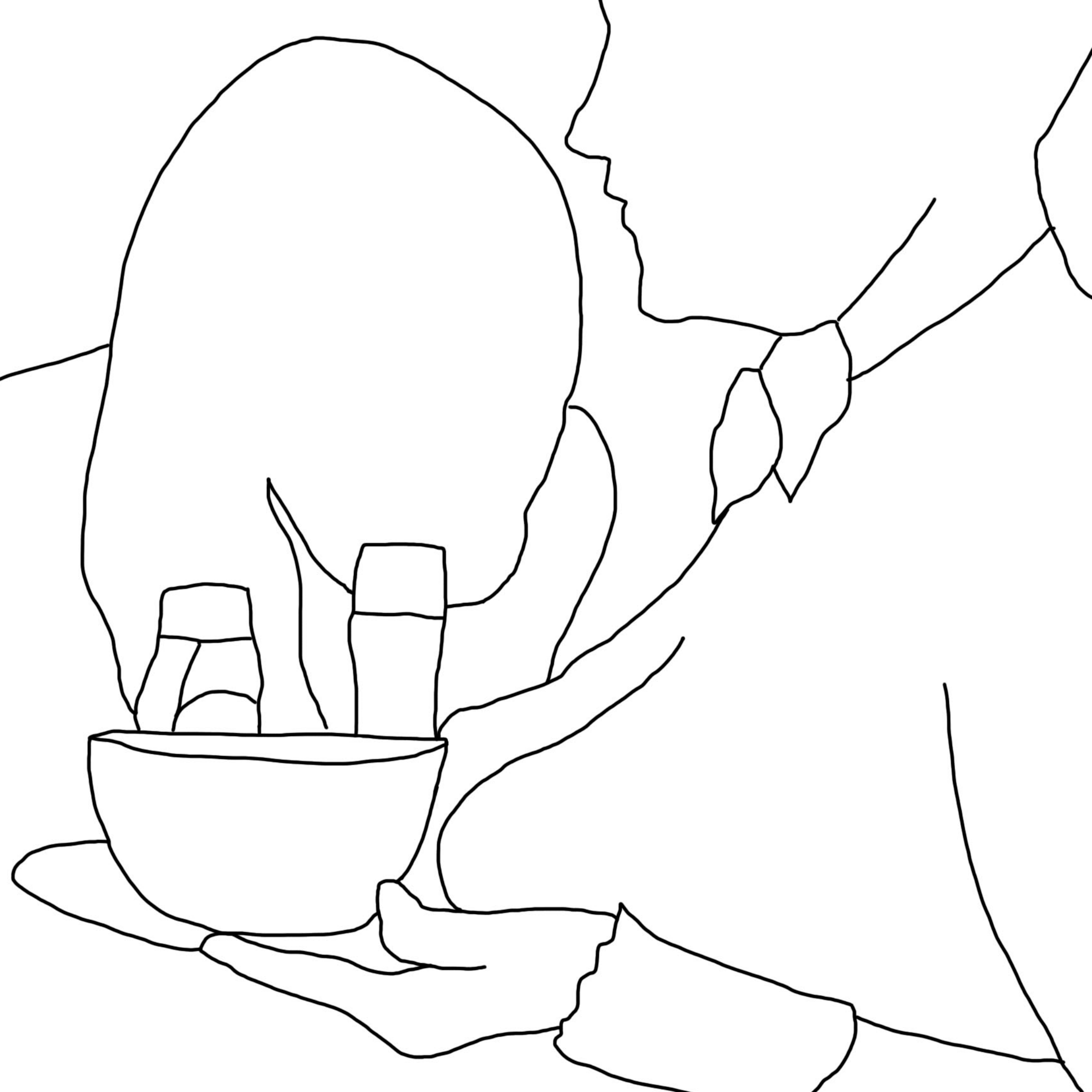
Assumindo a reivindicação dos autores belgas, os filósofos da educação brasileiros Alexandre Filordi de Carvalho e Sílvio Gallo (2017) formulam uma importante indagação: mas, afinal, precisamos defender a escola de quê? De acordo com o raciocínio de Jan Masschelein e Maarten Simons, a escola deveria ser defendida das forças sociais e políticas que deturpam o seu sentido originário, de uma interrupção do tempo produtivo. Todavia, os autores brasileiros oferecem uma resposta que pode parecer um tanto tautológica à primeira vista: precisaríamos defender a escola dela mesma. Mais precisamente, seria necessário problematizar os chamados Dispositivos Pedagógicos que pervertem não só a escola, mas a sociedade como um todo. O

dispositivo pedagógico, termo concebido pelo filósofo francês René Schérer, consiste em “um conjunto heterogêneo, disposto na forma de uma rede, que engloba discursos e pensamentos, mas também instituições e arquiteturas, leis e ações de administração, proposições filosóficas e verdades científicas, máximas morais e religiosas” (CARVALHO; GALLO, 2017, p. 627). Como podemos perceber, o dispositivo pedagógico não está atrelado diretamente à instituição escolar, na medida em que atua como um modo de administração, controle e disciplinamento dos corpos, e como tal estaria entranhado nas diferentes esferas da vida social. De acordo com os filósofos da educação brasileiros, o elemento de coesão do dispositivo pedagógico é a perversão. Por exemplo, a perversidade estaria na criminalização de qualquer toque, de qualquer contato, de qualquer gesto de um adulto em relação a uma criança, sob a pena de configurar um ato de pedofilia. Subjacente a isso estaria a objetificação da criança em um ser angelical, inocente, assexuado e desprovido de desejo, e que por conta disso deveria ser protegido da possível corrupção dos adultos. Nessa perspectiva, de nada adiantaria, por exemplo, defender, criticar e criar escolas perdendo de vista como o dispositivo pedagógico atua cotidianamente, infantilizando os corpos em um processo de “pedagogização integral da sociedade”. Essa expressão é utilizada pelo filósofo argelino Jacques Rancière para descrever o que denomina como Sociedade Pedagogizada, definida como “a infantilização generalizada dos indivíduos que a compõem” (RANCIÈRE, 2015, p. 183). Sendo assim, quando Alexandre Filordi de Carvalho e Sílvio Gallo (2017) afirmam que seria preciso defender a escola dela mesma, estão efetivamente ressaltando como a escola é conformada como dispositivo pedagógico, sendo uma espécie de “operadora de perversidade” ou máquina de poder que busca a normatização dos corpos conforme o ideário iluminista de infância, de educação e de civilização. Por sua vez, esse ideário iluminista se coaduna com a concepção de formação referida anteriormente a partir do pensamento de Celso Favaretto (2017), de tal modo que o dispositivo pedagógico faria da perversão um mecanismo para garantir a formação do sujeito moderno. Sob a insígnia do progresso, da razão e do esclarecimento, esse dispositivo atuaria na modelização de corpos e na esterilização de desejos, ao nivelar as subjetividades conforme um padrão supostamente universal de indivíduo. Se assumirmos essa perspectiva, defender a escola como uma questão pública seria um modo de defender também outra sociedade possível, que não seja pautada nem pelo ideário iluminista nem pelo ideário neoliberal.

Partindo de bases semelhantes daquelas formuladas por Jan Masschelein e Maarten Simons, ou seja, a ideia de escola como *skholé*, como tempo livre para o ócio em oposição a sua negação, o negócio, o filósofo da educação argentino Walter Kohan (2015) afirma ser necessário duvidar de uma prerrogativa frequentemente adotada por professores e pesquisadores do campo da educação: a compreensão de escola como algo dado. A escola seria uma espécie de condição *sine qua non* da educação, não raro acompanhada de complementos nada lisonjeiros como o “fracasso escolar” ou a “crise da escola”. No entanto, na visão de Walter Kohan, a grande questão a ser colocada é: a escola que encontramos é realmente uma escola? De modo similar, também seria fundamental pensar o que não pode faltar em uma escola, a ponto de tal falta descaracterizar o que uma escola é propriamente. Isso porque a experiência escolar tem sido

fortemente condicionada pelo tempo do mundo produtivo, prescindindo a possibilidade de um uso livre, ocioso do tempo. “Parece não haver experiência escolar nas escolas”, afirma Kohan (2015, p. 136). Em busca de outras referências, exemplos e concepções do que possa ser escola, o filósofo da educação argentino encontra algumas pistas na trajetória do educador venezuelano Simón Rodríguez, que ficou conhecido por ser o preceptor de Simón Bolívar. No livro *O mestre inventor*, escrito como um ensaio, Walter Kohan (2015) narra alguns episódios da vida de Simón Rodríguez, analisando-os sob a ótica da filosofia. Nascido em mil setecentos e sessenta e nove na cidade de Caracas, na Venezuela, o educador venezuelano dedica a sua vida à criação de escolas nas suas viagens pelo Chile, Peru, Bolívia e Equador, o que passava necessariamente pela transformação das políticas educacionais da sociedade colonial setecentista. Para realizar essa jornada pela educação pública na América Latina, uma experiência teria sido um divisor de águas na vida do educador venezuelano. Nos conta Walter Kohan que, para tentar aprender inglês em um país estrangeiro, a Jamaica, Simón Rodríguez gostava de brincar com crianças, seguindo as regras de um jogo próprio do universo infantil, como lançar um chapéu para o alto e alcançá-lo antes mesmo desse atingir o chão. Numa ocasião dessas o chapéu acertou um vaso no alto da varanda de uma casa abastada de Kingston. Os meninos e o educador ficaram muito alvoroçados e receosos com a repreensão dos moradores da casa e não conseguiam achar uma solução para aquele problema, até que irrompe a pergunta de um garoto negro, Thomas, que sempre assistia àquelas brincadeiras com distanciamento e silêncio, mas que naquela vez, quase sem respirar, indagou: “Por que as crianças não sobem em seus ombros e uma delas pega o chapéu?”. Estupefato com a solução daquele garoto, que não havia sido imaginada por nenhum dos envolvidos no jogo, incluindo ele mesmo, Simón Rodríguez convidou Thomas para participar daquela empreitada de resgate. E assim, com os pés sobre os ombros dos outros garotos, o pequeno Thomas alcançou o chapéu no alto da casa, inventando uma escada humana.

A atitude de Thomas teria marcado decisivamente a vida de Simón Rodríguez, como uma interpelação que o fez questionar: por que garotos como Thomas não eram permitidos na escola? E se permitidos, por que eram domesticados para se tornarem corpos que só sabem obedecer e repetir a Bíblia? Com essas inquietações, o filósofo da educação argentino afirma que com Simón Rodríguez aprendemos que a escola não se confunde com o edifício de tijolo e concreto, tampouco com as salas de aulas envidraçadas e trancadas a chave. Que uma instituição onde a atitude de Thomas não possa ser considerada conhecimento talvez não seja uma escola. Isso porque o que tal atitude inaugura é a possibilidade de invenção, de criação de táticas e maneiras de fazer impensadas, irreverentes e imprevisíveis, que muitas vezes podem se chocar com uma concepção de educação baseada na imitação de modelos, na padronização de saberes e na perpetuação de uma estrutura de dominação e coesão social. Sendo assim, Walter Kohan defende que a principal tarefa de qualquer professor - acrescentaríamos também artistas, pesquisadores, curadores, mediadores culturais e todos aqueles interessados em construir pontes entre arte e educação - seria *fazer escola* dentro (e fora) das escolas. Isso porque seria necessário fazer algo que não necessariamente está dado pelo fato de existir uma instituição escolar. Neste caso, a ênfase no verbo fazer salienta o fato de se tratar sobretudo



do exercício de uma prática, ou melhor, de um gesto. Em *Marcel Duchamp ou o castelo da pureza*, o poeta e ensaísta mexicano Octavio Paz (2008, p.23) analisa os *ready-made* de Marcel Duchamp a partir da noção de gesto:

Os *ready-made* são objetos anônimos que o gesto gratuito do artista, pelo único fato de escolhê-los, converte em obra de arte. Ao mesmo tempo esse gesto dissolve a noção de obra. A contradição é a essência do ato [...] a abundância de comentários sobre o seu sentido - alguns sem dúvida terão provocado o riso de Duchamp - revela que o seu interesse não é plástico, mas crítico e filosófico. Seria estúpido discutir sobre a sua beleza ou feiúra, tanto porque estão mais além da beleza e da feiúra como porque não são obras, mas signos de interrogação ou de negação diante das obras. O *ready-made* não postula um valor novo: é um dardo contra o que chamamos valioso. É crítica ativa: um pontapé contra a obra de arte sentada em seu pedestal de adjetivos. A ação crítica se desdobra em dois momentos. O primeiro é de ordem higiênica, um asseio intelectual: o *ready-made* é uma crítica do gosto; o segundo é um ataque à noção de obra de arte.

Assim, se aludirmos à noção de gesto oferecida por Octavio Paz a respeito dos *ready-made*, poderíamos dizer que as escolas criadas por artistas não seriam compreendidas como obras de arte, por justamente subverter o juízo de gosto e assumir a contradição imanente a esse gesto: ao mesmo tempo em que faz, nega a própria escola. Desse modo, se concordarmos com o poeta e ensaísta mexicano que o interesse dos *ready-made* se desloca do âmbito das artes plásticas em direção à filosofia, poderíamos dizer que, para fazer escola, seria necessário produzir um gesto que interroga tanto os modos de fazer arte quanto os modos de fazer educação. Nesse sentido, é importante ressaltar que as escolas de artistas não estariam voltadas à formação de artistas tampouco ao ensino de arte, mas são assim denominadas por serem assumidas enquanto gesto artístico e educativo.

Não obstante, ainda permanece sem resposta uma questão colocada anteriormente, a respeito da pertinência em perscrutar uma multiplicidade de memórias para apresentar o Coletivo Parabelo como uma escola de artista imaginária. Acredito que essa abordagem se fez necessária na medida em que me dei conta de que não é possível separar a minha vida da vida com o coletivo; o coletivo sou eu e muitos outros além de mim, somos existência frágil, fugidia, precária, mas que permanece fazendo coletivamente performance, política e educação ao longo de dezesseis anos. Sendo assim, fazia sentido que este mestrado se debruçasse sobre o coletivo, mas não a partir de uma perspectiva historicista, com vistas à criação de uma narrativa linear, causal, coerente e coesa. Aos poucos, pude perceber que o trabalho de rememoração seria a chave para abordar as experiências vividas. Essa percepção deve-se em grande parte às aulas performáticas acionadas ao longo da trajetória do Coletivo Parabelo. Por exemplo, no mutirão de imaginação performativa, política e pedagógica. Isso porque, em cada uma das aulas performáticas dessa ação, é possível dizer que havia um certo confronto entre imagens e ideias, para parafrasear a famosa frase do filme *A chinesa*, de Jean-Luc Godard: “É preciso confrontar ideias vagas com imagens claras”. No entanto, arrisco dizer que as aulas performáticas *Eu não sou uma professora? Entre o passado e o presente, a ausência e a presença, a consciência e a*

Eroticoelha, 2012
Aula performática
Instituto Federal Rio
Grande do Norte
Campus Natal - Cidade
Alta/ Natal
Coletivo Parabelo

memória, Erratórios e Quem tem medo da escola pública não ofereciam imagens claras, no sentido de não haver uma busca por clareza, esclarecimento ou verdade. Em vez disso, penso que se trata principalmente de uma investigação acerca de imaginários. Imaginários de escola, imaginários de professor, de performer e de aula, imaginários de cidade. As ações performáticas pedagógicas políticas do Coletivo Parabelo procuram esmerilhar o verniz reluzente da história oficial, a favor de um trabalho de rememoração que advém da experiência sensível com os outros urbanos. Mas lembrar como ato distinto de memorizar. Se a memorização sugere repetição, fixação e imitação, a rememoração seria efetivamente um trabalho, uma operação que busca auscultar as vozes emudecidas pelo progresso, ao tatear os escombros da memória. No ensaio *Rua de mão única*, Walter Benjamin (2009, p. 239-240) escreve:

A memória não é um instrumento para a exploração do passado; é, antes, o meio. É o meio onde se deu a vivência, assim como o solo é o meio sutil no qual as antigas cidades estão soterradas. Quem pretende se aproximar do próprio passado soterrado deve agir como o homem que escava. Antes de tudo, não deve temer voltar sempre ao mesmo fato, espalhá-lo como se espalha a terra, revolvê-lo como se revolve o solo. Pois “fatos” nada são além de camadas que apenas à exploração mais cuidadosa entregam aquilo que recompensa a escavação [...] uma verdadeira lembrança deve, portanto, ao mesmo tempo, fornecer uma imagem daquele que se lembra, assim como um bom relatório arqueológico deve não apenas indicar as camadas das quais se originam seus achados, mas também, antes de tudo, aquelas outras que foram atravessadas anteriormente.

Assim, para apresentar o Coletivo Parabelo como uma escola de artista imaginária, procurei fazer um trabalho de rememoração da minha experiência com o coletivo, que por sua vez trouxe à tona memórias da infância, memórias de antepassados, memórias de um imaginário construído socialmente a partir dos anseios, das aspirações e dos desejos das pessoas que cruzaram o meu caminho e que me levaram a ser quem sou. No entanto, gostaria de afastar essa proposta de um reducionismo a um aspecto individual ou biográfico. Conforme argumenta a professora, pesquisadora e curadora brasileira Cristina Freire (1997), a natureza da memória é coletiva. Para defender essa ideia, Cristina Freire parte do pensamento do sociólogo francês Maurice Halbwachs, o qual afirma categoricamente que “não há lembrança individual” (HALBWACHS Apud FREIRE, 1997, p. 128), pelo fato da memória ser o resultado de interações sociais; trata-se de uma categoria que se elabora a partir dos contextos e dos grupos sociais a que pertence aquele que recorda.

Como bem lembra a professora, pesquisadora e curadora brasileira, a palavra recordar deriva do latim “re”, que significa repetir, e “cordis”, que significa coração. Nesse sentido, o ato de recordar seria algo como fazer passar de novo pelo coração. Sinto que o prefixo re-, também presente em lembrar, ainda sugere a ideia de um duplo ou uma dobra - uma dupla visada, uma dobra entre passado e futuro, um movimento entre dentro e fora, geral e particular. Sendo que a pedra de toque desses movimentos seria o coração, que compreendo aqui como tudo aquilo que nos transforma e que transformamos. Com as ações do coletivo, compreendi que a rememoração é parte do exercício de imaginação. Por isso, acredito que a tão declarada crise da

imaginação seja na verdade uma crise com o passado². Ou uma dificuldade de seguir os rastros e recolher os restos esquecidos, tal qual fez Eliane Andrade na perfografia em torno do estádio Itaquerão. Isso porque a memória é uma face do esquecimento, sendo que o ato de lembrar também passa por recordar uma presença que não existe mais. Por sua vez, reconhecer a presença da ausência e a ausência da presença pode ser algo doloroso e que provoca marcas indeléveis. No entanto, acredito que muitas vezes isso é necessário para derrubar a muralha de imagens e representações fixas dos outros e de nós mesmos.

Compreendo que o Coletivo Parabelo pode ser entendido como uma escola de artista imaginária porque as ações performáticas pedagógicas políticas do coletivo consistem em *gestos de fazer escola*. Escola que não se confunde com uma instituição escolar, mas remete ao sentido etimológico da palavra: um uso livre do tempo (MASSCHELEIN; SIMONS, 2014). Em consonância com essa acepção, Jacques Rancière (2018) propõe o entendimento de escola a partir do conceito de Forma-escola: uma forma simbólica dedicada não à transmissão do saber, mas que se refere a um tipo específico de ocupação. A forma-escola seria uma ação de constituição de um espaço tempo igualitário, do estabelecimento de um comum partilhado e também de separação do mundo produtivo do trabalho - é a possibilidade da inoperância por excelência. Nesse sentido, talvez seja possível dizer que as ações do Coletivo Parabelo não são necessariamente formas-escola, mas inconformações da escola. Uma tentativa de fazer com que a escola não coincida com ela mesma, para escapar das formas, dos moldes e dos modelos prontos da dita formação espiritual e cultural do indivíduo. Uma busca por certo Inconformismo Social (KANASHIRO; MARQUES, 2018, p. 150) que permita a emergência de pequenas insurgências e inconformismos no cotidiano.

Como o dia em que eu andei pelo Parque do Piqueri e me deparei com um galho de árvore prenhe de seiva; como o dia em que o ato de escrever “eu não sou um monge copista” até preencher uma lousa inteira provocou indignação em uma aula de uma escola pública; como o dia em que alguém caminhou pelo Largo Santa Ifigênia trajando uma vestimenta de coelhinho da Playboy, segurando uma garrafa de catuaba selvagem e um coração de boi e como o dia em que alguém pediu carona em guardas-chuva de desconhecidos no Terminal Barra Funda. Entendo que as perfografias, aulas performáticas, erratórios, mutirão de imaginação performativa, política e pedagógica e as respirações admitem a possibilidade de um uso ocioso do tempo, e por isso são gestos que fazem escola. Sinto que cada um desses gestos me interpelam a ponto de dismantelar as certezas que tenho sobre mim mesma, e convidam a efetuar uma constante elaboração sobre a própria prática. Em tempo, assumindo a acepção freudiana de elaboração, posso dizer que a lembrança das ações do coletivo consistiu em um exercício de elaboração de minha própria história, que por sua vez é conjugada com a história de muitas vidas que marcaram minha existência. Pluralidade de vidas que também podem ser compreendidas enquanto uma multidão composta por numerosas singularidades, conforme propõe o filósofo Paolo Virno (2013). A percepção de tais singularidades corresponde à passagem por um processo de individuação, em que torno-me ocorrência singular em meio a uma coletividade, ao experimentar a lembrança de uma multiplicidade de histórias que,

por serem compartilhadas não mais me pertencem, compõem um intelecto geral. Podem ser co-imaginadas tanto por quem escreve quanto por quem se propõe a realizar a leitura desse trabalho. Neste sentido, Paolo Virno³, em diálogo com o filósofo francês Gilbert Simondon, afirma que: “[...] no coletivo busca-se afinar a própria singularidade [...] Só no coletivo, não no indivíduo isolado, a percepção, a língua, as forças produtivas podem se configurar como uma experiência individuada.” (VIRNO, 2013, p. 59). Sinto que tais experiências individuadas somente foram possíveis porque, ancorada nas ações performáticas pedagógicas políticas do Coletivo Parabelo, pude fazer um exercício de abandono daquilo que eu compreendia ser a minha identidade. Como a identidade da militante de um partido trotskista, como a identidade da professora-profeta, como a identidade da mulher oriental. Abandonar essas identidades provoca desconforto e inquietude - a sensação que eu tinha era de que sem elas eu não era ninguém. No entanto, entendi que a manutenção forçada das identidades e a busca por ser “alguém” nada mais é do que um outro nome para a violência. Assim, a favor de uma vida que valha a pena ser vivida, vou juntamente com o Coletivo Parabelo em busca dos pequenos gestos de inconformação no cotidiano, co-imaginando outros modos de fazer arte, de fazer educação, de fazer escola - em outras palavras: co-imaginando outras formas de viver.

Notas

¹ Ibidem.

² Em referência ao pensamento do filósofo italiano Giorgio Agamben (2013) a respeito da noção de crise na conferência *Arqueologia da obra de arte*.

³ Ibidem.

BIBLIOTECA

- AGAMBEN, Giorgio. Arqueologia da obra de arte. Transliteração e tradução de Vinicius Nicastro Honesko. **Princípios Revista de Filosofia**. Natal (RN), v. 20, n. 34, Julho/Dezembro de 2013, p.349-361.
- ALTSHULER, Bruce. Art by Instruction and the Pre-History of *do it*. In: **Histories and Theories of Intermedia**. January 5, 2008. Disponível em: <http://umintermediai501.blogspot.com/2008/01/art-by-instruction-and-pre-history-of.html?m=1>. Acesso em 30 de Maio de 2020.
- ALVARES, Sandra. **Traduzindo em formas a pedagogia Waldorf**. Dissertação de mestrado. Orientador: Ana Lúcia Nogueira de Camargo Harris. Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Engenharia Civil, Arquitetura e Urbanismo, Campinas, SP, 2010.
- BARBOSA, Ana Mae. **A imagem no ensino de arte**. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- _____. **Redesenhando o Desenho: Educadores, Política e História**. São Paulo: Cortez, 2015.
- _____. **Ensino da arte: memória e história**. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- BEUYS, Joseph. I am searching for a field character. In: BISHOP, Claire. **Participation**. Cambridge: MIT Press, 2006.
- BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única**. São Paulo: Brasiliense, 2009.
- BISHOP, Claire. **Artificial Hells: Participatory art and the politics of spectatorship**. New York: Verso, 2012.
- _____. Antagonism and Relational Aesthetics. **October**, Vol. 110 (Fall 2004) pp. 51-79, Massachusetts Institute of Technology, 2004. Disponível em: https://academicworks.cuny.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1095&context=gc_pubs
- BOSI, Ecléa. **O tempo vivo da memória: ensaios de psicologia social**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- BUCHLOH, Benjamin. Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions. **October**, Vol. 55 (Winter, 1990), pp. 105-143. Published by: The MIT Press Stable. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/778941>.
- BURGER, Peter. **Teoria da Vanguarda**. Tradução José Pedro Antunes, São Paulo: Cosac & Naify, 2012.
- BUTLER, Judith. **Relatar a si mesmo: crítica da violência ética**. Tradução Rogério Bettoni. Belo horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- CARVALHO, Alexandre; GALLO, Sílvio. Defender a escola do dispositivo pedagógico: o lugar do *experimentum scholae* na busca de outro equipamento coletivo. In: **ETD - Educação Temática Digital**. Campinas, SP, V. 19, n. 4, p. 622-641, out/dez 2017.
- CIOTTI, Naira. **O professor-performer**. Natal: EDUFRN, 2014.
- COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- COLETIVO PARABELO (Org.). **Escritos Errabundos**. São Paulo, Edição de Autor, 2016. Disponível em <https://www.coletivoparabelo.com/escritos-errabundos>.
- CRUNTEANU, Larissa. The power of 'Co'- in Contemporary Dance. **Revista Arta**, Romênia, Interview with André Lepecki, 16 jan. 2016. Disponível em: <https://revistaarta.ro/en/the-power-of-co-in-contemporary-dance/>. Acesso em 19 de março de 2021.
- DEWEY, John. **Arte como experiência**. Tradução Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

EKEBERG, Jonas. "The term was snapped out of the air" An Interview with Jonas Ekeberg. In: **ON CURATING. ORG.** (New) Institution(alism). Issue 21, December 2013. Disponível em http://www.on-curating.org/files/oc/dateverwaltung/issue-21/PDF_to_Download/ONCURATING_Issue21_A4.pdf.

FAVARETTO, Celso. Arte Contemporânea e Educação. In: **Revista Ibero Americana de Educación**, pp. 225-235. N° 53, 2010.

_____. Questões contemporâneas: arte, educação e formação. In: **Costuras**, Volume 10, número 21, Maio de 2017.

FISCHER-LICHTE, Erika. **The transformative power of performance**. Translated by Saskya Jain. London and New York: Routledge, 2008.

FOSTER, Hal. **O retorno do real: a vanguarda no final do século XX**. Tradução Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

FRASER, Andrea. O que é crítica institucional. In: **Concinnitas**, Ano 15, volume 02, número 24, dezembro de 2014. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/viewFile/18731/13645>. Acesso em 23 de junho de 2019.

FREIRE, Cristina. **Além dos mapas: os monumentos do imaginário urbano contemporâneo**. São Paulo: SESC: Annablume, 1997.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da Autonomia: saberes necessários à prática educativa**. São Paulo: Paz e Terra: 1996.

GOMES, Ana Carolina Vimieiro. Imagens de corpos normas na biotipologia brasileira durante a primeira metade do século XX. In: **Anais do XXVI Simpósio Nacional de História** – ANPUH, São Paulo, julho de 2011.

GRAHAM, Janna; GRAZIANO, Valeria, KELLY, Susan. The Educational Turn in Art. Rewriting the hidden curriculum. In: **Performance Research** 21: 6, p. 29-35.

HOFF, Mônica. **A virada educacional nas práticas artísticas e curatoriais contemporâneas e o contexto de arte brasileiro**. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, 2014.

JACQUES, Paola Berenstein. **Elogio aos errantes**. Salvador: EDUFBA, 2012.

KANASHIRO, Bárbara; MARQUES, Diego. Corpos Inconformados: Arte e educação nas práticas artísticas contemporâneas. In: BAPTISTA, Ana Maria Haddad; ANDRÉ, Carminda Mendes (Orgs.). **Para o chão da sala de aula**. São Paulo: BT Acadêmica, 2018.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano**. Tradução Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

KOHAN, Walter Omar. **O mestre inventor. Relatos de um viajante educador**. Tradução Hélia Freitas. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

KUHN, Thomas. **A estrutura das revoluções científicas**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2013.

MAKINO, Rogério. **As relações nipo-brasileiras (1895-1973): o lugar da imigração japonesa**. Dissertação de Mestrado. Universidade de Brasília, Programa de Pós-Graduação em Relações Internacionais, Brasília, 2010.

MARIANO, Bárbara; MARQUES, Diego; RACHEL, Denise. **Artivismo Respiratório: uma Proposta de**

Educação Remota no País Irrespirável. **Manzuá Revista de Pesquisa em Artes Cênicas da UFRN**. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, UFRN, PPGARC, Vol. 3, Ed. 2, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/manzua/article/view/22725/13702>

_____. Para fazer Mutyrão: rastros, restos e resíduos de performances, políticas e pedagogias co-imaginadas. **Revista Rebento**. No. 14 - Para resistir juntos: artes, universidade e formas de criação compartilhada, de Janeiro a Junho de 2021. Disponível em: <http://www.periodicos.ia.unesp.br/index.php/rebento/article/view/613>

MARQUES, Diego. **Experiências Erráticas: pistas para a desobediência das performances corporais cotidianas urbanas**. Dissertação de Mestrado em Artes. Orientadora Profa. Dra. Carminda Mendes André. Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Instituto de Artes, São Paulo, 2017.

_____. Virada Pedagógica: O Coletivo Parabelo e a revolta da carne do assento. In: **Revista Rascunhos** - Caminhos da pesquisa em Artes Cênicas. Dossiê: Performance e Política- Poéticas e Políticas do Corpo. V.4 N°1, pp.118-132, jan./jun. de 2017. Uberlândia: UFU. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/rascunhos/issue/view/1437>.

_____. Pedagogia do desconforto: curto-circuito entre arte da performance e teatro na sala de aula. In: **Anais do IX Congresso da Abrace**, Uberlândia, 2016.

MARQUES, Diego; RACHEL, Denise. Perfografia: performance como cartografia, performer como cartógrafo. In **Revista Redobra**, n. 11, Salvador, UFBA, p. 152-161, 2013. Disponível em: http://www.redobra.ufba.br/wp-content/uploads/2013/06/redobra11_17.pdf.

MARX, Karl. **Manuscritos econômico-filosóficos**. Tradução e notas Jesus Ranieri. São Paulo: Boitempo Editorial, 2008.

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia ou Helenismo e Pessimismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

PAIM, Cláudia. **Coletivos e iniciativas coletivas: modos de fazer na América Latina Contemporânea**. Tese de doutorado. Orientadora Profa. Dra. Blanca Brites, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

PASSOS, KASTRUP, ESCÓSSIA. L. (orgs.). **Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2009.

PAZ, Octavio. **Marcel Duchamp ou o castelo da pureza**. Tradução Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PODESVA, Kristina Lee. A Pedagogical Turn: Brief Notes on Education as Art. **Fillip**, 6, Vol. 2, N. 3, Summer 2007. Disponível em: <https://fillip.ca/content/a-pedagogical-turn>. Acesso em 12 de fevereiro de 2021.

RACHEL, Denise. **Adote o artista não deixe ele virar professor: reflexões em torno do híbrido professor performer**. São Paulo: Editora Unesp, Selo Cultura Acadêmica, 2014.

_____. **Escrever é uma forma de sangrar: estilhaços, sombras, fardose espasmos autoetnográficos de uma professora performer**. Tese de Doutorado em Artes. Orientadora Profa. Dra. Carminda Mendes André. Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Instituto de Artes, 2019.

RANCIÈRE, Jacques. **O mestre ignorante - cinco lições sobre a emancipação intelectual**. Tradução de Lilian do Valle. Belo Horizonte, Autêntica, 2015.

READ, Herbert. **A Educação pela Arte**. Tradução Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

ROGOFF, Irit. Turning. In: **E-flux Journal**, New York, n. 11, 2008. Disponível em [http://www.e-flux.com / journal / view/18](http://www.e-flux.com/journal/view/18). Acesso em 15 de novembro de 2019.

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo**. Porto Alegre: Sulina, Editora da UFRGS, 2011.

ROSAS, Ricardo. Notas sobre o coletivismo artístico no Brasil. **Rua**, Campinas, v. 12, n. 1: 27-35, 2006.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. **Novos estudos CEBRAP**, São Paulo, n. 79, p. 71-94, nov. 2007. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-33002007000300004&script=sci_arttext.

SANTOS, Thais Assunção. **Escola de Arte Brasil, depois dos dois pontos. Uma experiência artística (e social) depois de 1968**. Dissertação de mestrado. Orientador Francisco Cabral Alambert Júnior. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de História. São Paulo, 2012.

SAYÃO, Bruno. **Constelação ASTER: histórias de um centro de estudos de arte em São Paulo (1978-1981)**. Orientadora Maria Cristina Machado Freire. Tese (Doutorado - Programa de Pós-graduação Interunidades em Estética e História da Arte), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

VIRNO, Paolo. **Gramática da multidão: para uma análise das formas de vida contemporâneas**. São Paulo: Annablume. 2013.

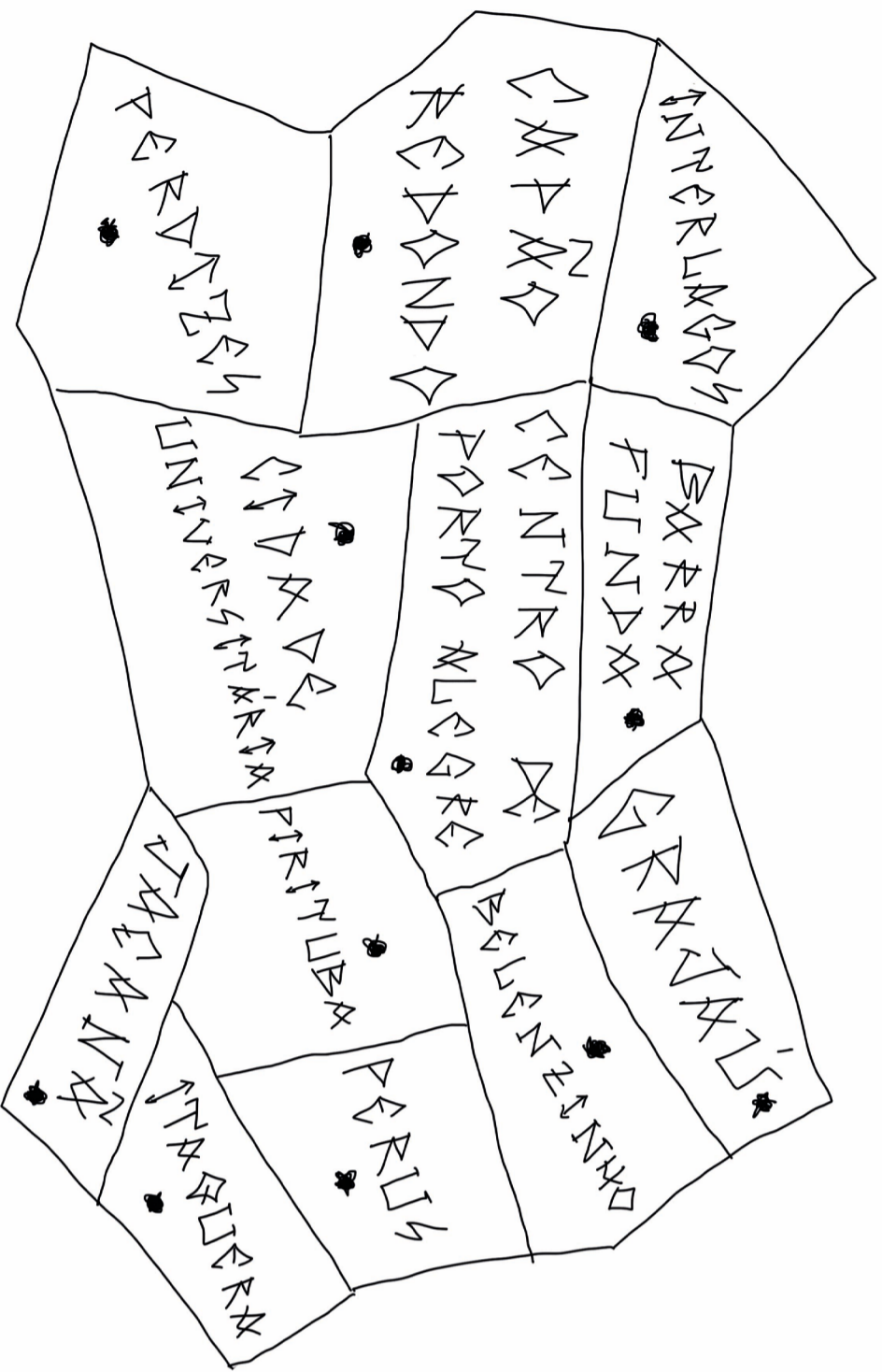
ARQUIVO :

ARQUIVO :
Perfomafia

COLETIVO PARABELO

PERFOGRAFIA

ZINÉ DE APRESENTAÇÃO



Perfografia é uma ação desenvolvida pelo Coletivo Parabelo entre os anos de 2011 e 2013. Nesses três anos, o coletivo realizou 12 perfografias no total, sendo 11 delas em bairros da região metropolitana de São Paulo: Belenzinho, Interlagos, Vila Galvão, Perus, Butantã, Barra Funda, Pirituba, Itaquera, Capão Redondo, Perdizes, Jaconã e também no Centro Histórico da cidade de Porto Alegre, no Rio Grande do Sul. A duração de cada perfografia variava conforme a necessidade, chegando a durar meses, como na edição Belenzinho, até uma semana, como na edição realizada no centro de Porto Alegre. Contamos com a participação, a colaboração, a contribuição e o apoio de artistas/es, professoras/es e pesquisadoras/es durante esse percurso, de tal modo que os contornos do que seria o Coletivo Parabelo se modificava, expandia e retraiu conforme cada realidade. Assim, esse zine pretende fazer uma apresentação da ação perfografia a partir de alguns fundamentos teóricos da experiência de perfografar:

Perfografia nada mais é do que um neologismo composto a partir da aglutinação das palavras performance e cartografia. Podemos dizer que, nesta ação, o coletivo compreende performance como cartografia e cartografia como performance, nos termos otercidos pelo teórico, professor e performer brasileiro Renato Cohen e a psicanalista brasileira Suely Rolnik. Em linhas gerais, podemos dizer que, para Renato Cohen (2009), a performance se configura como uma linguagem artística que desestabiliza fronteiras, procurando escapar dos limites estanques entre arte e vida. Nesse sentido, ainda de acordo com esse autor, o performer seria um ritualizador do instante presente. Sua criação seria baseada no levantamento e na investigação dos chamados leitmotives que compõem a poética do performer. A ideia de leitmotiv, termo alemão que pode ser traduzido como motivo-condutor de uma composição musical ou literária, pode ser compreendido como uma espécie de vetor de criação ou linha de força que não tem a função de estabelecer um suposto fio narrativo da performance, mas sim uma operação que desencadeia, catalisa e gera outras ações.

Por sua vez, para propor sua definição de cartografia, Suely Rolnik (2016) faz alusão à geografia. A psicanalista brasileira diz que, diferente do mapa, que seria uma representação de um todo estático, a cartografia diz respeito a um desenho que acompanha e se faz ao mesmo tempo que os movimentos de transformação da paisagem não só geográfica, mas também psicossocial. Como um desenho à lápis carvão ou pastel seco, o seu traçado é poroso, justamente porque permite ser contaminado pela irregularidade das superfícies, pela gestualidade dos corpos e pelas intempéries imprevisíveis. Para Suely Rolnik (idem), o cartógrafo é aquele que se debruça sobre as formações do desejo no campo social. A sua prática consiste em reconhecer e investigar os denominados territórios existenciais que constituem certa realidade, acompanhando e se permitindo afetar por esses territórios. Mas, para isso, não haveria uma bússola ou roteiro a seguir, senão acionar o que a psicanalista brasileira chama de corpo vibrátil. Acionar o corpo vibrátil seria uma maneira de se abrir para os movimentos, as reverberações e as vibrações do mundo que eventualmente abalam os mapas cognitivos que nos conformam. O critério do cartógrafo é vital e não moral, pois ele se guia por tudo aquilo que faz expandir a vida.

A partir do diálogo entre essas concepções de performance e cartografia, o Coletivo Parabelo desenvolveu Perfografia: uma ação que aposta na experimentação de errâncias urbanas (ACQUES, 2012) através de movimentos de territorialização, desterritorialização e reterritorialização das cartografias vigentes em contextos específicos. Esses movimentos nada mais são do que modos de aprender, desestabilizar e ressignificar as cartografias que regulam a relação corpo cidade, a partir da investigação das linhas de vida (ROLNIK, 2016) que compõem determinados territórios existenciais. —



REFERÊNCIAS:

AQUINO, F. M.; AZAMBUJA, D.; MEDEIROS, M.B. Composição urbana (CU) e Ueb arte iterativa (UAI): práticas e teorias artísticas do Corpos Informáticos. In: **Anais do 17º Encontro Nacional da ANPAP**. Florianópolis: ANPAP, UDESC, 2008. Disponível em: <http://anpap.org.br/anais/2008/artigos/171.pdf>. Acesso em: março 2021.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

JACQUES, Paola Berenstein. **Elogio aos errantes**. Salvador: EDUFBA, 2012.

LICONTI, Juliana. Perfografia: a prática da pesquisadora-performer. **Anais do XIX Colóquio do PPGAC - A pós-graduação em artes: entre expectativas e realidades**. PPGAC - UNIRIO, 2019.

MARQUES, Diego Alves; RACHEL, Denise Pereira. Perfografia: performance como cartografia, performer como cartógrafo. In **Revista Redobra**, n. 11, Salvador, UFBA, p. 152-161, 2011. Disponível em: http://www.redobra.ufba.br/wp-content/uploads/2013/06/redobra11_17.pdf.

NARDIM, Thaise Luciane. Princípios da metodologia a/r/tográfica na pesquisa em artes da cena. **II Seminário de Pesquisa do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena**. UNICAMP, Campinas, Unicamp, 2014.

PASSOS, KASTRUP, ESCÓSSIA. L. (orgs.). **Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2009.

ROLNIK, Suely. **Cartografia Sentimental: transformações contemporâneas do desejo**. Porto Alegre: Sulina, 2016.

FICHA TÉCNICA PERFOGRAFIA

PERFOGRAFIA #1_BELENZINHO/ SP

Concepção e produção: Coletivo Parabelo
Mapa-zine: Coletivo Parabelo
Perfógrafos: Bárbara Kanashiro, Denise Rachel, Diego Marques, Eliane Andrade
Belenzinho, São Paulo, 2011

PERFOGRAFIA #2_INTERLAGOS/ SP

Concepção e produção: Coletivo Parabelo
Mapa-zine: Coletivo Parabelo
Perfógrafos: Bárbara Kanashiro, Denise Rachel, Diego Marques, Eliane Andrade, Flora Rouanet, Thalita Duarte
Apoio: Cia Humalada de Teatro Interlagos, São Paulo, 2011

PERFOGRAFIA #3_VILA GALVÃO/ GUARULHOS

Concepção e produção: Coletivo Parabelo
Mapa-zine: Coletivo Parabelo
Perfógrafos: Bárbara Kanashiro, Denise Rachel, Diego Marques, Eliane Andrade, Flora Rouanet, Thalita Duarte
Vila Galvão, Guarulhos, 2011

PERFOGRAFIA #4_PERUS/ SP

Concepção e produção: Coletivo Parabelo
Mapa-zine: Coletivo Parabelo
Perfógrafos: Bárbara Kanashiro, Denise Rachel, Diego Marques, Eliane Andrade, Flora Rouanet, Thalita Duarte
Apoio: Comunidade Cultural Quilombaque Perus, São Paulo, 2012

PERFOGRAFIA #5_CIDADE UNIVERSITÁRIA SP

Concepção e produção: Coletivo Parabelo
Mapa-zine: Coletivo Parabelo
Perfógrafos: Bárbara Kanashiro, Denise Rachel, Diego Marques, Eliane Andrade, Flora Rouanet, Thalita Duarte
Apoio: Processos Públicos - Acontecimento em processo elaborado pelos alunos do 6º semestre do curso Arte: História, Crítica e Curadoria da PUC-SP, com orientação do professor Cauê Alves. Cidade Universitária, São Paulo, 2012

PERFOGRAFIA #6_BARRA FUNDA/ SP

Concepção e produção: Coletivo Parabelo
Mapa-zine: Coletivo Parabelo
Perfógrafos: Bárbara Kanashiro, Carminda Mendes André, Denise Rachel, Diego Marques, Eliane Andrade, Felipe Michelini, Flora Rouanet, Kauê Aguilera, Thalita Duarte
Apoio: Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho - Instituto de Artes Barra Funda, São Paulo, 2012

PERFOGRAFIA #7_CENTRO/ PORTO ALEGRE

Concepção e produção: Coletivo Parabelo
Mapa-zine: Coletivo Parabelo
Perfógrafos: Bárbara Kanashiro, Denise Rachel,

Importante ressaltar que as perfografias não consistem em uma interferência ou intervenção urbana. Pois o espaço urbano não é compreendido como um cenário, uma paisagem ou um objeto sobre o qual se intervém. Em vez disso, podemos dizer que as perfografias se aproximam das chamadas Composições Urbanas (AQUINO; AZAMBUJA, MEDEIROS, 2008), proposição desenvolvida pelo grupo brasileiro Corpos Informáticos. Para o Corpos Informáticos, as composições urbanas ou CUs seriam ações que buscam o desvio dos sinais noRmatizantes do cotidiano, que seriam os acordos implícitos e o conjunto de normas que condicionam os corpos. Enquanto ação desviatória, as CUs transformariam os sinais noRmatizantes em sinais nomadizantes. Em outras palavras, haveria a aposta em desregular, perturbar e tensionar as normatizações em favor da abertura de acontecimentos poéticos no cotidiano. A partir dessa acepção, podemos dizer que as perfografias seriam feitas a partir de errâncias urbanas que almejam pôr com, com pôr com as/es/os outras/es/os urbanas/es/os, em detrimento de compor para ou compor sobre.

Nessa direção, o Coletivo Parabelo propõe Perfografia como um hodós metá (PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2009), e não um método. Pois, se na etimologia a palavra método se refere a um caminho (*hódos*) que leva a um objetivo (*metá*), Perfografia perfaz uma inversão etimológica e conceitual do termo: a/el/o perfógrafa/e/o não estabelece previamente um caminho para chegar a determinado objetivo ou resultado, antes, aposta na caminhada propriamente, sem linha de chegada ou partida. Nesse sentido, não haveria caminhos certos ou errados, pois se há uma meta, esta consiste no caminhar. Em outras palavras, emprestando os dizeres de Suely Rolnik (2016, p. 65), “todas as entradas são boas, desde que as saídas sejam múltiplas”.

A ação Perfografia foi contemplada pelo Prêmio Funarte Artes Cênicas da Rua 2012, para o qual foi elaborado uma edição especial chamada *Perfografia: fanzine ou uma compilação de grafias por entre as 12 edições*, que é constituída por fotografias, desenhos e ensaios escritos por perfógrafas/es/os que participaram, colaboraram e contribuíram com essa ação. Além disso, diferentes professoras/es, pesquisadoras/es e performadoras/es brasileiras/es/os desenvolveram ações performáticas, pesquisas de pós-graduação e artigos científicos utilizando perfografia como referência. Podemos mencionar, por exemplo, a ação performática “Escrita Perfográfica” elaborada por Jota Mombaça¹; a pesquisa de doutoramento *Pedagogias performativas: uma cartografia*, na qual Juliana Liconti (2019) compreende perfografia como uma abordagem científico-artística do ensino da arte da performance; o artigo *Princípios da metodologia a/r/tográfica na pesquisa em artes da cena*, no qual Thaise Nardim (2014) considera perfografia como um contra-método de pesquisa-social-em-performance, além de artigos escritos por integrantes do Coletivo Parabelo, como o *Perfografia: performance como cartografia, performer como cartógrafo*, no qual Denise Rachel e Diego Marques (2011) discutem sobre a experiência de acionar perfografia em uma oficina realizada na terceira edição do evento Corpocidade, na cidade de Salvador, na Bahia.

Conforme apontam Denise Rachel e Diego Marques (Idem), a aproximação entre performance e cartografia não é algo novo no campo de estudos da performance - um dos fundadores desse campo de estudos, Richard Schechner já apontava o aspecto performativo dos mapas, uma vez em que esses não consistiriam em representações neutras e isentas, por performar intepretações particulares de mundo. Além disso, muitas/es/os artistas/es e coletivas/es/os contemporâneas/es/os operam com a noção de mapa e/ou cartografia como um *leitmotive* que desencadeia outras maneiras de experimentar a relação corpo e cidade, como a Internacional Situacionista, Guillermo Gómez-Peña, Yoko Ono, Francis Alys, entre outras/es/os (RACHEL; MARQUES, 2011). Como pudemos observar, o ato de performar e cartografar possui antecedentes históricos e concerne à uma miríade de praticantes mundo afora. Não obstante esse fato, foi possível reconhecer certa tendência em utilizar esses termos como se fossem palavras-chave da moda em certos circuitos acadêmicos

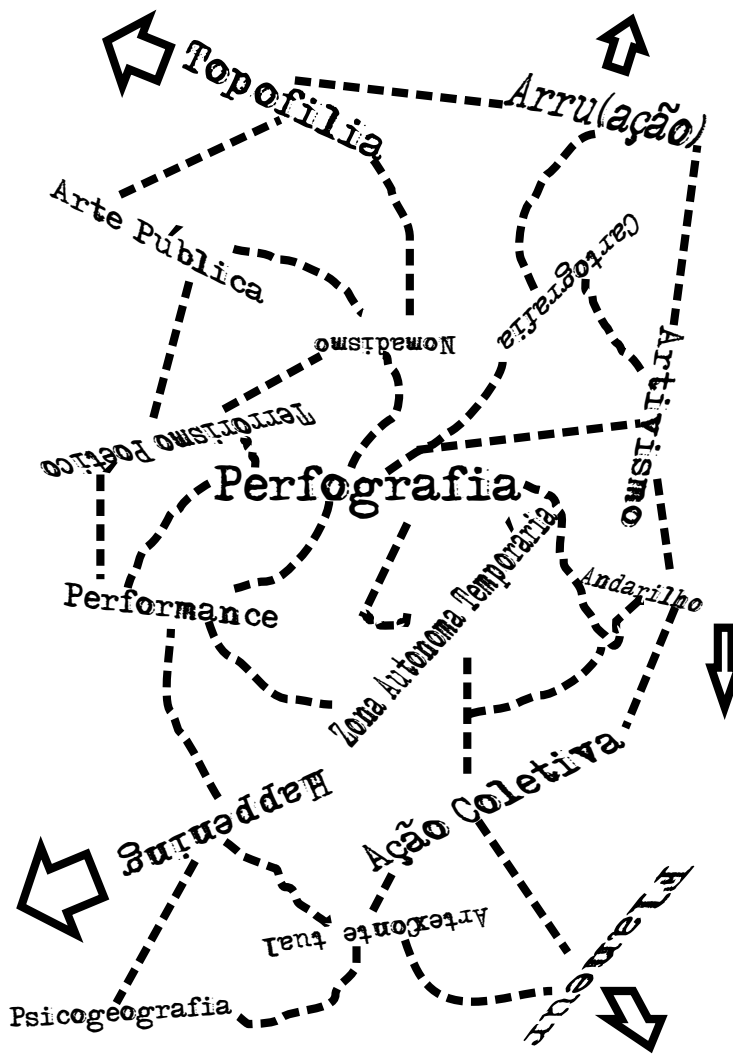
e artísticos. Essa tendência apontava para alguns sinais de esgotamento das perfografias. Isso porque essa ação estava se tornando um vocabulário sofisticado ou um modelo pronto para se fazer performance, o que ia de encontro com as premissas dessa ação. Entre esses sinais de esgotamento podemos mencionar, por exemplo, o fato das perfografias serem mencionadas em programas de disciplinas em cursos de universidades públicas brasileiras sem referências ao Coletivo Parabelo. Para evitar o esvaziamento ou a perda de sentido dessa ação, as perfografias encerraram em sua 12ª edição, no ano de 2012. No entanto, consideramos que essa ação vive em cada uma/ume/um que se permitiu redesenhar mapas, performar afetos e inventar territórios existenciais nas periferias paulistanas ao subir vielas, conversar com desconhecidos e errar sem rumo, lenço e documento pelas esquinas.

No decurso de cada edição, as errâncias urbanas do perfografia foram compartilhadas e divulgadas através dos intitulados Mapas-zine². Os mapas-zine são publicações desenvolvidas pelo Coletivo Parabelo como parte integrante da ação, eram impressas em preto e branco no papel offset tamanho A4 e distribuídas manualmente em panfletagens realizadas nas cercanias dos bairros escolhidos, geralmente em locais de grande circulação de pessoas, como terminais de ônibus, comércio populares e praças públicas. Os mapas-zine fazem alusão às táticas de artistas e ativistas do movimento punk para divulgar o seu trabalho e suas ações, como o zine. Isso porque, diferente de outras modalidades de publicação, como o livro, o zine pode prescindir de editora, distribuidora e grandes recursos. Não raro os zines são produzidos de modo independente e autossustentado, com suportes e materiais de baixo custo e mão de obra do próprio artista e ativista. Na esteira dessa tradição, os mapas-zine do perfografia continham um mapa com os locais aproximados das performances urbanas, a partir do qual seria possível acompanhar as ações. No verso desse mapa há fotografias dessas performances, fragmentos de poesia e um modo de usar do mapa-zine que brinca com a ideia de faça-você-mesmo. Esse modo de usar oferece instruções que podem ser perfografadas por aquele que recebe o mapa-zine, multiplicando infinitamente as possibilidades de uso e o alcance da proposição. O Arquivo: Perfografia desta dissertação contém: Zine de apresentação, juntamente com a ficha técnica de cada uma das edições, 12 mapas-zines e a edição especial *Perfografia: fanzine ou uma compilação de grafias por entre as 12 edições*.

¹ Para mais informações sobre a escrita performática de Jota Mombaça, conferir o site: <http://cargocollective.com/jotamombaca/following/all/jotamombaca/escrita-perfografica>. Acesso em março de 2021.

² As edições do Perfografia são acompanhadas de publicações denominadas anteriormente como Mapas-fanzine. No entanto, atualmente, acreditamos que o termo Mapa-Zine seja mais adequado. Isso porque a palavra fanzine, sendo composta pelas palavras em inglês *fan* e *magazine*, tem valor semântico ligado à ideia de uma “revista de fãs”, enquanto zine se refere a uma modalidade de publicação independente desatrelada da conotação de fãs.

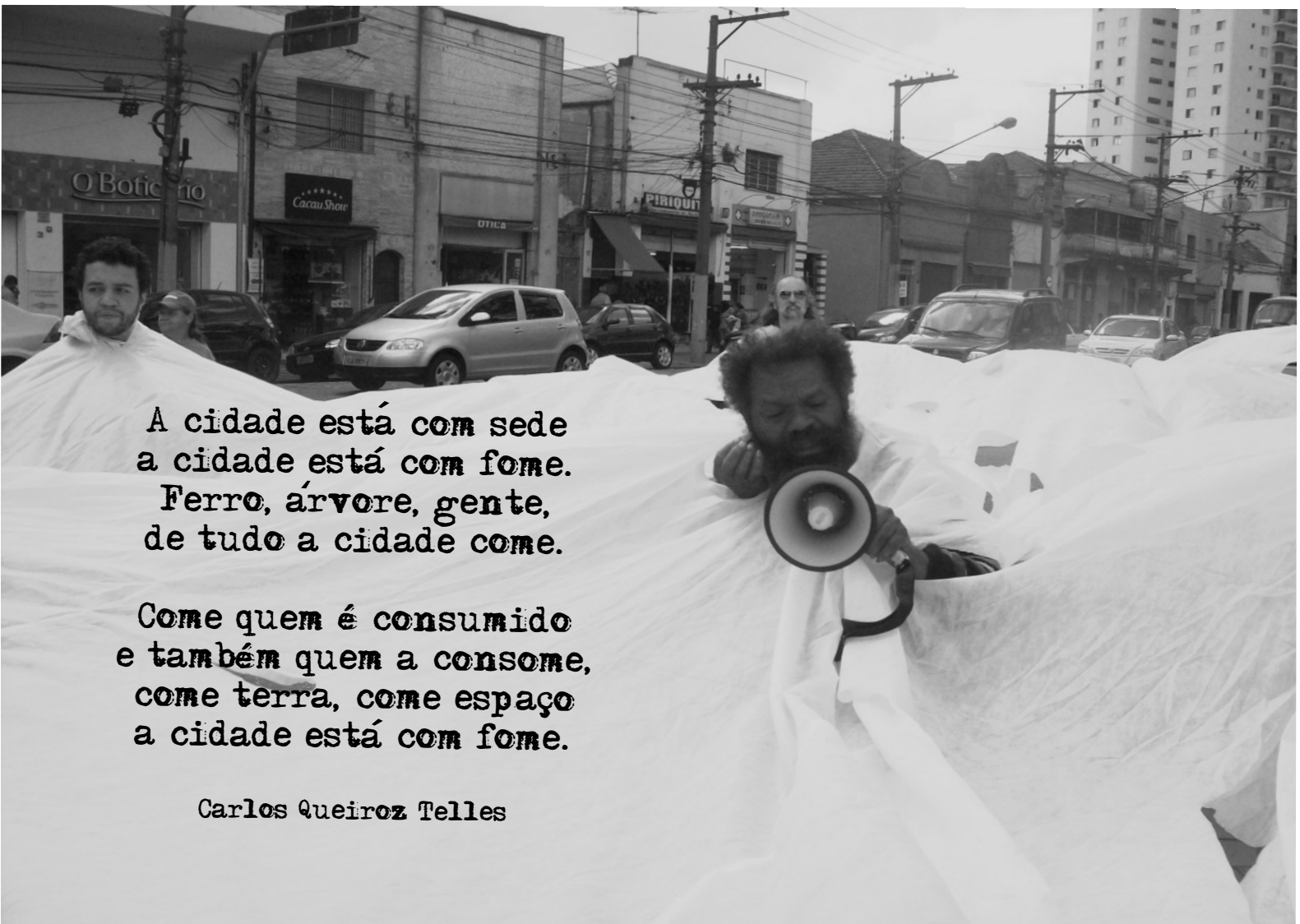
³ De acordo com estudo do linguista brasileiro Mário Viaro, publicado no site <http://www.usp.br/gmhp/publ/ViaA1.pdf>. Acesso em março de 2021.



Perfografia

Coletivo Parabelo

Edição N.º1



A cidade está com sede
 a cidade está com fome.
 Ferro, árvore, gente,
 de tudo a cidade come.

Come quem é consumido
 e também quem a consome,
 come terra, come espaço
 a cidade está com fome.

Carlos Queiroz Telles

Sábado, 02/07

Acompanhe as ações do Coletivo Parabelo

Gentrificação

Esta ação propõe uma experiência de iminuidade, afim de refletir sobre as dinâmicas sociais inerentes ao projeto de revitalização dos bairros do centro expandido de São Paulo. Rua Conselheiro Cotegipe. Próximo à Igreja Assombração de Deus.

A partir das 15h.

A partir das 14h

Narrativas Públicas

A ação propõe um diálogo performático com os passantes potencializando o uso extra cotidiano do espaço público por meio da escrita. Largo São José do Belém.

A partir das 16h

Tramaticidades

Através de um corpo-trama, a ação desenha os encontros e desencontros costurados pelos transeuntes no tecido urbano.

Terminal de ônibus do Metro Belém.

A partir das 14h.

Edifício Guadalupe

O modelo higienista de sociedade é discutido nesta ação, que propõe um diálogo entre as obras P.H. de Almir Berrão, Divisor, de Lygia Pape e Menilôgo, do Coletivo Alernal. Viaduto Guadalupe.

A partir das 17h.

Belém - SP

Perfografina

Edição N.02

Interlagos_SP

MODOS DE USAR:

1. CAMINHE LENTAMENTE ENQUANTO USA O MAPA

E/Ou

2. ORIENTE-SE PELOS SONS DA CIDADE ENQUANTO USA O MAPA

E/Ou

3. CRIE SEU(S) PRÓPRIO(S) MODO(S) DE USAR O MAPA

FALA BEIÇOLA: CONVERSE COM O COLETIVO PARABELO NA PRAÇA JOÃO BEIÇOLA DA SILVA, A PARTIR DAS 16H

FACEBOOK: COLETIVO PARABELO
CONTATOPARABELO@GMAIL.COM
WWW.COLETIVO-PARABELO.BLOGSPOT.COM

ESTA CIDADE: MINHA CELA.
HABITA EM MIM
SEM QUE EU HABITE NELA.
(A CIDADE NO CORPO, DONIZETE GALVÃO)

ORDEM E PROGRESSO

PERFOGRAFIA

Edição Nº03

Modo(s) de usar:

1. CAMINHE LENTAMENTE ENQUANTO USA O MAPA

E/OU

2. CAMINHE ORIENTANDO-SE PELO SOM DAS ÁGUAS ENQUANTO USA O MAPA

E/OU

3. CRIE SEU(S) PRÓPRIO(S) MODO(S) DE USAR O MAPA

FACEBOOK: COLETIVO PARABELO
CONTATOPARABELO@GMAIL.COM
WWW.COLETIVO-PARABELO.BLOGSPOT.COM

Vila Galvão_Guarulhos/SP



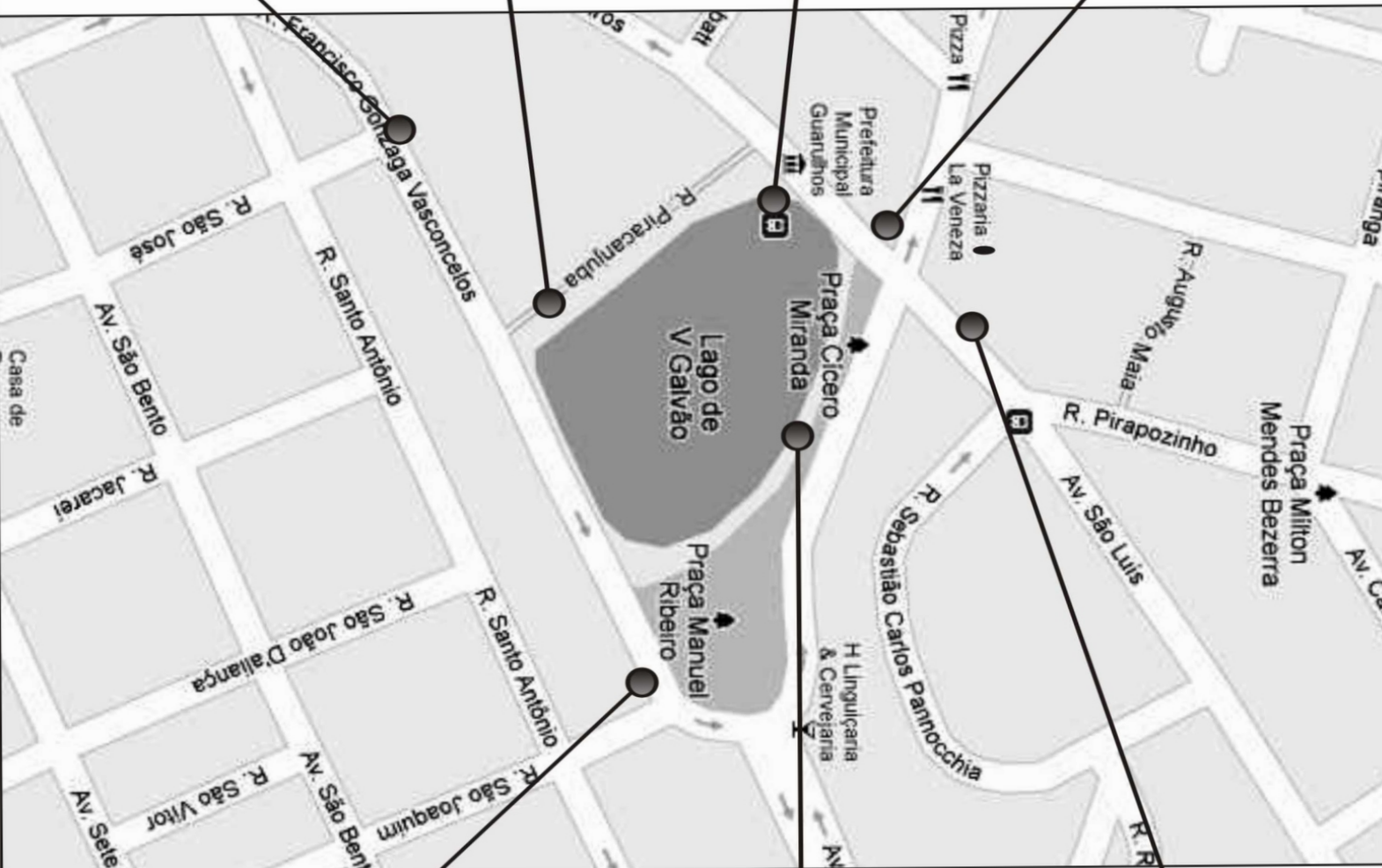
Eu vou à cidade hoje à tarde
Tomar um chá de realidade e aventura
Porque eu quero ir pra rua
Eu quero ir pra rua
Tomar a rua
(Paula Toller)

DesnúpCIAS
(Rua dos Coqueiros)

Corpo Privado
(Ponto de ônibus
Rua dos Coqueiros)

Praia de Guarulhense
(Rua Piracanjuba)

A Rua era um Rio
(Av. Francisco Gonzaga
de Vasconcelos)



Sísifo
(Av. São Luis)

GuarulhÁgora
(Praça Cícero Miranda)

Bagulhos
(Av. Francisco Gonzaga
de Vasconcelos)

modo(s) de usar:

Caminhe lentamente enquanto
usa o mapa

e/ou

Oriente-se pelos sons da cidade
enquanto usa o mapa

e/ou

Crie seu(s) próprio(s) modo(s)
de usar o mapa

Prazo de Val idade:
11/02/2012
das 14h às 16h

agradecimento:



facebook: Coletivo Parabelo
contatoparabelo@gmail.com
www.coletivo-parabelo.blogspot.com

Perfografia

Coletivo Parabelo

Edição N.º4

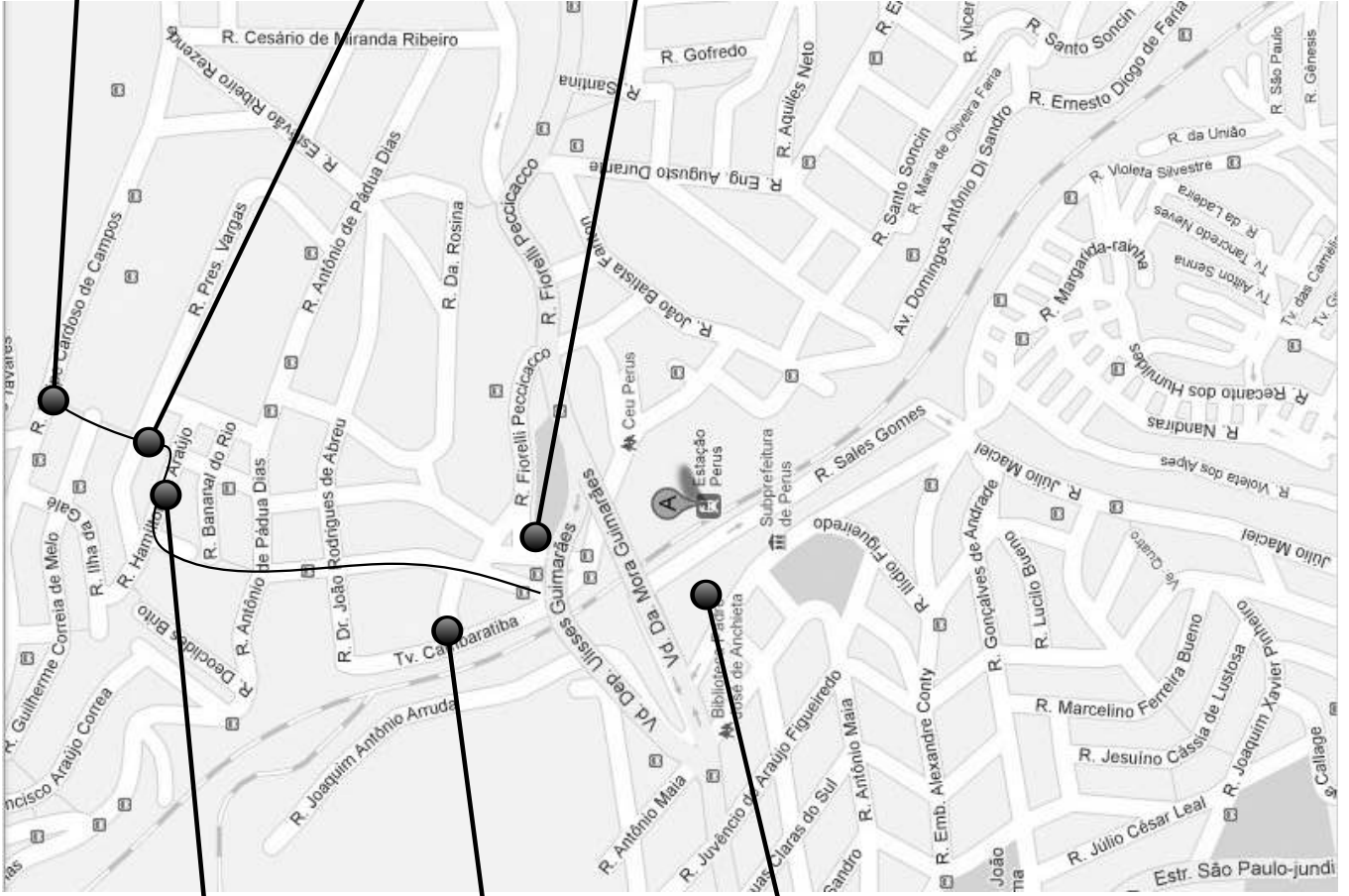


Perus - SP



O que lhe está sendo dado a viver é uma experiência
próximamente estética, que nada tem de psicológica:
sua subjetividade está em obra, assim como também
o está sua relação com o mundo.

Suely Rolnik



Afectividade
R. Felipe Cardoso de Campos

Troca de Roupa
Escadão entre R. Pres. Vargas
e R. Hamil ton de Araujo

Chão cama da Cidade
Pça Inácio Dias com a
R. Fioresli Peccicaco

Arrimo
Rua Hamil ton de Araujo

Debate na Quilombaque
Trav. Cambaratiba, 05
das 16h às 17h

Alterador
Calçada da Estação Perus

MODO(S) DE USAR:

1. EXPERIMENTE CAMINHAR COM OS OLHOS VENDADOS, ENQUANTO É ORIENTADO POR ALGUÉM QUE USA O MAPA E/OU
2. CAMINHE ORIENTANDO-SE PELAS IMAGENS QUE SÃO PROJETADAS NO ESPELHO, ENQUANTO USA O MAPA E/OU
3. INVENTE SEU(S) PRÓPRIO(S) MODO(S) DE USAR O MAPA

Prazo de Validade:
das 14h às 18h
do dia 24/03/2012

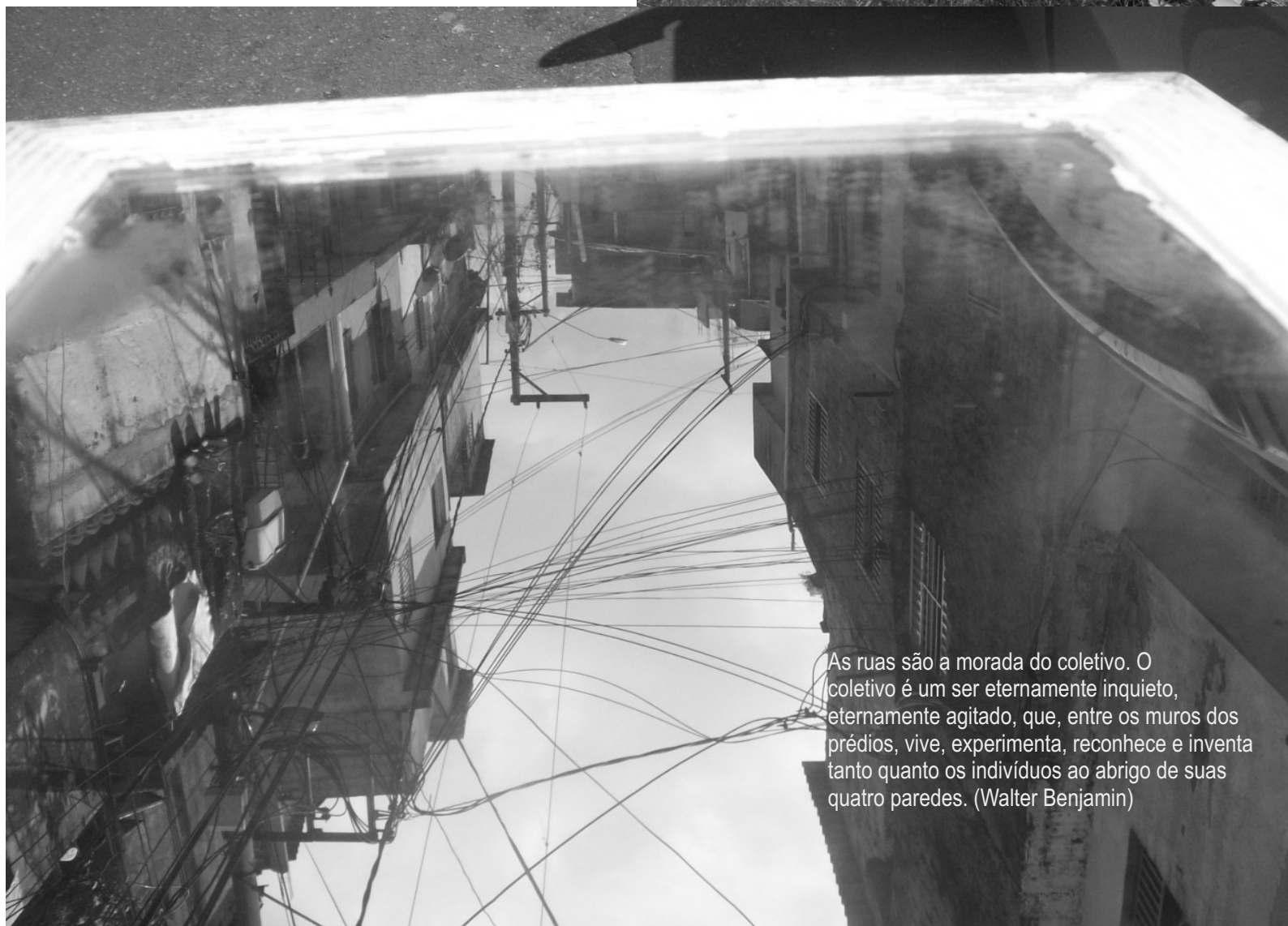
FACEBOOK: COLETIVO PARABELO
CONTATOPARABELO@GMAIL.COM
WWW.COLETIVO-PARABELO.BLOGSPOT.COM

PERFOGRAFIA

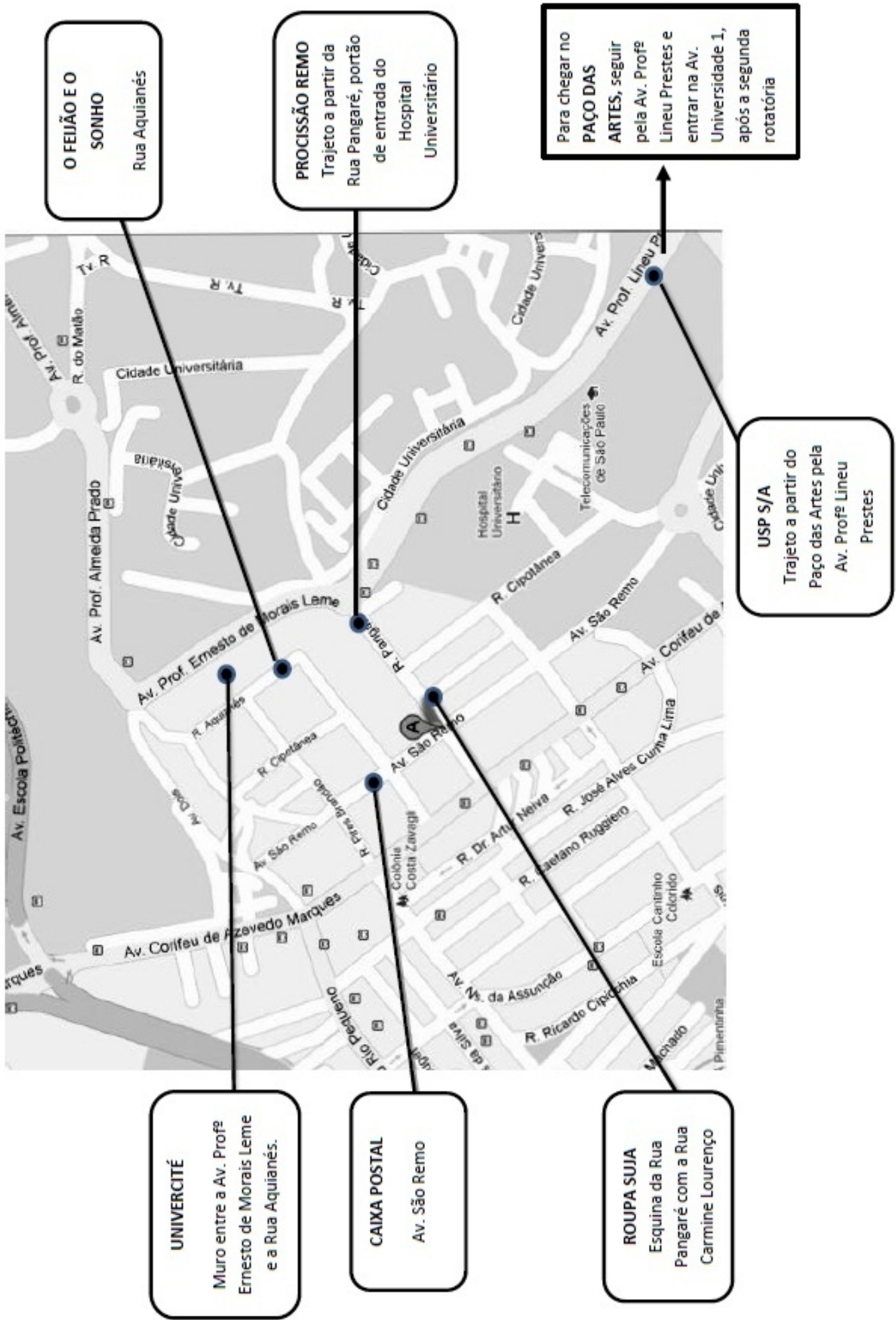
Edição#5



Cidade_Universitária_SP



As ruas são a morada do coletivo. O coletivo é um ser eternamente inquieto, eternamente agitado, que, entre os muros dos prédios, vive, experimenta, reconhece e inventa tanto quanto os indivíduos ao abrigo de suas quatro paredes. (Walter Benjamin)



O FEIÃO E O SONHO
Rua Aquianés

PROCISSÃO REMO
Trajeto a partir da Rua Pangaré, portão de entrada do Hospital Universitário

Para chegar no **PAÇO DAS ARTES**, seguir pela Av. Prof. Lineu Prestes e entrar na Av. Universidade 1, após a segunda rotatória

USP S/A
Trajeto a partir do Paço das Artes pela Av. Prof. Lineu Prestes

UNIVERCITÉ
Muro entre a Av. Prof. Ernesto de Moraes Leme e a Rua Aquianés.

CAIXA POSTAL
Av. São Remo

ROUPA SUJA
Esquina da Rua Pangaré com a Rua Carmine Lourenço

MODO(S) DE USAR

1. CAMINHE LENTAMENTE ENQUANTO USA O MAPA;
2. CAMINHE ORIENTANDO-SE PELOS SONS DA CIDADE ENQUANTO USA O MAPA;
3. INVENTE OUTROS MODOS DE USAR O MAPA.

Prazo de Validade:
02/11/2012
11h às 14h

Apoio:



Facebook: Coletivo Parabelo
contatoparabelo@gmail.com

www.coletivo-parabelo.blogspot.com

PERFOGRAFIA

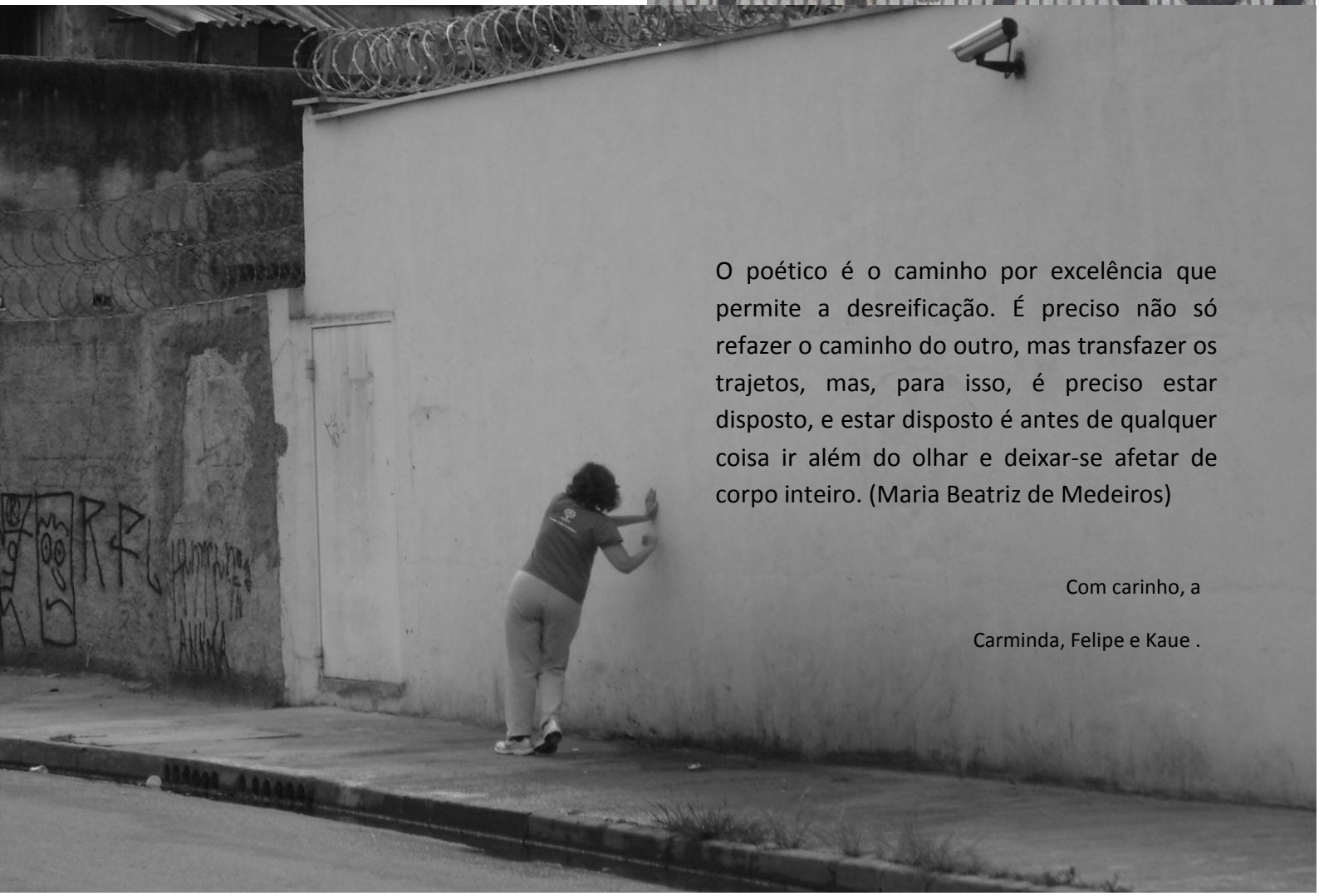
Coletivo Parabelo

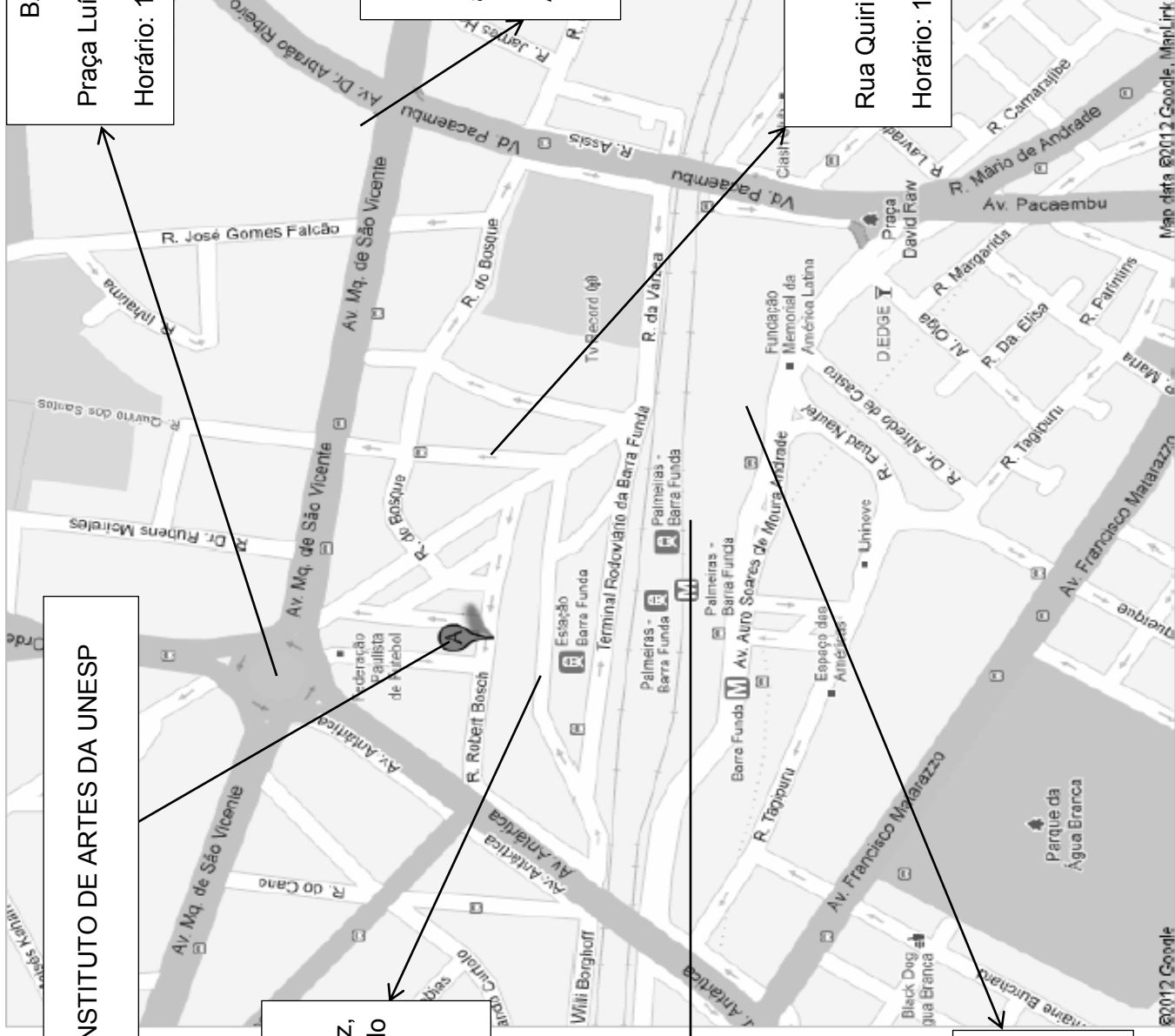
Edição #6_ Barra Funda/SP

O poético é o caminho por excelência que permite a desreificação. É preciso não só refazer o caminho do outro, mas transfazer os trajetos, mas, para isso, é preciso estar disposto, e estar disposto é antes de qualquer coisa ir além do olhar e deixar-se afetar de corpo inteiro. (Maria Beatriz de Medeiros)

Com carinho, a

Carminda, Felipe e Kaue .





BARRAFUNDA
Praça Luís Carlos Mesquita
Horário: 11h40

COMPREBEM
Estacionamento do Wal Mart,
altura do cruzamento das Av.
Mq. de São Vicente e Av. Dr.
Abraão Ribeiro.
Horário: 11h20

BICHO
Rua Quirino dos Santos, altura do n. 50.
Horário: 11h

INSTITUTO DE ARTES DA UNESP

CARREGA(DOR)
Rua Doutor Bento Teodoro Ferraz,
altura do setor de Carregamento do
Terminal Barra Funda.
Horário: 12h

LÚMPEN
Saída do Terminal Barra
Fundu, acesso ao Memorial
da América Latina.
Horário: 12h30

JARDINEIRA
Memorial da América Latina.
Horário: 13h30

MODO(s) DE USAR

1. CAMINHE LENTAMENTE ENQUANTO USA O MAPA;
2. CAMINHE ORIENTANDO-SE PELOS SONS DA CIDADE ENQUANTO USA O MAPA;
3. INVENTE OUTROS MODOS DE USAR O MAPA.

Prazo de Validade:

12/11/2012

14h às 16h

Facebook: Coletivo Parabelo

contatoparabelo@gmail.com

coletivo-parabelo.blogspot.com

fabriciotcarvalho.com

festivaldeapartamento.blogspot.com.br

loboerratico.blogspot.com.br

semanaexperimentalurbana.com

Coletivo Parabelo

PERFOGRAFIA

Edição #7_Centro _ Porto Alegre/RS

Atuar como coletivo, hoje, indica uma procura por diálogo e pela troca de ideias. Para se pensar o coletivo como composição aberta, recorreremos à imagem de idas e vindas na areia: as pegadas, quando se inicia a caminhada, ainda podem ser isoladas pela observação, mas com o movimento se intensificando, elas se misturam em um solo revolvido. (Claudia Paim)

O SILÊNCIO DO MARTELO

Avenida Mauá, próximo à Estação Mercado da Transurb.

CONTRA APELO

Entrada da Estação Mercado da Transurb.

ALTERODOR

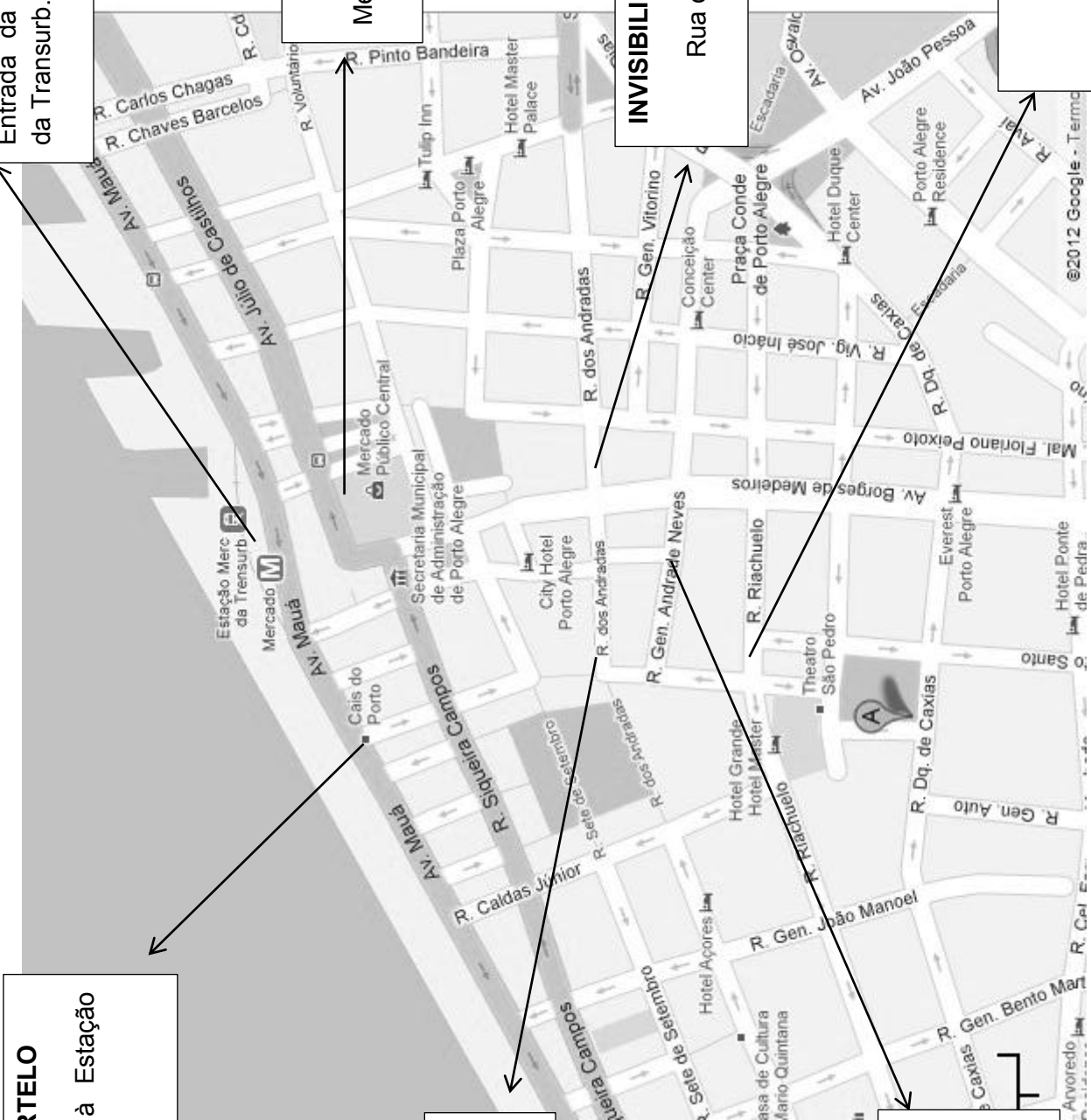
Mercado Público Central.

INVISIBILIDADE PÚBLICA #2

Rua dos Andradas.

FOTO DO LIXO

Rua Riachuelo.



JOSEFINA, A CANTORA

Rua dos Andradas.

**JOGOS DE REVER
INVISÍVEIS**

Rua General Andrade Neves

MODO(s) DE USAR

1. CAMINHE SENTINDO OS ODORES DA FEIRA
ENQUANTO USA O MAPA;
2. CAMINHE ORIENTANDO-SE PELOS SONS DA
FEIRA ENQUANTO USA O MAPA;
3. INVENTE OUTROS MODOS DE USAR O
MAPA.

Prazo de Validade:
23/03/2013
13h às 15h

Facebook: Coletivo Parabelo

contatoparabelo@gmail.com

www.coletivoparabelo.com

Facebook: Sarau Elo da Corrente

elo-da-corrente.blogspot.com.br

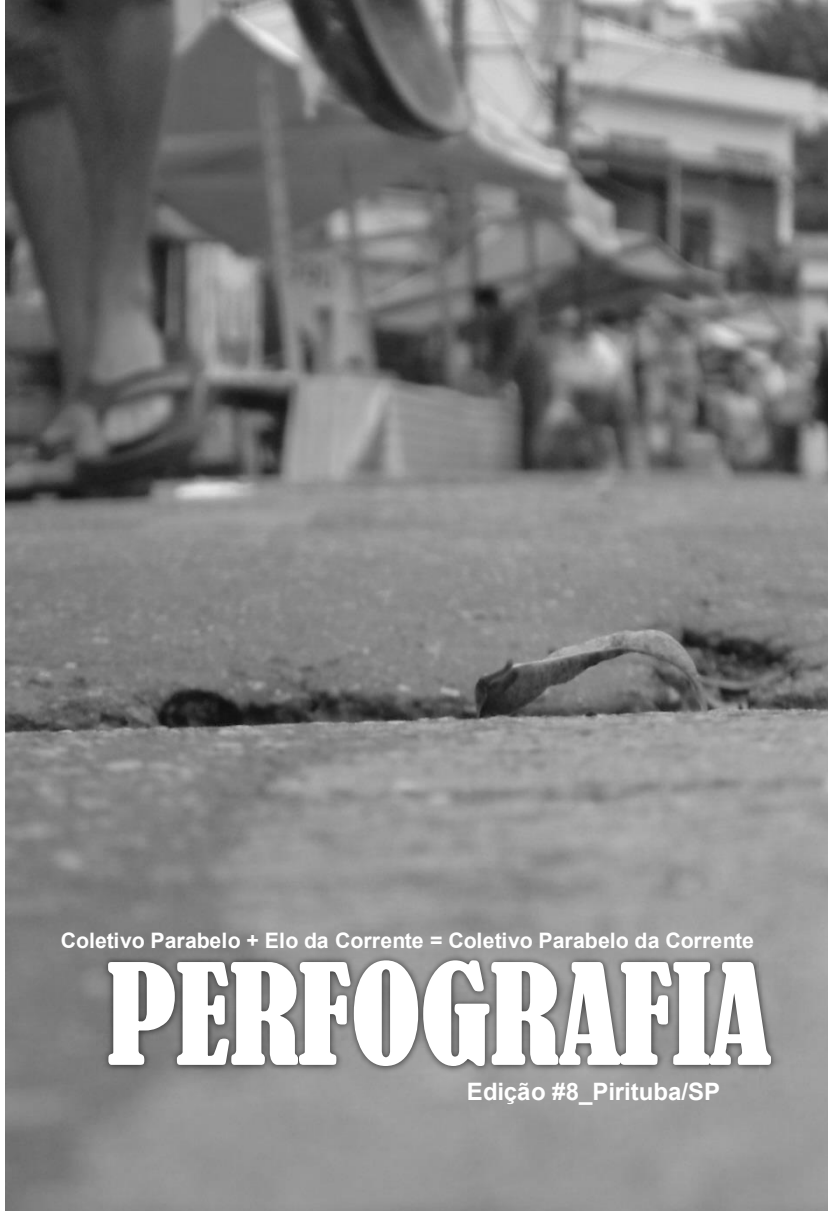
elodacorrente@hotmail.com

FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES
funarte

Ministério da
Cultura

GOVERNO FEDERAL
BRASIL
PAÍS RICO E PAÍS SEM POBREZA

Este projeto foi contemplado pelo **Prêmio Funarte Artes Cênicas da Rua 2012**



Coletivo Parabelo + Elo da Corrente = Coletivo Parabelo da Corrente

PERFOGRAFIA

Edição #8_Pirituba/SP

...e desenzalar

a cognição, desacoturnar

as veredas

desconhecer as fardas,

e desenquadrar as

esquinas

aguçar as teias,

esparramar pigmentos

plantar nas brechas da carne

(fragmento de Poemissão, de Michel Yakini)



NOSSA SENHORA DA FEIRA

Rua Jurubim, na feira do Monte Alegre.

SARAU VARAL

Rua Jurubim, em frente ao Espaço Cultural Elo da Corrente

QUEIXA

Rua Jurubim, na feira do Monte Alegre.

PERDEDOR DE AMIGOS

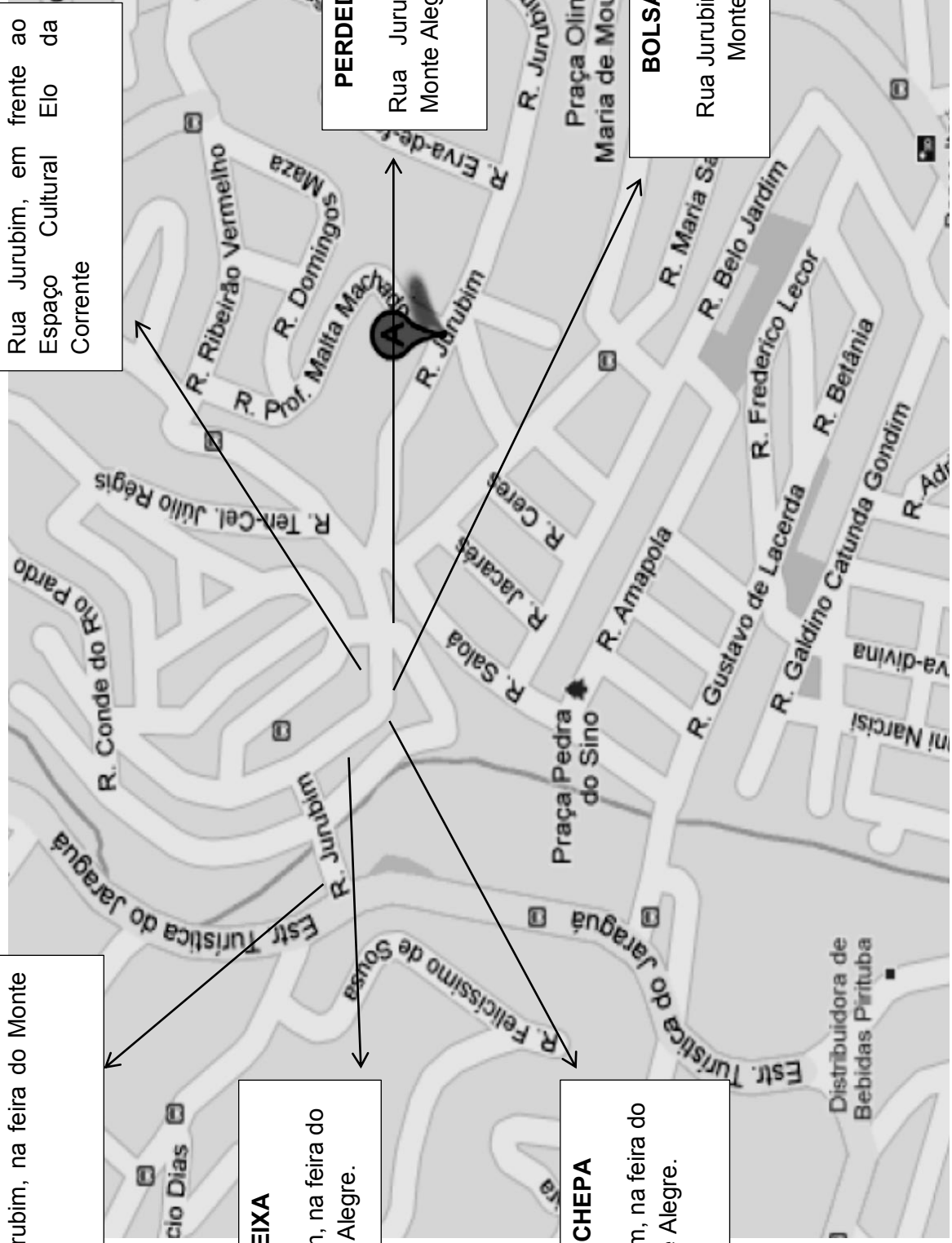
Rua Jurubim, na feira do Monte Alegre.

MISS CHEPA

Rua Jurubim, na feira do Monte Alegre.

BOLSA CHEPA

Rua Jurubim, na feira do Monte Alegre.



MODO(s) DE USAR

1. CAMINHE DE COSTAS ENQUANTO USA O MAPA;
MAPA;
2. CAMINHE ORIENTANDO-SE PELOS SONS DAS MÁQUINAS ENQUANTO USA O MAPA;
3. INVENTE OUTROS MODOS DE USAR O MAPA.

Prazo de Validade:
27/07/2013
13h às 15h

Facebook: Coletivo Parabelo
contatoparabelo@gmail.com
www.coletivoparabelo.com

FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES
funarte

Ministério da
Cultura

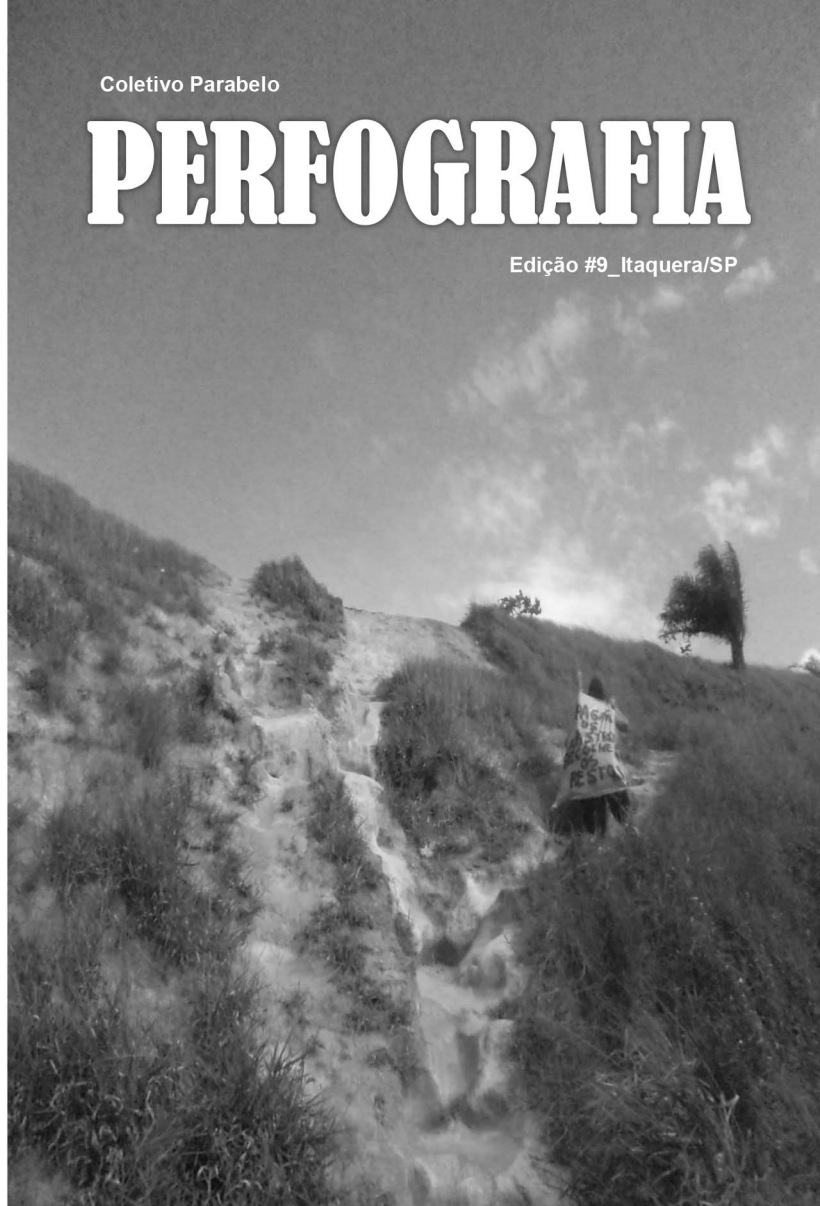
GOVERNO FEDERAL
BRASIL

Este projeto foi contemplado pelo Prêmio Funarte 'Artes Cênicas da Rua' 2012

Coletivo Parabelo

PERFOGRAFIA

Edição #9_Itaquera/SP



Não, não vou por aí! Só vou por onde
Me levam meus próprios passos...
Se ao que busco saber nenhum de vós
responde
Por que me repetis: "vem por aqui!"?

Prefiro escorregar nos becos lamacentos,
Redemoinhar aos ventos,
Como farrapos, arrastar os pés sangrentos,
A ir por aí...

(fragmento de Cântico Negro, de José Régio)

MODO(S) DE USAR

1. CAMINHE SEGUINDO OS OUTROS
ENQUANTO USA O MAPA;
2. CAMINHE ORIENTANDO-SE PELOS SONS
DOS CARROS ENQUANTO USA O MAPA;
3. INVENTE OUTROS MODOS DE USAR O
MAPA.

Prazo de Validade:
25/08/2013
11h30 às 14h30

Facebook: Coletivo Parabelo
contatoparabelo@gmail.com
www.coletivoparabelo.com

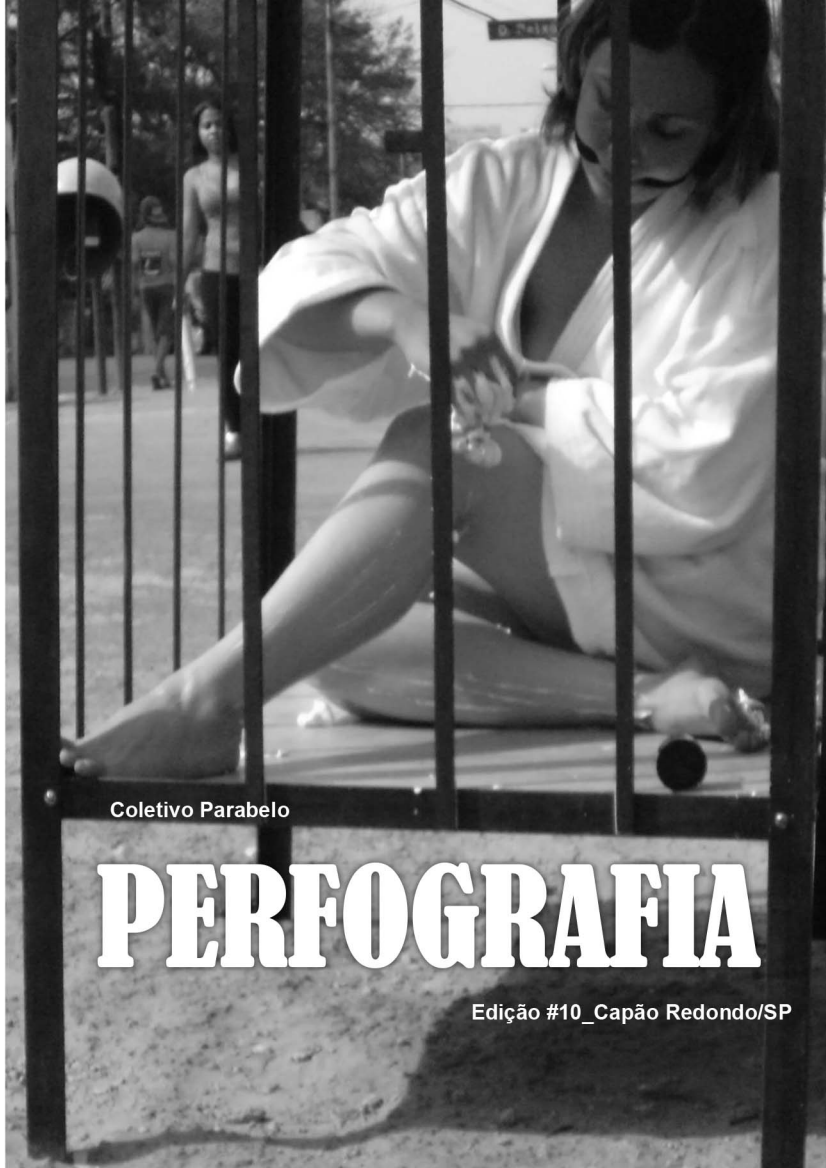
Apoio: Parque Santo Dias

FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES
funarte

Ministério da
Cultura

GOVERNO FEDERAL
BRASIL
PAÍS RICO E PAÍS SEM POBREZA

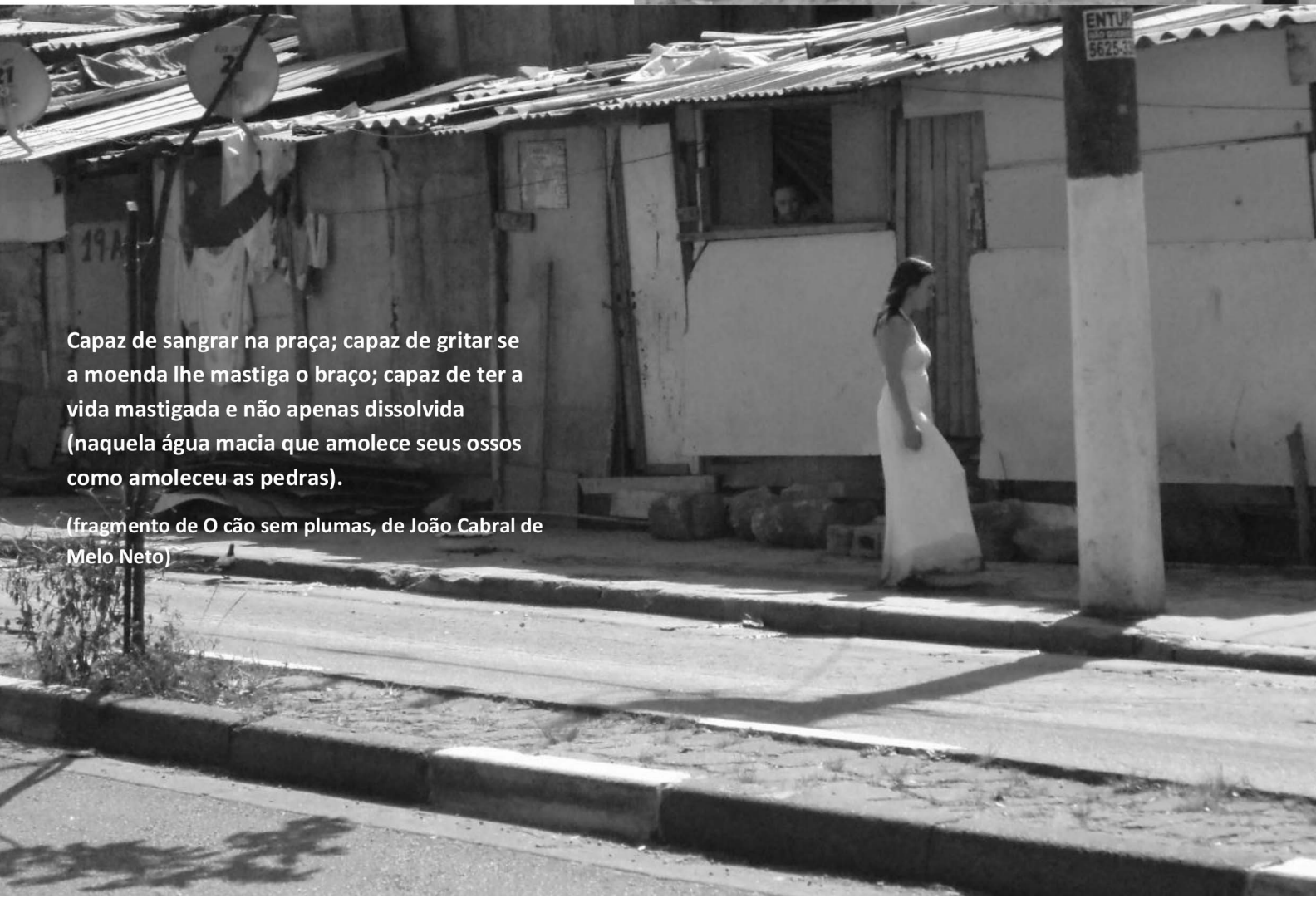
Este projeto foi contemplado pelo Prêmio Funarte Artes Cênicas da Rua 2012



Coletivo Parabelo

PERFOGRAFIA

Edição #10_Capão Redondo/SP



Capaz de sangrar na praça; capaz de gritar se
a moenda lhe mastiga o braço; capaz de ter a
vida mastigada e não apenas dissolvida
(naquela água macia que amolece seus ossos
como amoleceu as pedras).

(fragmento de O cão sem plumas, de João Cabral de
Melo Neto)

(COM)DOMÍNIO

Estrada de Itapecerica, na feira da Cohab Adventista.

ELECTRADOMÉSTICA

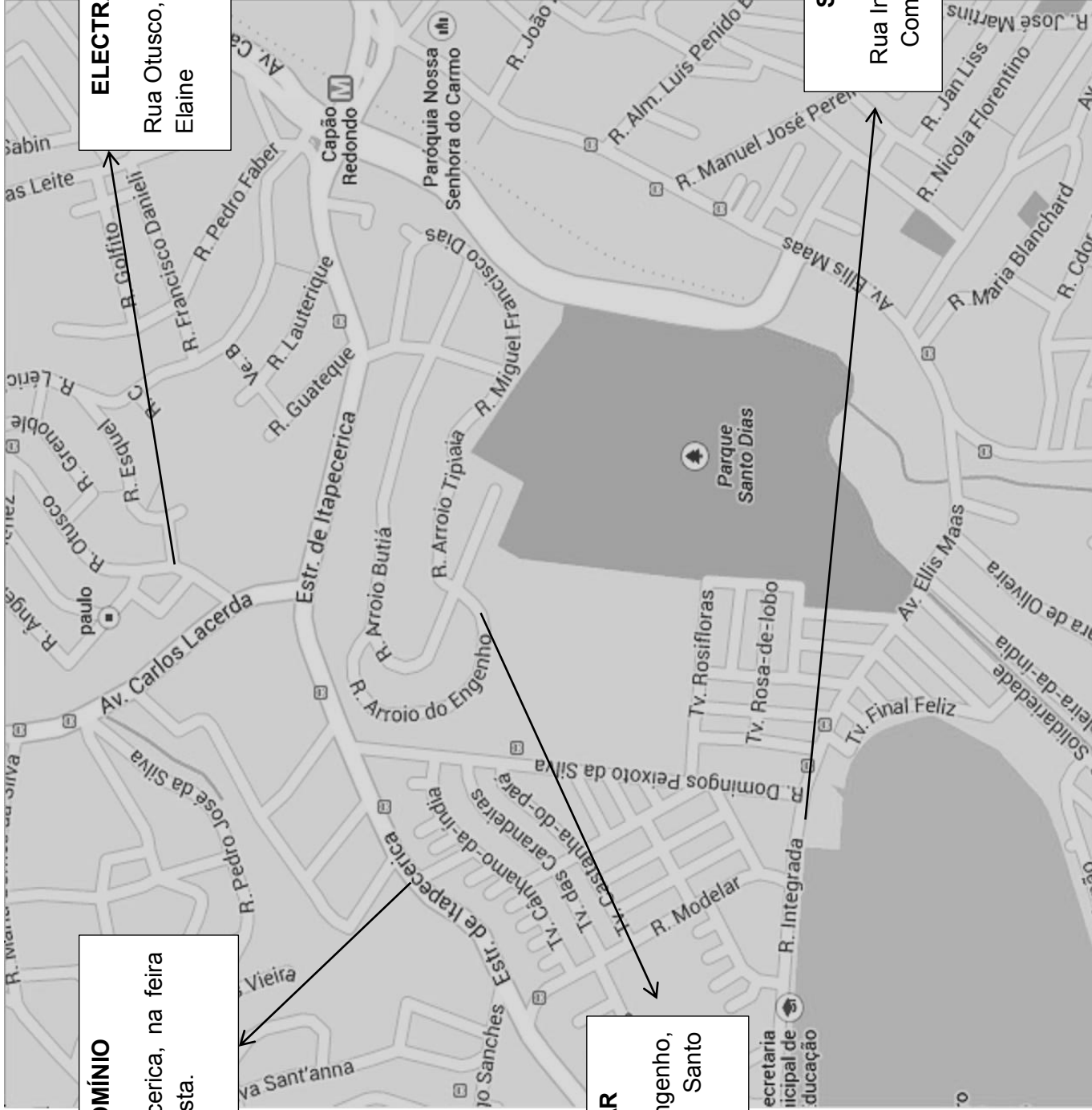
Rua Otusco, próximo à padaria Elaine

RUA DE BRINCAR

Rua Arroio do Engenho, próximo ao Parque Santo Dias.

SANEAMENTO

Rua Integrada, em frente à Comunidade Integrada.



MODO(S) DE USAR:

1. CAMINHE LENTAMENTE ENQUANTO USA O MAPA;
2. CAMINHE ORIENTANDO-SE PELOS SONS DA CIDADE ENQUANTO USA O MAPA;
3. INVENTE OUTROS MODOS DE USAR O MAPA.

Prazo de Validade:

10/10/2013

14h às 16h

contatoparabelo@gmail.com
coletivo-parabelo.blogspot.com

FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES
funarte

Ministério da
Cultura

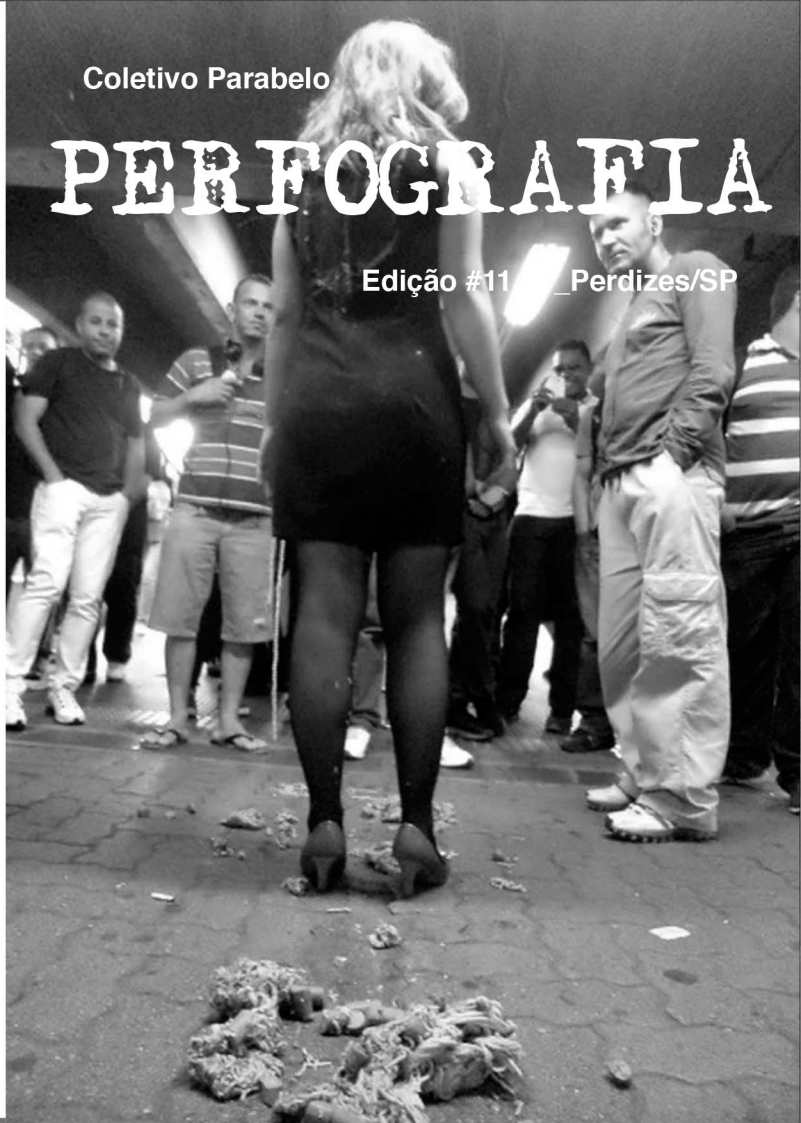
GOVERNO FEDERAL
BRASIL
PAÍS RICO É PAÍS SEM POBREZA

Este projeto foi contemplado pelo Prêmio Funarte Artes Cênicas da Rua 2012

Coletivo Parabelo

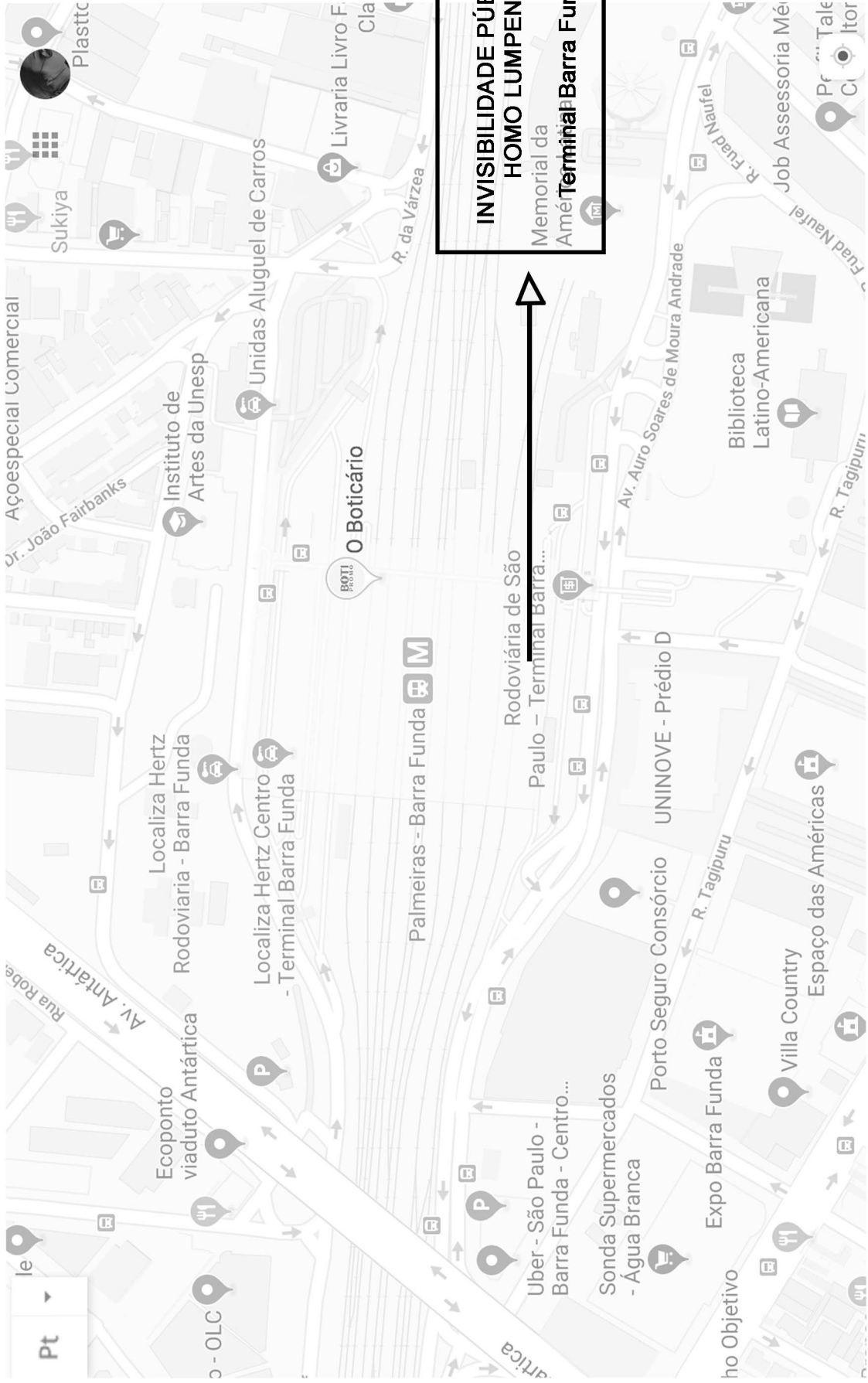
PERFOGRAFIA

Edição #11 _Perdizes/SP



Caminhante, são tuas pegadas
o caminho e nada mais;
caminhante, não há caminho,
se faz caminho ao andar.

Antonio Manuel



**INVISIBILIDADE PÚBLICA
HOMO LUMPENS**
Memorial da
América
Terminal Barra Funda

MODO(s) DE USAR

1. CAMINHE E SUBA ESCADARIAS ENQUANTO USA O MAPA;
2. CAMINHE ORIENTANDO-SE PELOS CARROS ABANDONADOS ENQUANTO USA O MAPA;
3. INVENTE OUTROS MODOS DE USAR O MAPA.

Prazo de Validade:
15/09/2013
11h às 14h

Facebook: Coletivo Parabelo
contatoparabelo@gmail.com
www.coletivoparabelo.com

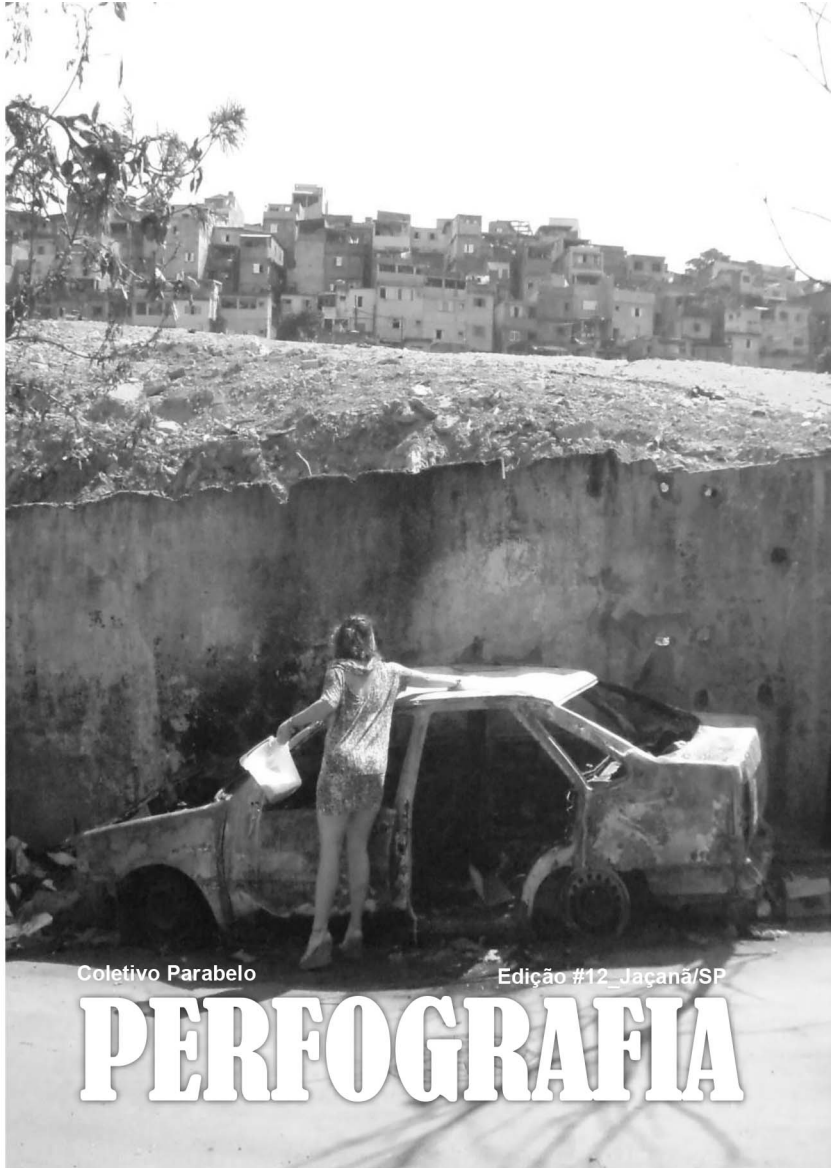
Apoio: CEU Jaçanã

FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES
funarte

Ministério da
Cultura

GOVERNO FEDERAL
BRASIL
PAÍS RICO E PAÍS SEM POBREZA

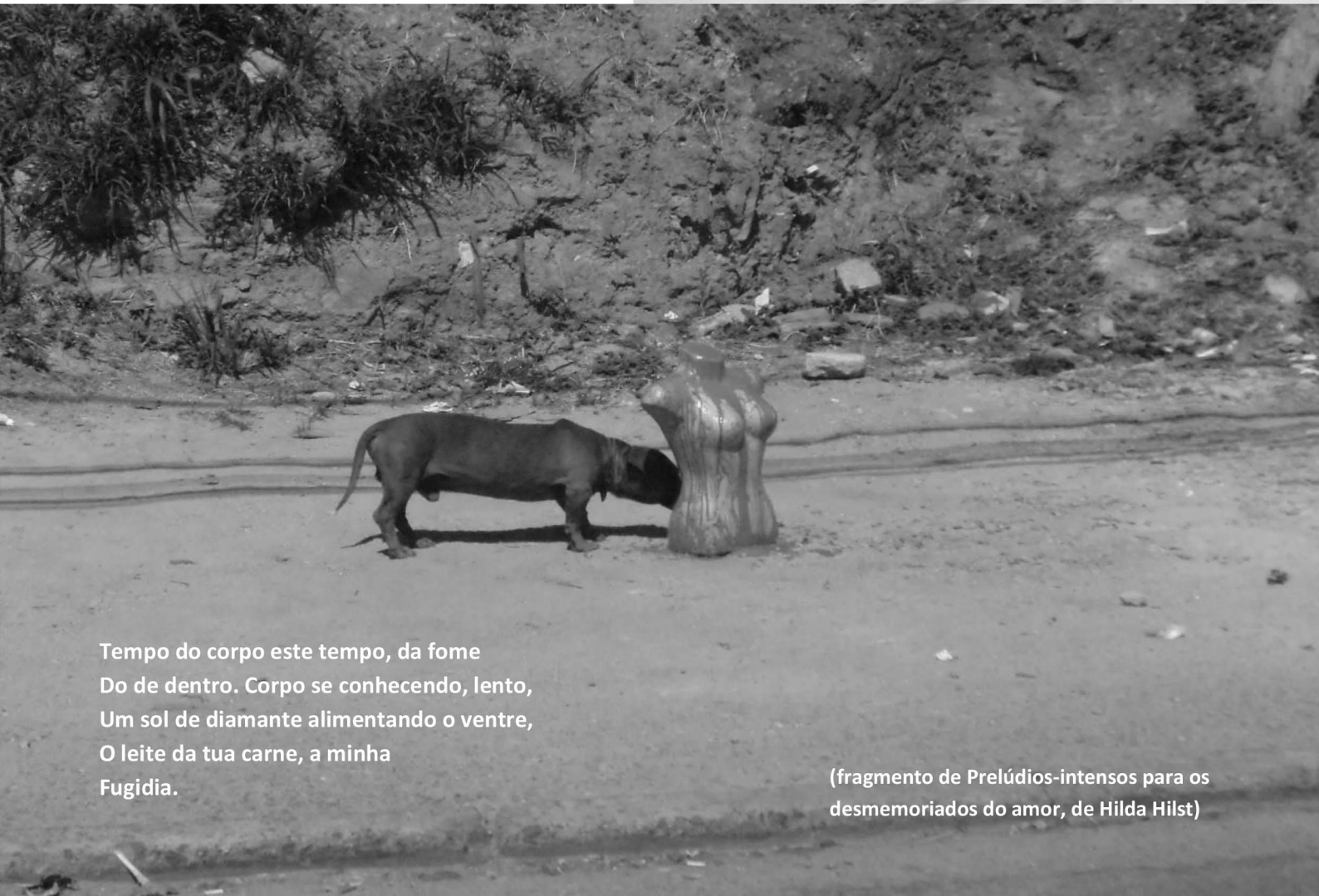
Este projeto foi contemplado pelo Prêmio Funarte Artes Cênicas da Rua 2012



Coletivo Parabelo

Edição #12_Jaçanã/SP

PERFOGRAFIA



Tempo do corpo este tempo, da fome
Do de dentro. Corpo se conhecendo, lento,
Um sol de diamante alimentando o ventre,
O leite da tua carne, a minha
Fugidia.

(fragmento de Prelúdios-intensos para os
desmemoriados do amor, de Hilda Hilst)

LAVA-RÁPIDO

Rua Cabo PM José Carlos Rodrigues Silva.

CARREGA(DOR)#1

Travessa Barra do Barão.

TRABALHO DE SÍSIFO

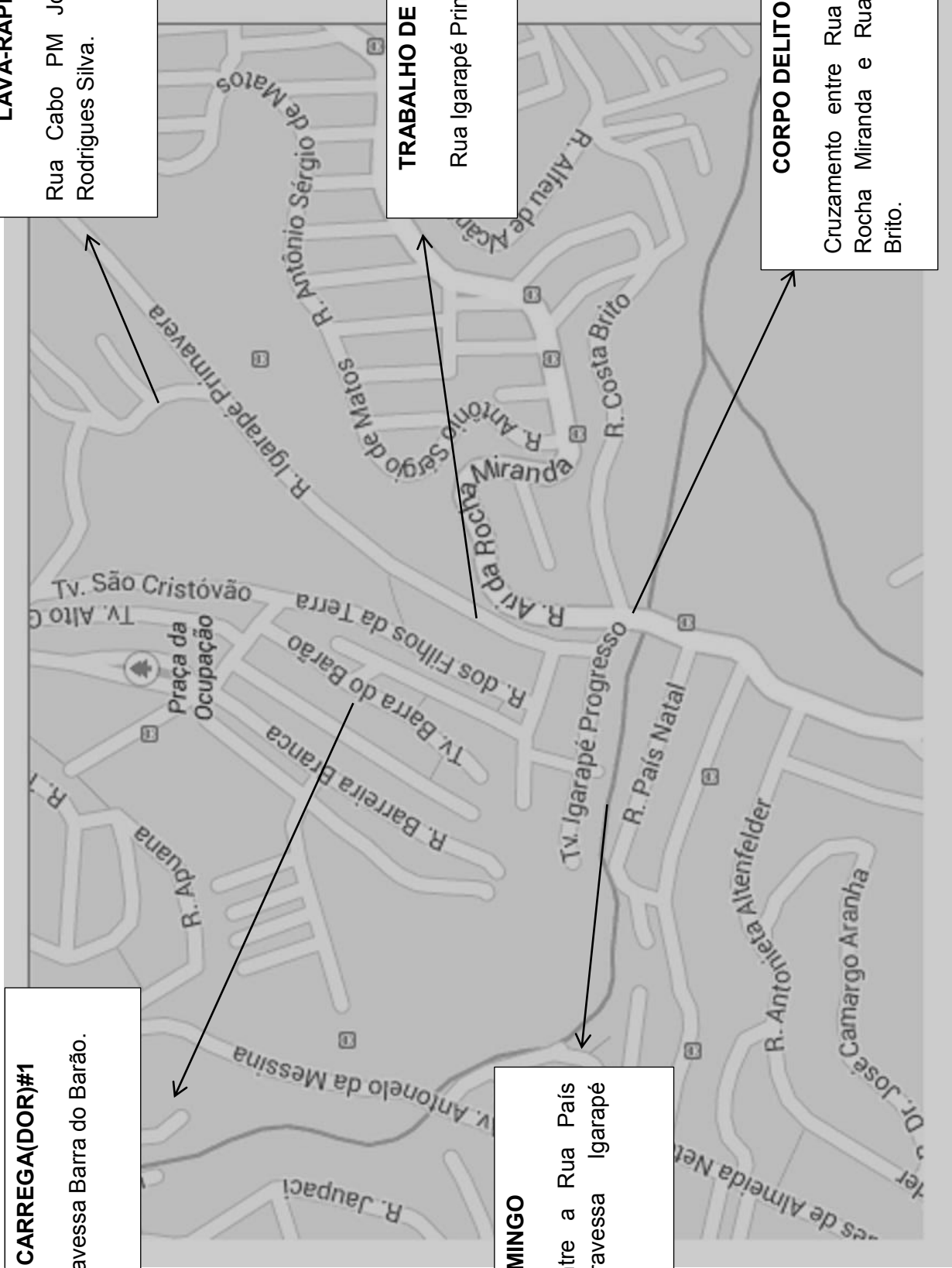
Rua Igarapé Primavera.

DOMINGO

Passagem entre a Rua País Natal e Travessa Igarapé Progresso.

CORPO DELITO

Cruzamento entre Rua Ari da Rocha Miranda e Rua Costa Brito.





Gentrificação. Diego Marques
Perfografia#1 Belém/SP. 2011.

indivíduos e vice-versa, a qual foi elaborada pelos integrantes da Internacional Situacionista (movimento considerado como vanguarda artística europeia do século XX, nas décadas de 50 e 60).

Desse modo, consideramos o caminhar pelas ruas, o estar nas ruas como ações que podem gerar diferentes formas de saberes/fazeres que se conectam ao cotidiano e às diferentes formas de existência que coabitam a cidade, no nosso caso, a metrópole São Paulo. Como coabitantes desta metrópole, optamos por praticá-la através da arte da performance, aliada à cartografia, em uma possibilidade híbrida de constituição de uma práxis que propõe o deslocamento, a errância pelo espaço urbano como *hódos metá* e não como método científico utilizado para o reconhecimento de um território. Através da etimologia da palavra *método*, do grego *metá* (objetivo, meta) e *hódos* (caminho), os teóricos brasileiros Virginia Kastrup, Eduardo Passos e Liliانا da Escóssia pensaram na cartografia como possibilidade de reformular os moldes da pesquisa acadêmica preocupada em atingir metas claras e preestabelecidas, ao propor uma pesquisa que se faz pesquisando ou um caminho que se faz caminhando, sem apriorismos.

Esta proposta de pesquisa formulada pelos três autores a partir das ideias dos filósofos franceses Deleuze e Guattari, aproxima-se de uma das características da arte da performance: seu caráter processual. Ao se tratar de performance, muitas vezes não é possível precisar em que momento ela inicia e se realmente termina, a potência da ação pode gerar uma série de desdobramentos que tornam o ato performático inerente às obras do acaso. Como no dia em que, inspiradas pelo trabalho *Vivo Dito* do artista argentino Alberto Greco, circulamos com giz o chão que abrigava objetos, pessoas, lugares, por diferentes ruas do bairro de Itaquera. As mais diversas reações foram desencadeadas por conta do corriqueiro ato de demarcar com giz determinados territórios. Quem geralmente demarca territórios? O que significariam aqueles círculos de giz? Estariam se apropriando da propriedade alheia? Faria parte de algum ritual religioso? Seria algum tipo de mania? Afinal, que porra é essa?

Assim, a arte da performance acaba por suscitar mais perguntas do que respostas, povoa o campo das incertezas e do desconcertante desconhecido. Provoca diferentes posicionamentos em relação à mesma situação, desloca comportamentos, convoca à formulação de outros saberes/fazeres, outras cartografias como modos de saber/fazer, um *hódos metá* que inventa espaços-tempos de criação ao performar/cartografar a cidade. Advém daí mais questões: se há a possibilidade de cartografar performaticamente territórios geográficos/existenciais, quem poderia ser este *perfoógrafo*, performer cartógrafo? O que seria necessário para realizar o trabalho deste performer cartógrafo?

Por conta do caráter híbrido, incerto e provocador da arte da performance, poderíamos dizer que o performer seria alguém disposto a desafiar limites, contestar o que é dado como natural e imutável, promover discussões através de ações corporais de

linhas que compõem os híbridos perfografia e perfoógrafo, ao abrir a possibilidade de que outros tomem parte deste processo. Propõe-se como ignição, força motriz que alimenta o processo criativo imbrincado com o espaço urbano, integra ação e reflexão no contínuo reinventar de nossas relações com o outro urbano e humano. É um germe para o cultivo de um saber/fazer/viver a cidade de maneira singular, sem que para isso necessariamente precise ser um artista ou auto intitular-se como tal. Junto a Lygia Clark arriscamos afirmar que: nós somos os propositores desta experiência, mas cabe a você soprar o molde, dar sentido à nossa existência e agir no instante presente. Mover a trama. Tecer outras possibilidades de existir. ■



Mátria. Thalita Duarte
Perfografia#2 Interlagos/SP. 2011.

Perfografia Edição #4 _Perus/SP_2012

Por Denise Rachel e Diego Marques

Já conhecíamos Perus. Possuíamos uma representação, uma ideia, um mapa mental do que poderia ser o bairro de Perus. Como seria então perfografar cartografar através da performance uma região já conhecida e incorporada ao nosso mapa cognitivo? Como nos desterritorializarmos e reterritorializarmos em um ambiente que fez ou faz parte de nossa vivência cotidiana, no qual a memória acionada suscita a emergência de diferentes narrativas pré-existentes? Dispusemo-nos, então, à prática do exercício constante de reconfiguração destes mapas, lançando mão da subida e da descida dos morros e vielas de Perus como prática estética. Desse modo, experimentamos abandonar a familiaridade com o bairro através do sobe e desce de sua topografia íngreme, um convite ao tropeço desestabilizador de referências cristalizadas, abrindo o corpo para instabilidade dos afetos que o suscita a buscar uma (re)estabilidade, o tropeço como performance, a performance como cartografia - ao tropeçar os sentidos se aguçam, a visão se embaralha, os afetos fazem o corpo vibrar, razão e emoção trabalham juntas para promover a (re)estabilidade, oferecendo-nos a possibilidade de incorporarmos aos afetos a percepção modificada pelo tropeço, perturbando nossos mapas de sentido através da cartografia das sensações, do movimento das linhas de força que permitiram a experimentação de Perus em sua multipli (cidade). E o fizemos. Através de uma série de tropeços momentos de territorialização, desterritorialização e reterritorialização que nos levaram a despencar pelas ladeiras abaixo, escadarias acima, atravessar vielas e ruas sem saída, habitar terrenos baldios, pontes, córregos que compõem o bairro. Desequilibrando e equilibrando, tropeçando e caminhando, com a face rente ao chão ou cada vez mais próxima do céu, percebemos e sentimos, perfografando as linhas de força que atravessaram nossos corpos, o espaço urbano, os transeuntes, a performance, a vida. Neste perfografia experimentamos através do agir reflexivo/intuitivo maneiras diversas de compreender conceitos como devir, subjetividade, rizoma, cartografia, mapa... Vimos que mapear, segundo Heloisa Neves, "é representar alguma coisa, seja um espaço, um fenômeno, ou uma organização corporal". Cartografar, segundo a cartografia sentimental de Suely Rolnik pode ser "mergulhar na geografia dos afetos e, ao mesmo tempo, inventar pontes para fazer sua travessia: pontes de linguagem". Perfografar, arriscamos, pode ser um híbrido que atua nas fronteiras entre a ação e a representação, o visível e o invisível, a macro e a micropolítica, a arte e a vida sem promover dicotomias, mas embrenhando-se por entre este emaranhado e borrando tais fronteiras, desautomatizando comportamentos, delineando uma cartografia (in) constante, presentificada sobre um mapa em processo. Ao caminharmos na perspectiva da transitoriedade, nos embrenhamos pelas ruas, becos e vielas de Perus, andamos, tropeçamos, cartografamos, performamos nos espaços intersticiais da região, espaços estes que não estão contemplados pelas representações cartográficas do bairro disponibilizada no

MAPA ADENTRO MAPA AFORA



A rua era um rio. Denise Rachel
Perfografia#3 Vila Galvão Guarulhos/SP. 2011.

PRACIALIDADES PERFORMÁTICAS

Perfografia#2_ Interlagos/SP_2011

Tudo começa com o conhecimento do mundo e se amplia com o conhecimento do lugar, tarefa hoje possível porque cada lugar é o mundo. É daí que advém uma possibilidade de ação.

Milton Santos

Por Diego Marques

A segunda edição do projeto *Perfografia* desenvolvida na periferia de Interlagos, tornou-se possível mediante o aceite ao convite feito pela *Cia Humbalada de Teatro* para integrarmos a programação da *I Mostra Beijola*, organizada com apoio da *Lei Municipal de Fomento ao Teatro da Cidade de São Paulo*. O evento faz parte de uma série de ações desenvolvidas pela companhia que, desde 2009, tem empreendido um projeto de revitalização da praça homônima à mostra e, consequentemente, aproximado sua práxis teatral do cotidiano dos moradores do Jardim Primavera.

Destes modo, temos aqui um exemplo de que frente a um mundo cada vez mais urbanizado pela *globocolonização* e a concomitante urbanização da experiência artística, a praça pode ser entendida como um potente espaço de articulação entre a arte e a cotidianidade, uma vez que, ao propiciar um espaço de convivência entre os habitantes de uma determinada localidade, esta se transforma num importante símbolo da vida pública, oferecendo-nos um contraponto às dinâmicas sociais privatistas que tem caracterizado o uso dos espaços urbanos na contemporaneidade.

Praticada como lugar público por excelência, a praça pode ser percebida como um lugar de encontro, na medida em que esta evidencia a experiência de proximidade a qual os homens foram assujeitados com a proliferação das cidades urbanas. Neste sentido, podemos pensar em algo ao qual o urbanista Eugênio Fernandes Queiroga denomina como *pracialidade*, ou seja: "*concretudes, existências que se situam no tempo- espaço, participando da construção e da metamorfose da esfera da vida pública.*"

Segundo a artista visual Lilian Amaral, este estado de praça pode ser conferido a qualquer logradouro, desde que esta possa ser utilizado como lugar para co-permanência e práticas intersubjetivas entre aqueles que habitam a metrópole. É nesta perspectiva que tem se desenvolvido o *Perfografia#2_ Interlagos*, com o intento de esparrair o raio de ação da

O QUE PODE A PERFORMANCE NA PERIFERIA?

Google Maps: construções sem número, terrenos baldios, ruas sem placa, escadarias sem nome... Brechas, na aparente organização arquitetônica e urbanística, desencadeadoras de ideias, sentimentos, percepções, sensações, convocadoras de invenções para se relacionar com o outro em toda sua multipli (cidade). Assim construímos nossas pontes de linguagem, por entre as brechas, no emaranhado, tateamos conexões que façam e desfaçam sentido e sentidos no tempo-espaço presentes em que experimentamos a cartografia como performance: um coração de gelo no asfalto, um transeireiro na calçada, uma corda numa encosta, mudas de roupas numa viela-escada, uma venda sobre os olhos e um elástico envolvendo dois, três e outros tantos corpos-linhas de força que tornam-se linguagem ao simularem os afetos cartografados através da performance, diluída nos interstícios do cotidiano do extremo oeste paulistano, emergente em um mapa provisório que convoca o transeunte a transitar pelo espaço urbano de forma não usual, para habitar o localizável em suas cartografias oficiais, desta vez, guiado não só pela imperiosa visualidade, mas por toda sua sensorialidade, mergulhando na geografia dos afetos com todo seu corpo vibrátil, caminhando nas fronteiras entre cotidiano e extra cotidiano, entre arte e a vida, entre a cartografia de seus afetos e os mapas de seus percursos. ■



Sonho de Consumo. Bárbara Kanashiro.
Perfografia#6 Barra Funda/SP. 2012.

PERFOGRAFIA COMO HÓDOS META

Perfografia, um emaranhado de linhas. Trajetos traçados momentaneamente, que se perdem, se encontram, se perdem, se encontram novamente sempre de outra forma, mas sem que este formar-se e transformar-se constantes se tornem sinônimo de um caminhar sem critérios.

Ao cunhar o termo *Perfografia*, no início de 2011 nós, integrantes do Coletivo Parabelo, estávamos interessados em experimentar algumas das inúmeras possibilidades de hibridização inerentes às manifestações artísticas contemporâneas, relacionadas mais especificamente à arte da performance. Almejávamos continuar exercitando práticas que não estivessem e nem pretendessem estar separadas do convívio cotidiano com a cidade e o que nela se engendra. E, dessa forma, nos embrenhamos neste denso tecido que envolve a performance como linguagem e a cartografia em uma *práxis* iminentemente híbrida.

No entanto, uma série de questões pode ser lançada em torno desta *práxis*, algumas destas indagações interessadas primordialmente em uma clara definição dos elementos que compõem o híbrido Perfografia. Neste sentido, poderíamos partir do pressuposto de que, se estamos tratando de um entrecruzar de saberes/fazeres, desde já parece difícil separá-los com precisão, apontar com clareza em que momento um inicia e o outro termina. É inerente à proposta de hibridização borrar fronteiras e desafiar limites até que ponto é possível com-fundir, misturar?

Estas questões nos levam a pensar a respeito da arte da performance, tratada em diversos estudos como uma área fugidia em relação a definições precisas, que almejam fixar certezas. Uma linguagem interessada em instabilizar fronteiras e que, segundo o teórico, professor e performer brasileiro Renato Cohen, se desenvolveu através da junção de elementos das artes cênicas e das artes visuais no decorrer do século XX, sendo nomeada como tal em meados dos anos de 1960.

Se partirmos desta perspectiva performática que propõe fronteiras nebulosas e pensarmos na proposta de cartografia como *conceito provisória*, feita por Suely Rolnik, é possível relacionar, em um primeiro momento, esta mobilidade pelo campo das incertezas como algo que também diz respeito à performance. Convencionalmente, uma cartografia seria um estudo geográfico em presença, do cartógrafo em determinado território, no qual suas características são delineadas através de anotações, fotografias, desenhos produzidos durante o deslocamento do pesquisador por determinado espaço, que pode levar em conta desde formações geológicas até geopolíticas e culturais. Entretanto, Rolnik amplia este conceito através da proposição de uma cartografia sentimental pelo que a autora chama de *territórios existenciais*, promovendo um entendimento voltado à psicanálise em relação aos termos *cartografia* e *território*. Neste sentido, a proposta de Rolnik nos interessa pelo fato de possibilitar a construção de uma ponte interligando as ideias de praticar um determinado território urbano ao mesmo tempo em que se praticam territórios existenciais, nas relações de troca entre os corpos urbanos e humanos. Tais relações nos remetem à *psicogeografia*, que propunha experimentar as influências psicofísicas exercidas pelas diferentes conformações urbanas aos

cunho ético, estético e político, relacionadas à arte, à vida. Se levarmos em conta o que Cohen escreveu a respeito da atuação do performer, este seria alguém interessado em promover o trânsito entre realidade e ficção, entre arte e vida ao criar ambiências que podem deslocar, mesmo que por um instante, a percepção acostumada a determinadas condições. Por conta desta disponibilidade em transpor fronteiras, aproximar-se do outro para partilhar algo muitas vezes inquietante, recolher do emaranhado de linhas entrecruzadas de nossas vidas uma experiência que pode ser alquímica, Cohen denominou o performer como ritualizador do instante presente. Neste caso, a ênfase do performer está no aqui direto no instante presente, em um tempo espaço real, sem recorrer a subterfúgios e convenções que restringem este ato à representação de uma ficção.

Já o cartógrafo, que aliamos ao performer na composição de cartografias promovidas através da performance, não é aquele que se restringe aos estudos geográficos, mas aproxima-se daquele que foi delineado por Rolnik. Tal cartógrafo está imerso no emaranhado de linhas que formam os territórios existenciais os quais compõem nossa vida. Estes territórios abrangem nossas relações pessoais, comportamentos e hábitos, as instituições (família, escola, igreja, trabalho...) com as quais convivemos, os locais que frequentamos, que fazem parte do nosso cotidiano. As linhas que formam e transformam estes territórios são chamadas *linhas de vida*. As linhas de vida possuem algumas especificidades que foram elaboradas por Deleuze, Guattari e também por Rolnik que as distinguem em três modalidades diferentes: as linhas de segmentariedade dura que demarcam territórios com fronteiras bem claras, nos territorializam no âmbito do que se torna conhecido, padronizado e distinguível; as linhas de fuga que escapam das delimitações dos territórios e nos desterritorializam, nos remetem ao desconhecido, ao que está fora do padrão, ao inesperado; e as linhas de segmentariedade flexível que nos reterritorializam, possibilitam um trânsito entre a fuga e a rigidez na reformulação de territórios. Então, o trabalho do cartógrafo, segundo Rolnik, seria cartografar estas linhas ao mesmo tempo em que participa da constituição da realidade à sua volta a partir de um critério, um princípio e uma regra. Estes três elementos que pautam a ação do cartógrafo e que também associamos à ação do performer, referem-se respectivamente ao nível de abertura que cada um se permite para experimentar o desconhecido; o quanto este experimentar contribui para a ampliação da vida; e a prudência para não tornar este experimentar maior do que a vida, ao enfatizar a estética em detrimento da ética e/ou uma política econômica em detrimento da ética como, por exemplo, no processo de gentrificação que ocorre em Itaquera por conta da construção do estádio do Corinthians, conhecido como Itaqueirão, o qual se dará a abertura dos jogos da Copa do Mundo de 2014. Este critério, princípio e esta regra são imprescindíveis para que o trabalho do performer cartógrafo não reproduza um ideário que restringe o fazer artístico no espaço urbano, principalmente na periferia, como uma forma de assistência social, uma maneira de embelezar a cidade ou de intervir neste espaço através de uma postura colonizadora de quem detém um suposto conhecimento verdadeiro. O performer/cartógrafo assume uma postura de aprendiz diante das situações às quais se dispõe a enfrentar, a elaborar *instruções* que irão pautar seu modo de agir na relação com o(s) outro(s), no sentido

I Mostra Beijola, ao instaurar *pracialidades performáticas* em diversos pontos do Jardim Primavera, por meio de ações performáticas criadas em um corpo a corpo com o bairro.

Para além de conferir uma espécie de corporeidade poética às questões emergentes ao contexto no qual as performances foram concebidas, estas procuram agir como um interstício social no mesmo, ao incitar transitoriedades diacrônicas através do que Nicolas Bourriaud chama de *Utopias de Aproximação*: práticas artísticas que atuam numa determinada territorialidade, no ensejo de fomentar outras possibilidades afetivas em relação a si mesmo, ao outro e ao meio, em oposição à sincronização hegemônica que o capitalismo espetacular estabelece a fim de promover a livre circulação de mercadorias, como a única finalidade para o uso do espaço urbano.

Para tanto, faz-se necessária a verticalização da ação performática no tempo-espaço real, em detrimento da afirmação de um espaço simbólico autônomo e privado frente à realidade, de modo que o performer possa atuar como um *ritualizador do instante presente* na medida em que o público comunga com o fenômeno performático e estabelece espacialidades e temporalidades relacionais, *pracialidades performáticas* que entranham poeticamente tecido social e tecido urbano, aproximando-se de um topos gênico-mítico analisado por Renato Cohen em seu livro *Performance como Linguagem*.

Similares às *situações construídas* preconizadas pela *Internacional Situacionista* em meados do século XX, as pracialidades performáticas inscrevem-se no *Nova Gênero de Arte Pública* ou *Arte Comunitária* como foi batizado nos Estados Unidos na década de 90, ao procurar estabelecer processos colaborativos e interativos em contextos nos quais atuam. Neste aspecto, em detrimento de agenciar pretensas coletividades, a edição de *Perfografia#2_ Interlagos* procura propor o *corpo como agora* através de ações performáticas efêmeras, que ao invés de representarem a realidade, experimentam atuar nela, em diálogo com os moradores do Jardim Primavera.

No exercício do encontro com o outro, busca-se a partilha do sensível através do trivial, investigando a possibilidade de *aisthesis* em um cotidiano solapado pela imensurável miséria material e simbólica a qual o capitalismo triunfante nos submete diariamente. Destes modo, ao entendermos que distritos como Interlagos, Guaianases, Jaçanã e Pirituba dentre outros, podem ser lidos como exemplos da geografização da referida miséria na cidade de São Paulo (muito embora esta também esteja igualmente geografizada nos altos e baixos dos bairros centrais), em âmbito federal, podemos entender que a mesma encontra-se concentrada no Norte e Nordeste do Brasil, portanto, sendo as extremidades da capital paulistana as localidades relegadas à moradia de milhares de famílias migrantes provenientes desta região, é possível dizer que o nordeste é aqui. Logo, ao perguntarmos-nos: o que pode a Performance na periferia? Estamos simultaneamente nos questionando sobre o que pode a Performance em regiões como o Nordeste brasileiro. ■

A RUA É UM RIO

Perfografia#3_Vila Galvão_Guarulhos/SP_2011

Por Denise Rachel

A rua nasce, como o homem, do soluço, do espasmo. Há suor humano na argamassa do seu calçamento. Cada casa que se ergue é feita do esforço exaustivo de muitos seres, e haveis de ver pedreiros e canteiros, ao erguer as pedras para as frontarias, cantarem, cobertos de suor, uma melopeia tão triste que pelo ar parece um arquejante soluço. A rua sente nos nervos essa miséria da criação, e por isso é a mais igualitária, a mais socialista, a mais niveladora das obras humanas.
(João do Rio)

Atravessar. Atravessar a rua. A travessia dos sentidos aguçados pelo vibrátil da vida entrecruzada por linhas de força. Linhas duras. Flexíveis. Linhas de fuga. Atravessar e alcançar a terceira margem. O entre. O meio. O esforço para subverter o concreto que pode oprimir e ditar regras aparentemente intransponíveis. Mas prudência. O cuidado de si para enfrentar o risco até o limiar de vida. Não morte. A terceira margem do rio não necessariamente transcende o concreto, mas presentifica outras possibilidades de lidar com a matéria-prima da realidade. A rua é um rio cartografado e registrado por guias, mapas, roteiros, placas, sinalizações, signos que podem ser reelaborados assim que desponstar o desejo. Desejo como o rio que tudo arrasta este prêmio pelas margens que impõem limites a sua jornada que, sem estes, poderia se configurar destrutiva.

Os performers-cartógrafos urbanos caminham pelo entorno do Lago dos Patos, Vila Galvão, na cidade de Guarulhos. Ar ameno, ir e vir de pedalinhos, patos, marrecos, tartarugas que se refugiam das águas no sol em uma ilhazinha artificial cercada por casarões, prédios, museu, teatro, biblioteca e, no horizonte de uma das travessas, bem ao fundo, o morro e a favela. Iniciou, neste sábado ensolarado, a terceira edição de Perfografia, perscrutando desejos em busca de estratégias para concretizá-los a partir de um roteiro de preocupações. Preocupações estas desenhadas pelo diálogo entre a subjetividade e o ambiente, o eu e o outro, o qual compõe as tradições e contradições do contexto urbano da grande São Paulo. Megalópole desenfreada, ativa e reativa nos contrastantes parâmetros de normalidade programados por um sistema regido, grosso modo, através do artifício do lucro e do luxo. Lucro para poucos, os "escolhidos" para efetuar a exploração da força de trabalho dos "excluídos". A mos, "e s c o l h i d o s " e "excluídos" doutrinados por um discurso povoado por sentenças como: "Ordem e progresso", "Você não pode perder!", "Abra a felicidade", "O ministério da saúde adverte"... Desejo efêtico, público e privado, proibido e permitido, vida e arte,

COLETIVO PARABELO PERFOGRAFIA Fanzine ou uma compilação de grafias por entre as #12 edições

de propiciar a ignição dos processos criativos através de um estímulo inicial que se ramifica em outros, segundo a professora doutora Gaby Imparato. Em Itaquera, por exemplo, para nos territorializarmos a instrução inspirada no trabalho de Greco era: circular com giz o que naquele contexto nos remetia de alguma forma a uma manifestação artística. Assim, foram detruídos, ponto de ônibus, pessoas conversando, carros abandonados, uma luva encrustada no asfalto, canteiros de obras que convocaram nossa atenção à experiência partilhada naquelas ruas.

A partir das instruções que se relacionam a cada encontro/movimento (territorialização, desterritorialização, reterritorialização) o performer cartógrafo intenta compor com as diferentes realidades que emergem da relação com o outro urbano, humano e, neste processo, mergulha no emaranhado de linhas de vida à procura de sentidos, de *leitividade* que fomentem a composição de ações performáticas que provoquem mais perguntas do que respostas, saiam do âmbito do conforto.

Nesta cartografia através da arte da performance, quando achamos que um território geográfico/existencial está bem delimitado nos surpreendemos com a emergência de outros elementos que coabitam, não de forma pacífica, este território. Desse modo, durante o encontro/movimento de reterritorialização tentamos abrir espaços para que não somente os performers/cartógrafos sejam propositores de ações criativas, mas para que os passantes interessados possam tomar parte do acontecimento performático. Para tanto, utilizamos um dispositivo que almeja inserir o transeunte neste processo criativo entre a cartografia e a performance, o qual nomeamos como *Mapa-fanzine*. Este consiste em uma publicação aos moldes da estética fanzinesca, a qual se caracteriza por ser independente de grandes patrocínios e recursos financeiros e, portanto, geralmente é impressa em papel sulfite, xerocopiada, com tiragem pequena. Estética esta intimamente ligada aos movimentos de contracultura das décadas de 1960-70, assim como a arte da performance, que se configurava como mídia alternativa em relação aos meios de comunicação hegemônicos. Por seu caráter aberto a inovações, muitas vezes abarca gêneros textuais diversos como artigos de opinião, histórias em quadrinhos, poemas em formatos diferenciados.

No caso do Mapa-fanzine, como o próprio nome sugere, um mapa da região em que as performances serão realizadas é apresentado juntamente com imagens, textos poéticos e instruções que sugerem modos performáticos de uso deste material. Esta possibilidade de leitura do Mapa-fanzine remete a uma discussão levantada pelo teórico norte-americano Richard Schechner a respeito do "mapa como performance". Em linhas gerais, Schechner considera que um mapa pode ser lido como performance pelo fato de apresentar um determinado ponto de vista e que para isso, é necessário que alguém leia-o e interprete-o de forma a atualizar ou contestar a perspectiva proposta por este, isto é, o mapa performa o ponto de vista de quem o elaborou e é Leticia, em Brasília? Que ideia de progresso seria esta propagada pelas desapropriações e construções em Itaquera?

O Mapa-fanzine constitui-se como mais um prolongamento do emaranhado de

**Nossa senhora da feira ou africanizando Marcia X. Flora Roubinet.
Perfografia#8 Pirituba/SP. 2013.**



contrapontos pré-fabricados pelas mercadorias que colonizam a subjetividade de ambos, "escolhidos" e "excluídos".

Neste Perfografia#3 Vila Galvão Guarulhos/SP, a performance como linguagem atravessa a rua, o rio, a vida cotidiana na construção de vocabulários como possibilidade de criação de outros mundos, multifacetados e não unificados a partir de um objetivo único. A ação micropolítica de pensar modos de viver diversos do que está posto. A escuta do corpo vibrátil, a ativação da sensibilidade para reconfigurar o estar no mundo no instante presente. Os performers-cartógrafos urbanos atravessam, recolhem, refletem, desenham linhas de fuga a partir do concreto: carregar paralelepípedos enquanto caminha em torno do lago, escovar os dentes na calçada, provar o líquido de garrafas jogadas no lixo, vomitar flores... Imagens, ações, sensações que atravessam e interrompem o fluxo cotidiano do rio, o trânsito atônito para e interpela, vai e volta em um espasmo de dúvida, de vida que volta a fluir de outra forma.

A rua não é cenário, a rua não é cinema nem quadro para ser apenas contemplada por uns, executada por outros. A rua pulsa. Rio vibrátil que traça linhas no tempo-espaço em devir. Tempo-espaço aberto à diversidade de grafias, grafismos, cartografias, roteiros, linhas traçadas a mão livre, a céu aberto, a partir de matéria acessível aos sentidos de quem faz, vê, participa, indaga, imagina outras linhas e outras possibilidades. Tempo-espaço multifacetado que escoa a favor e contra a corrente, arrastando, modificando, variáveis que partem de um princípio corpo em movimento, corpo em relação vital, ético, estético, que configura e desconfigura parâmetros e padrões. Rio nascente de possibilidades. ■



(Com)domínio. Thalita Duarte
Perfografia#11 Capão Redondo/SP. 2013.

O GESTO POÉTICO

Perfografia Edição#6_ Barra Funda/SP

Por Carminda Mendes André

O COLETIVO PARABELO poderia muito bem criar uma cartografia de violências que gera e sofre no trajeto de seu caminho. Alguns dizem que o coletivo “arruma confusão” por onde passa. É verdade. Mas não porque, intencionalmente, como os revolucionários da minha geração faziam colocando bombas em carros e estabelecimentos para chamar a atenção do horror da ditadura em que estavam mergulhados. Eles parecem mais próximos dos pacifistas do que dos rebeldes partidários em que fui formada. Os tempos são outros? Penso que a ditadura mudou de figurino, mudou de discurso, mudou de cara e precisa de outros dispositivos para ser afastada de nossas vidas. O COLETIVO PARABELO arruma confusão por onde passa porque seu trabalho artístico é também trabalho ético. Trabalho para a emancipação dos corpos nos moldes de que nos fala tão lindamente Jacques Rancière em seu brilhante *Mapas Ignorante*. O emancipado é alguém que age como autodidata, age com seus modos de pensamentos sem a tutoria de alguém que o diz como fazer. O emancipado, por não estar amarrado aos moldes das normatizações, acaba por confrontar-se com a vida fascista que está camuflada de cordeiro da segurança. O COLETIVO PARABELO, ao inventar suas perfografias, reinventa os percursos, que reinventa os corpos, que nomeadiza as identidades. Quem segue perfografando com esse COLETIVO tem a grande chance de se perder de si mesma (desterritorializar-se como nos ensina Deleuze) para nos reinventar em outro lugar de nós mesmos. Exercitar o corpo nas zonas opacas, nos cantos escuros da cidade espetacularizada pode ser um modo de trazer de volta o “tesão” pelo viver; a coragem de continuar os exercícios para os cuidados de si e performer mesmo em solitário. Com eles não achamos saídas para os horrores, mas atalhos que podem nos levar a outros mundos. Com esses jovens artistas pude olhar certos traumas da civilização que herdamos e que não sabemos como encarrar. Doloroso e, ao mesmo tempo, emancipador foi o atravessamento que sofri junto com os “parabólicos” que é como gosto de chamá-los. ■



Invisibilidade pública#1_ Homos lumpsens. Coletivo Parabelo

Perfografia#9_ Perdizes/SP. 2013.



Cateadora de histórias. Eliane Andrade.

Perfografia#2_ Interlagos/SP. 2011.

de defender a si mesma, para a criação na esfera da elaboração de uma rede de signos que acabam por fazer emergir significados e relações que escapam ao olhar de quem propõe a ação o performer , mas potencializa as leituras possíveis de cada um que experienciu, naquele momento, um outro modo de enxergar os elementos que ali se encontravam. Sem defesas catequéticas, há assim a possibilidade de visibilizar uma variedade de leituras e percepções, sem que isso seja um gesto demarcatório e impositivo. Isto é, cada um se relaciona com a ação performática de acordo com o seu próprio modo de perceber as conexões entre o corpo, o ambiente e o acontecimento. Transformando o outro numa possibilidade de um outro lugar, numa possibilidade de existência. Mesmo que possa ser através da instabilidade de certos ideais e conceitos, fazendo com que esses valores a princípio inalcançáveis e intranspôncies, sejam a emergência de questionamentos e reflexões, transformando-os em pontos móveis no fluxo inestancável entre vida e criação, reparando que este é um processo constante.

Consideramos assim que o rito de passagem como performance faz com que as relações com o acontecimento sejam mais do que somente da ordem da espiritualidade e/ ou da religiosidade, pois tanto o entendimento de rito quanto de arte da performance estabelecem-se para além de ensinamentos religiosos e aprendizados culturais, constituem-se fenômenos comunicacionais que disponibilizam o corpo num momento de instabilização através da experiência. Assim, criam-se condições de questionamentos para com formas de vida estabelecidas, dadas através do processo de passar por mudanças de estados corporais. É uma das possibilidades do fazer performático de se relacionar com o outro de modo a garantir as possibilidades infinitas em momentos efêmeros viabilizando a emergência da transformação, essa que é inerente ao corpo vivo. ■

O traçado das linhas de vida pode ser feito pelo escritor através da literatura, pelo cartógrafo através do desenho ou pelo performer através da arte da performance. De modo que aglutinamos a performance e a cartografia em um composto: a ideia de *Perfografiae* de *Perfógrafa*.

O *perfógrafo* é aquele que cartografa territórios existenciais, lança seu arpão no oceano e performa cartografias outras. Territorialização, desterritorialização e reterritorialização são movimentos intrínsecos ao fazer artístico. Embora a ênfase do mesmo possa estar no desmantelamento das segmentações, *nas linhas de fuga*, por isto mesmo é que se faz necessária uma ancoragem, uma forma de transposição da linguagem que permita estruturar a criação.

Uma das formas possíveis para o performer organizar as cartografias que emergem no contato, no choque e no cruzamento com outros corpos é o *leitmotiv*. O termo, originário da música e da literatura, é traduzido por Renato Cohen (2006) como *linha de força*. Embora na língua alemã sua acepção esteja relacionada a motivo condutor, Cohen ressalta que aquela tradução acrescenta à palavra um sentido de fisicalidade próprio da ação do performer.

Dessa forma, ao lançar mão dos *leitmotiv*, o artista da performance compõe sua obra, que muitas vezes escapa do entendimento tradicional de obra de arte ao romper a aura, desmaterializar o objeto e propor uma outra forma de sensibilidade e relação com o mundo. *As linhas de força* se emaranham nas *linhas de vida* no corpo a corpo com a cidade.

A ação de cartografar através da performance pode gerar cartografias múltiplas. Todavia, neste ato chamamos a atenção para um tipo específico de cartografia, o que Paola Berenstein Jacques denomina *Copografias Urbanas*(2008).Jacques elabora tal ideia como um tipo de micro-resistência ao processo de espetacularização das cidades contemporâneas. Uma coporfografia urbana é um tipo de cartografia realizada no e pelo corpo, ou seja, a memória urbana inscrita no corpo, o registro de sua experiência em uma espécie de grafiã da própria cidade vivida, que inscreve também configura o corpo de quem a experimenta.

Isso nos interessa particularmente porque entendemos, assim como a autora, que o processo em curso interfere na experiência corporal das cidades enquanto prática cotidiana, estética ou artística no mundo contemporâneo. De modo que a proposta de uma outra forma de apreensão do espaço urbano, realizada no e pelo corpo valoriza a experimentação de modos de habitar e existir, para além da visão urbanística e da lógica espetacular. Portanto, a *coporfografia* estaria diretamente relacionada com o performer. Pois este entrelaça as linhas de vida que atravessam a ação de caminhar nas ruas como linhas de força, os *leitmotiv* que vão ancorar a ação performática. A performance, neste caso, acompanha, se faz e se desfaz ao mesmo tempo que as cartografias vigentes, criando outras corpografias, outras narrativas.

“Eu só escapei para contar-te” é a expressão máxima da vontade de fugir da morte, afirmar a vida e contar histórias gravadas no próprio corpo, como é o caso de Herman Melville em Moby Dick, como é o caso do perfógrafo no Perfografia. A arte pode ser uma forma de dar lugar ao desejo, traçar rastos de fuga e perceber o mundo com olhos de quem lança seu anzol no mar da vida, no oceano de possíveis. ■

Perfografia#10_ Itaquera/SP. 2013

Por Thalita Duarte

São Paulo, Itaquera, Julho de 2013. A bola da vez no Brasil são os megaeventos e em Itaquera seguem a todo vapor as obras para a construção do estádio que sediará a abertura da Copa do Mundo FIFA 2014. Assim como as obras de infraestrutura e de desenvolvimento econômico do entorno, necessárias para receber milhares de turistas no extremo leste da capital paulistana.

Próximo ao estádio situa-se a Comunidade da Paz onde cerca de 240 domicílios ocupam desde 1991 um terreno de propriedade pública pertencente à COHAB-SP. Ocupação que torna visível a fragilidade das políticas públicas habitacionais na cidade, ao materializar por iniciativa dos próprios moradores o sonho da casa própria a partir das ferramentas e materiais que estão à mão: a solidariedade dos mutuíros, os detritos e entulhos, a capacidade criativa e o terreno que deveria sediar um conjunto habitacional, mas que permanecera em desuso. O déficit de moradias, na cidade de São Paulo, que deveriam ser oferecidas à população de baixa renda não está nem perto de ser superado (apontado em cerca de 5,461 milhões em 2011). É discrepante a diferença entre o que atualmente os governos estão investindo em obras para a realização da Copa do Mundo no Brasil e o que tem se investido em moradia social. E, justamente na zona leste da cidade, região mais povoada e historicamente negligenciada de São Paulo, moradores têm seu direito de acesso à moradia digna duplamente violado. A Comunidade da Paz está sob a miniência de ser removida da região, mas até o momento, nenhum dos moradores foi notificado a respeito de qual será o seu destino e se é que este foi pensado pelas políticas públicas. Apesar disso, os moradores continuam a lutar ativamente em defesa da comunidade, inclusive através da criação de um Plano Popular Alternativo de Habitação para a Comunidade da Paz.

Situações como esta, podem ser entendidas dentro do processo de *gentrificação* ou enobrecimento urbano, no qual operações urbanas são adotadas a fim de promover a renovação, requalificação e/ou revitalização de determinadas regiões da cidade, através da construção de empreendimentos imobiliários, comerciais e culturais, que teriam o intuito de atrair uma classe mais abastada e repelir a população de baixa renda e em situação de rua. Muitas vezes a contradição mais nefasta deste processo é que quem é alvo da remoção nestas áreas oferece sua mão de obra para erigir sua própria demolição, como no caso de Cícero Jailson Ponciano Silva, 39 anos, morador da Comunidade da Paz e encarregado de armações nas obras do entorno do estádio Itaquêro, que nos diz: *"Quanto mais adiante a obra, mais perto fico de serremovido"*.

NOSSA SENHORA DA FEIRA OU AFRICANIZANDO MARCIA X

Perfografia#8_Pirituba/SP. 2013

Por Flora Rouanet

Os rituais de passagem são fenômenos culturais capazes de materializar uma mudança clara de um indivíduo ou de um grupo de indivíduos em determinada cultura. Essas mudanças podem se relacionar com estados sociais, políticos e/ ou religiosos dentro de uma comunidade. Atualmente alguns autores dizem que não existem mais essas demarcações claras, ou que há uma certa diluição dessas em correntes incessantes de informações, pelas quais estamos a todo momento cercados, fazendo com que haja superficialidade nas relações humanas que suscitam angústias em uma busca contínua, no assíduo desejo de ter um lugar claro no mundo.

Aqui-agora acredito ser possível, com a arte da performance, passar por uma experiência estética capaz de alterar os corpos presentes, como no ritual que aconteceu na feira livre de Pirituba. Não que esse ritual seja entendido como capaz de solucionar as angústias da sociedade moderna, mas pode proporcionar um modo de se relacionar com o outro através da arte.

Dessa forma, o trabalho desenvolvido na edição Perfografia#8_Pirituba foi verticalizar, na feira livre que acontecia em frente ao nosso ponto de encontro o Espaço Cultural Elo da Corrente nossas cartografias corporais, experimentadas nos e pelos corpos em estado performático. Ambiente verde ao mesmo tempo podre, novo e ao mesmo tempo passado que estava se relacionando conosco como não poderia ser diferente ativando memórias, transformando o modo habitual de lidar com a feira livre, com o espaço, com a cidade, com as pessoas, com nós mesmos. Assim, minha experiência ao realizar a performance *Nossa Senhora da Feira ou Africanizando Marcia X*, nesse contexto, transpassa em vários aspectos a ideia de performance como ritual.

Ao propor uma analogia entre esta performance e o rito de passagem é possível dividi-la em três partes distintas: o momento pré-liminar, liminar e pós-liminar, de acordo com o antropólogo Arnold Van Gennep. Essas três fases podem ser diferenciadas claramente, utilizando os critérios da ação em si no caso deste rito-performance, mas sabemos que a criação é um processo e que não tem um lugar demarcado no fazer artístico, assim como tá etapas de movimento. Portanto, descrevo as fases ritualísticas através dos rastros que restam em minha memória: de vestido e véu brancos, caminho lentamente segurando uma lata de 1 litro de leite condensado "Moça" seguida por uma procissão, o percurso é lugar de passagem dos "usuários" da feira entre as barracas de frutas, artigos domésticos, pastel, travessieiros, peixe etc. movimento preliminar. Quase no fim do percurso, abro a lata de leite condensado e caminhando vou despejando todo o conteúdo sobre minha cabeça, até chegar ao final da feira onde está um altar de caixotes e pipocas, subo no altar e começam a rezar e distribuir santinhos nos quais estão impressas as orações *Santa Mercadoria* e *Patrão Nosso*, nesse mesmo momento as pipocas são atiradas no meu corpo que está todo coberto de "leite moça" movimento liminar. Desço do altar, ainda segurando a lata de leite condensado só que dessa

Perfografia#8_Pirituba/SP. 2013

Por Michel Yakini Sarau Elo da Corrente

Era um dia daqueles. Feira no auge, circulação a mil, quem compra, quem vende, quem passa, quem pede, quem nega. Quando Nossa Senhora da Feira surgiu entre nós houve quem confiasse a ela a beleza do dia, uns ajoelharam em pensamento, outros olharam como quem visse o cramolhão em pessoa, fugiram assustados, temendo memórias de pipoca e leite condensado, pois o estranho é mesmo estranho nessas horas.

Na digna compreensão de uma santa, Nossa Senhora da Feira fez o que devia ser feito, subiu em seu altar pagão, entre oferendas de pastéis e caldo de cana, se ritualizou e exclamou do estranhamento no ar. Dizem que ela é mesmo a santa das causas estranhas, que aparece quando rezamos um "Patrão Nosso" com fervor em procissão, e assim foi...

A graça de Nossa Senhora da Feira derramou sensibilidade em algumas pessoas, que resolveram dedicar seus sentimentos aos céus, para brilhar como estrelas, voar por aí, mandar um recado ao amigo perdido. Há quem tenha deixado de lado a sacola, a oferta, o *master card*, para cometer o pecado da tartaruga, parar um minuto na feira que anda a mil, soltar cores no ar, fazer um arco-íris de balões, ou seriam as lágrimas que escorriam e ganhavam asas na eternidade? A saudade é um passarinho, que mesmo quando não vemos, canta pra dizer que está ali, pertinho de nós, pra anunciar a giro dos tempos.

Estava chegando Abril, talvez fosse esse o segredo. Dizem que na cultura chinesa é tradição que nessa época as Queixas, mulheres sagradas, venham para as praças e feiras oferecer o néctar do seu silêncio aos homens. Para que eles proveem até se esbaldar, fiquem de barriga cheia, extasiados e preguiçosos, assim as Queixas escorrem seu néctar entre as sobras, entre os restos, para que todos vejam e compreendam seu silêncio escondido em belas maquiagens. Essa revelação é temida pelo povo, pois anuncia tempos de fome, seca, miséria. Foi batata! Tempos depois, edificou-se o Império da Miss Xepa, meio homem, meio mulher, contemplada pelos cachorros, desfilando pomposa entre os detritos, o circo sem pão, o *flash* do *facebook*, que tecla com voracidade, como se comesse um suculento bife de primeira. A musa dos desesperados, o riso dos bangueelas. Impiedosa, sorriu a todos como uma digna *miss* da situação alheia, pois ela quer destaque, quer ser e existir, nem que pra isso estique seu próprio tapete na passarela do caos, no desmontar das barracas.

Sem perder tempo, eis que surgiu o remédio dos pobres e esquecidos. De prontidão, com sua bolsa Luis Vitão, seu terninho importado de Cuba e comprado na Oscar Freire a nossa presidenta anunciou a solução: a Bolsa Xepa. Como é do povo e gosta do povo, tanto que fala com ovo na boca, ela mesma veio fazer o lançamento do programa, fazer o piquenique de lançamento do programa, com direito a Hino Nacional e degustação de pêssegos meia boca. Ninguém aderiu, quando a esmola é demais o santo desconfia, mas muitos ficaram com

FRUTA DE FEIRA TEM GOSTO DE HISTÓRIA CAPÃO REDONDO PARA ALÉM DA CARTOGRAFIA DA VIOLÊNCIA

Perfografia#11_Capão Redondo/SP. 2013

Por Eliane Andrade

As primeiras ocupações do bairro do Capão Redondo ocorreram nos arredores do Parque Santo Dias. O nome do parque é uma homenagem ao operário metalúrgico Santo Dias da Silva, que morreu no dia 30 de Outubro de 1979, dia de greve, baleado com um tiro nas costas em frente à fábrica Sylvania. Em sua homenagem também, desde sua morte, seus amigos e companheiros pintam com tinta vermelha, no asfalto da rua onde existia a fábrica, a inscrição: "Aqui foi assassinado, pela polícia militar, às 14h, o operário Santo Dias 30-10-1979". Essa é uma das muitas histórias de violência que aconteceram e que ainda acontecem no local. Tal como a notícia de um tiro que veio no meio da brincadeira, atingindo uma criança de 12 anos de idade enquanto esta jogava bolinha de gude com seus amigos. A violência é uma linha dura neste bairro, que deixa rastros no corpo humano/urbano.

Mas quais são as histórias do bairro que não são contadas ou noticiadas?

Foi o entorno do Parque Santo Dias, o lugar escolhido pelo Coletivo Parabelo para realizar o *Perfografia#11_Capão Redondo/SP* onde caminhamos e nos encontramos, através da Arte da Performance com a Geografia dos Afetos, nomeada por Suely Rolnik, em busca do que está fora do foco da cartografia oficial, aquela efetuada por especialistas no assunto, instituída e autorizada por organizações macropolíticas. Neste âmbito, o Capão é apontado como o lugar onde mais ocorrem crimes contra a vida e, está incluso no Mapa da Violência, desenvolvido pelo CEBELA Centro Brasileiro de Estudos Latino Americanos, vinculado à FKLSCO Faculdade Latino Americana de Ciências Sociais.

Diferente do formato proposto pela cartografia oficial, a qual almeja identificar e classificar características geográficas, políticas, culturais e econômicas de determinada região, o Coletivo Parabelo experimenta o ato de cartografar através da performance. Na Arte da Performance, o Performer cria por meio de *Leitomotive*, termo alemão geralmente associado à criação literária que, neste caso, constituiria as linhas de força para a composição de uma ação performática. Esta cartografia performática consiste no processo de erar pelas ruas de determinado bairro, como o Capão Redondo, experimentando no corpo a corpo com o outro humano/urbano a ativação do corpo vibrátil um corpo disponível para compor com o emaranhado de linhas em permanente movimento, um tempo-espaço de criação, no qual com auxílio do acaso pode fazer emergir acontecimentos, performances. Através da ativação do meu corpo vibrátil na relação com o bairro percebi, ao passar pela Rua Arroio do Engenho, alguns rastros: duas amorelinhas, um campo de futebol e uma inscrição "Rua de Brincar", pintados com tinta cor de rosa no chão. Utilizo aqui a palavra "rastro" para me referir à presença de uma ausência que, naquele momento me fez perceber um aspecto que não foi

Dentro da perspectiva da gentrificação, podemos relacionar os entendimentos de *turistificação das cidades* e de *disneylandização urbana* desenvolvidos pelas teóricas brasileiras Paola Berenstein Jacques e Fabiana Dultra Britto. O primeiro, como o próprio nome sugere, valorizaria o turista, sobretudo o internacional, em detrimento do morador local. Esta valorização se daria através da construção de uma imagem de cidade acolhedora e prestigiosa como garantia de segurança para a livre circulação de pessoas e mercadorias. Já o segundo entendimento, complementar ao primeiro, traz uma imagem para o espaço urbano que intenta atrair capital e investidores além de turistas, ao partir do pressuposto de que a cidade se transformaria em algo similar a um campo temático com seus respectivos roteiros de visitação. No atual caso do Brasil esta transformação é gerenciada por grandes corporações internacionais como a *Fédération Internationale de Football Association* (FIFA) e a Odebrecht.

Neste descompasso entre as políticas públicas e privadas que intervêm na região de Itaquera e as condições de vida dos moradores da Comunidade da Paz, pode-se tomar como parâmetro os conceitos elaborados por Milton Santos (2009) em torno do que denominou como *Zonas Urbanas Luminosas* em contraponto às *Zonas Urbanas Opacas*. De maneira sucinta podemos relacionar as Zonas Urbanas Luminosas às regiões da cidade voltadas à circulação de mercadorias, às relações de consumo, às classes sociais mais abastadas, aos investidores e aos turistas; enquanto as Zonas Urbanas Opacas são às áreas da cidade que desaparecem em relação à luminosidade do capital em circulação, aquilo que não se enquadra na velocidade desta circulação permanece nestas regiões destinadas aos desfavorecidos. Deste modo, o que vemos em locais como a Comunidade da Paz é a ativação de outros usos e finalidades para objetos, técnicas, normas e afetos na vida social, sobretudo a natureza comunicativa das pessoas que habitam esta região, a qual difere de maneira explícita dos empreendimentos e relações que se estabelecem em uma Zona Urbana Luminosa.

Através do Perfografia, proposta feita pelo Coletivo Parabelo, que almeja reunir a arte da performance e a cartografia como forma de compor com o espaço urbano em um processo criativo, foi possível tomar contato com estas contradições e ao mesmo tempo participar de outras formas de organização e relação com o outro (pessoas, a terra, a própria cotidianeidade). A relação dos integrantes do Coletivo Parabelo com os moradores da Comunidade da Paz foi estabelecida a partir de uma série de errâncias por Itaquera que, por força do acaso desembocaram algumas vezes nesta comunidade. Fato que promoveu o insusitado encontro com um grupo de crianças que brincavam com fantasias de princesas e super-heróis improvisadas. Formas de vida como estas é que são removidas, higienizadas, desapropriadas, soterradas pelo que chamamos ação de gentrificação. A partir disso, nos colocamos a seguinte questão: *O que pode o corpo em estado performático mover neste contexto?*

Por meio das experiências vivenciadas em Itaquera, eu juntamente com Bárbara Kanashiro elaboramos uma ação que intentou problematizar a pergunta acima. Uma performance intitulada *Disneylandização Urbana* em que, vestidas com fantasias das princesas da Disney, Branca de Neve e Cinderela, caminhamos pelas ruas de Itaquera

vez, aberta e vazia, caminho para o início da feira, onde começou a procissão performática movimento pós-liminar.

Considero essas divisões pelos instantes em que há rupturas, as quais ocorreram de forma gradual e bem delimitada. O primeiro movimento pode ser considerado como preliminar, pela sobreposição clara do signo de uma santa em relação a outros objetos (altar e leite condensado), mesmo que num momento e num local totalmente inusitado, a formulação clara da pessoa (pessoa santa) como se esta suguisse apenas um tipo de comportamento. O que acarretaria uma leitura liminar no início da ação, mas de certa forma esperada, sendo que a ruptura dessas leituras claras da pessoa santa se dilui nas ações que seguem. Penso nisso por me lembrar da perplexidade em sentido devoto das pessoas me observando e dos comentários se referindo a minha insanidade ao me comparar com Nossa Senhora. Neste movimento, a partir do conceito de Gennep, há a "preparação" de um acontecimento que virá a seguir. Não existe a previsibilidade dos acontecimentos e, mais importante que a previsibilidade, há o surgimento da imanência das possibilidades que virão. Essas possibilidades estão relacionadas a qualquer ação de qualquer pessoa que esteja ali naquele instante, não somente nós que éramos procissão mas também dos feirantes e dos transeuntes. Fazendo com que todos, mesmo que efemeramente, fizessem parte do ritual pela transformação de um estado corporal ainda que somente em nível perceptivo surgindo uma comunhão entre as pessoas na ação de observar, falar sobre, ouvir, ou seja, numa comparticipação.

Em seguida, o movimento liminar, que considero a partir da ação de abertura da lata de leite condensado, pois neste instante há uma suspensão dos signos todos, mesmo os instituídos inicialmente pela pessoa santa. Há uma espera das potencialidades dos acontecimentos ao mesmo tempo em que há a confusão dos sentidos. Tanto os meus, ao ser coberta pelo líquido doce sentia uma dificuldade imensa ao me mover, pelo fato de não enxergar totalmente por conta da cobertura dos olhos e também pela umidade no vestido que grudou em meu corpo quanto das pessoas que dentre suas variadas reações, se relacionavam com o que acontecia.

Nesse movimento liminar ocorre não somente a relação diferente com os signos ali dispostos, mas também ocorre uma fissura nos modos de perceber o tempo e/ou espaço, retirando-os da ilusão de serem entidades rígidas para transformá-los em elementos que variam de acordo com as intensidades das experiências que vivenciamos. Não raramente esse momento é considerado o mais "crítico" pelos antropólogos, pois nessa suspensão de valores, conceitos, signos, há uma criação desses outros, sem que haja uma definição concreta do que sejam, somente entendendo que o que virá será uma complementaridade de todas as intensidades do acontecimento ritual. No fazer artístico cremos que essa seja uma forma de se relacionar com o outro, baseada nas possibilidades que serão criadas pela singularidade de cada um que esteja fazendo parte deste.

O último movimento disposto em um ritual, o pós-liminar ou incorporação, é caracterizado pela agregação de novos sentidos, pela concretude das possibilidades que

vontade, quiseram saber a boca pequena, por qual motivo a excelentíssima veio ficar entre nós, sem lenço e sem documento, se igualando, no País de Todos. Bello exemplo.

E como a feira, tudo acabou e voltou ao normal, como se nada tivesse acontecido, só um borrão na memória, um risco no ar, palavras ao chão, era pra ser assim, assim foi. Tudo virou história, sugestão de rima, prata cheio pra poeta falar, escrever e cantar, pois na verdade, na verdade, não quero lhe assustar e nem mesmo lhe enganar, pois li essa epopeia de Santa, Bexiga, Queixa, Bolsa e Miss, pendurada no meio da feira, parecendo um chafariz pregado no passagem, num tal de Sarau Varal. Tudo isso é vento que cruza a estrada, a gente sente e nem dá conta do apostado, pois mesmo sem perceber já ficou ventado. ■

Saneamento básico. Bárbara Kanashiro.
Perfografia#11_Capão Redondo/SP. 2013.



surgiram. Em *Nossa Senhora da Feira* considero esse mesmo o começo da caminhada de volta a estabilidade, com todas as modificações que foram ocorrendo no decorrer da ação até ali. Das pessoas eu ouvia não mais frases de espanto, agora já tinham ideias "formadas" dos acontecimentos. Neste aspecto há a incorporação do tempo-espaço da ação, como se o estranhamento inicial se diluísse para dar margem às interpretações, a busca da estabilidade dos sentidos, mesmo que ainda não tenham totalmente clareza, é uma busca inerente ao corpo. O meu não enxergava, meus olhos ardiam com a mistura de leite condensado, pipoca e sol, o vestido parecia pesar toneladas e o véu fazia força contra meu movimento de caminhar, era o final da procissão.

A ideia de incorporação também pode ser encontrada nas escrituras de Hélio Otítica, em sua reflexão a respeito do parangolé, ao propor a transformação do sentido aurático da obra de arte considerada como algo intocável, inalcançável e de apreciação somente pela observação, em algo que só se constrói na relação com o corpo. Assim ocorreria a incorporação da obra de arte no corpo. A partir disso, proponho também o ato de incorporar outras obras na performance *Nossa Senhora da Feira*. Como o próprio título sugere, há a incorporação da obra da artista brasileira Márcia X, mais especificamente a ação dela que se chama *Pancake*, realizada pela artista em 2001, aguçada às especificidades da minha experiência em rituais de candômbê, em que a pipoca é um elemento de suma importância por se caracterizar como um alimento de transformação. Sobrepondo a ideia de "obsessões femininas" de Márcia X com a utilização dos confeitos sobre o leite condensado, numa paródia da relação das mulheres com produtos de beleza a performance realizada em 2001 discute o papel feminino naquele contexto (com várias aproximações nos dias de hoje) a respeito dos fetiches totis masculinos e a busca das mulheres em tentar de algum modo suprir esse desejo através do consumo exagerado de artificios que tendem a ser apenas eficientes para os produtores de tais produtos. Quando alteramos o confeito colorido para a pipoca sobre o leite condensado, diluimos a imagem do feminino através do papel da mulher na contemporaneidade, para chamar a atenção ao sectarismo religioso e as hibridizações ou sincretismos que existem se examinamos o contexto brasileiro na formação da religiosidade. Mesmo sabendo de antemão que é impossível caracterizar uma unidade religiosa, mas que de algum modo uma e outra literalmente acabam se contaminando, bastando reparar nas imigrações de diferentes povos para o Brasil, formando as singularidades da nossa cultura. Assim, utilizando a pipoca sobre o leite condensado há a incorporação da obra de Márcia X, mas agregando a ela outro sentido, transformando a relação feminina através da persona de santa em referência ao sectarismo religioso católico, a pipoca à hibridização ou sincretismo de várias religiões, principalmente as de matrizes africanas, a que pessoalmente pratico e com isso, de uma certa maneira proporcionar a profanação e não a divinização desses elementos religiosos.

Mais do que estar "a serviço" de todas essas questões apontadas, esse texto não está a favor cego e/ ou contemplativo da arte da performance ou desta performance especificamente. Consideramos que a arte da performance está, mais do que em pról de

Por Bárbara Kanashiro

E eu só escapei para contar-te.

Jó

"Toda a literatura anglo-americana, tão cara a Deleuze, se caracteriza pela fuga, pela evasão, pela partida". Assim como citação de Peter Pál Pelbart,a filosofia deleuziana é permeada pela literatura. De modo que é possível aproximar seu pensamento às narrativas poéticas dos diversos autores de que lança mão, como Herman Melville.

Melville ocupa um lugar singular no chamado romance norte-americano, por questionar a acepção moderna e usual de romance. O próprio autor de *Bartleby*, em sua correspondência pessoal, nunca se referiu à sua prosa como *novels*, ele escrevia "livros" (*books*) ou, usando um termo francês, *romances*.

A característicade forte hibridação de gêneros em Moby Dick dificulta sua categorização no sistema literário, o que em parte se deve à mistura de ensaio, poesia e romance numa prosa em primeira pessoa. É interessante observar como a postura de Melville pode se ligará figura do cartógrafo. Conformemassinala Suely Rolnik,"a prática do cartógrafo diz respeito, fundamentalmente, às estratégias das formações do desejo no campo social".

No caso do autor norte-americano, dar forma ao desejo significa deslocar o território da literatura da metade do século XIX e inventar um outro modo de narrar, que se entrelaça com a sua experiência individual. “E eu só escapei para contar-te”, expressão bíblica que figura na obra de Herman, pode ser entendida como uma alegoria do próprio ato artístico é o que se pretende discorrer a seguir.

Peter Pal Pélbart, em *A arte de viver nas linhas*(2007), pensa a literatura como uma *linha de fuga*. Esta seria "aquela que foge e faz fugir um mundo, como se alguma coisa nos levasse, através dos segmentos, mas também através de nossos limites, em direção de uma destinação desconhecida, nãooprevisível, não preexistente". *A linha de fuga* ou nómade, ressalta Pelbart, não está separada da *linha dura*ou segmentária, a que recorta a vida em segmentos bem delimitados, tampouco da *linha flutível*, que diz respeito aos microdesvios e trabalha molecularmente sobre as percepções. Mas só immanentes umas às outras. Elas nos definem e nos constituem, ao mesmo tempo em que nos arrastam para longe de nós mesmos. A cartografia dessas linhas, na vida individual e coletiva, é uma tarefa incessante e criadora, de modo que a própria criação poderia ser definida como o traçado dessas linhas.



Perfografia#12_Jaçanã/SP. 2013

Por Raquel Almeida Sarau Elo da Corrente

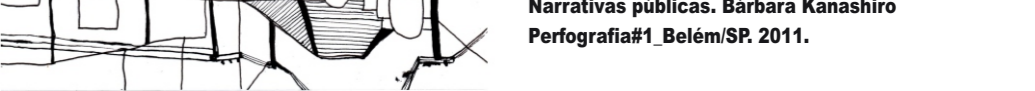
É um sobe e desce nessas morros, fluxo de memórias delicadas pelo sol. Ela caminha e percorre suas histórias, são sim as Marias, talvez a molambo ou Maria e só...

Tão moça, é a destruidora de lares, encosta nas moças bonitas e segue. Cuidado pra não escorregar nessas sacolas enfeitando o chão.

Tem sim, a beleza encostada no asfalto, logo ali pertinho da gente, gente... para pra ver só ela, esfregando as carcaças que restaram da vida, os fragmentos que sobram de nós, a carcaça do corpo que esfrega, esfrega que sai, a ferrugem, a poeira, descobre memórias que carrega como pedras e doem, essas laadeiras inclinas rachando os pés da vida. São muitos pedras dentro da gente.

É bem na carne que se sente esses lamentos, há quem diga "é protesto", há quem queira matar. Matar essa lembrança violenta, que cega que fede... Passa aqui no meu peito, nessa carne ensanguantada, passa e assa nas brasas do despejo, na brasa da hostilidade, assa, assa essa carne e serve num almoço de Domingo. ■

Narrativas públicas. Bárbara Kanashiro
Perfografia#1_ Belém/SP. 2011.



Editorial

Este fanzine é uma compilação de grafias em torno do *hódos metá* de criação em performance urbana experimentado em #12 edições de Perfografia, propostas pelo Coletivo Parabelo.

Realização: Bárbara Kanashiro, Denise Rachel, Diego Marques, Eliane Andrade, Flora Rouanet e Thalita Duarte.

Ilustrações: Bárbara Kanashiro
Diagramação: Denise Rachel
Capa: Thalita Duarte

Agradecimentos: Aos parceiros desta caminhada que nos acompanharam por linhas sinuosas. Ao apoio da FUNARTE para realização das edições do Perfografia em 2013, aos moradores e participantes dos bairros cartografados pela performance ao longo de três anos, ao Sarau Elo da Corrente e sua colaboração poética, à Carminda Mendes Andre da universidade para a rua, aos funcionários da Oficina Cultural Alfredo Volpi (Itaquera), Parque Santo Dias (Capão Redondo) e CEU Jaçanã.

Facebook: Coletivo Parabelo
contatoparabelo@gmail.com
www.coletivoparabelo.com

FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES **funarte** Ministério da Cultura **BRASIL** PAIS RICO E PAIS SEM POBREZA

Este projeto foi contemplado pelo Prêmio Funarte Artes Cênicas da Rua 2012

ARQUIVO :

Aulas

Performativas

REFERÊNCIAS

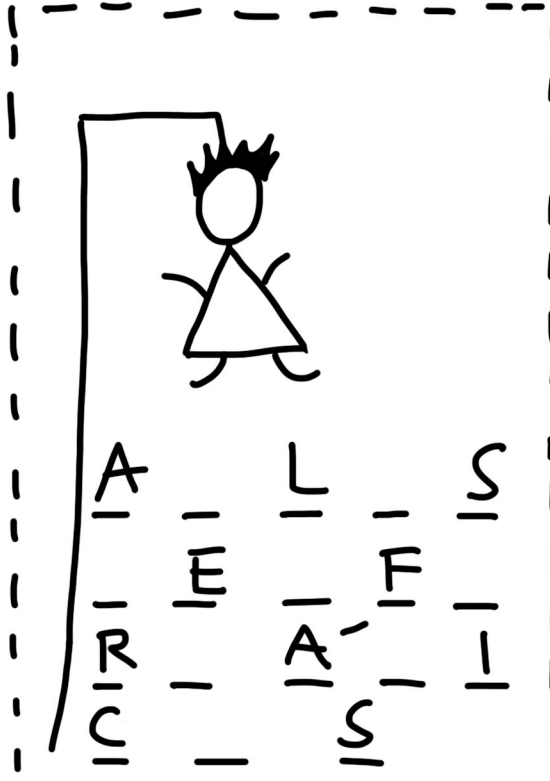
BARBOSA, Ana Mae. **A imagem no ensino de arte**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

CIOTTI, Naira. **O professor-performer**. Natal: EDUFRN, 2014.

MARQUES, Diego. Virada pedagógica: o coletivo Parabelo e a revolta da carne do assento. In: **Revista Rasquhos**. Uberlândia v.4 n.1, p.118-132, jan/jun, 2017b

RACHEL, Denise. **Adote o artista não deixe ele virar professor: reflexões em torno do híbrido professor performer**. São Paulo: Edunesp, Selo Cultura Acadêmica, 2014.

Consulte o verso para ver ficha técnica →



admitem a produção de dissensos, ou ainda, mal-entendidos, de acordo com a teoria da performance estadunidense Peggy Phelan (Apud RACHEL, 2014). Tais mal-entendidos dizem respeito aos desacordos, às divergências e às diferenças que podem surgir quando os entendimentos estabelecidos do que seja professora/re/or, uma/e/um aluna/e/o e uma aula, entre outros, são colocados à prova. Dessa forma, o que está em xeque em uma aula performática são as representações cognitivas dadas a priori, ao favorecer significados que emanam na e pela ativação da co-presença corporal em determinado espaço tempo compartilhado.

No Arquivo: Aulas Performáticas, compartilhamos instruções elaboradas a partir de 20 aulas performáticas acionadas em contextos específicos, bem como texto de apresentação das aulas performáticas e ficha técnica com o título da aula performática, ano, local e professora/e/or performer.

As aulas performáticas, juntamente com as aulas de performance, consistem em uma pedagogia da performance desenvolvida pela professora performer pesquisadora brasileira Denise Rachel (2014) no curso de sua dissertação de mestrado. Intitulada Adote o artista não deixe ele virar professor: reflexões em torno do híbrido professor-performer, essa dissertação foi orientada pela professora performer pesquisadora brasileira Carminda Mendes André e defendida no Instituto de Artes da UNESP em 2013. Ao longo de anos exercendo a docência em instituições de ensino da rede pública municipal e estadual de São Paulo, Denise Rachel identificou uma cisão em sua prática: a separação entre o papel de professora e o papel de performer. Incomodada com essa cisão, a professora performer pesquisadora brasileira propôs uma cartografia de diferentes performances professorais, tais como o professor-profeta, o professor-mediador/provocador, o professor

pesquisador/reflexivo, o professor-artista e o professor-performer. Ao analisar essas performances professorais, Denise Rachel (2014) partiu do chamado híbrido professor-performer, proposto pela professora-performer brasileira Naira Ciotti (2014), para desenvolver uma pedagogia da performance que não separe prática artística e prática pedagógica, baseada em duas concepções de aula: a aula de performance e a aula performática.

A aula de performance consiste em um trabalho de contextualização da arte da performance e tem como principal referência a abordagem triangular de Ana Mae Barbosa (2012). Tendo em vista essa abordagem, a aula de performance procura mobilizar uma rede de saberes a partir do (re) conhecimento do trabalho de professoras/es, performadoras/es e pesquisadoras/es que de alguma forma possam contribuir para as inquietações que pululam em uma aula. Combinada com a aula

de performance estaria a aula performática, na qual a própria aula é entendida como um acontecimento performático. De acordo com Denise Rachel (2014), a aula performática instauraria o denominado Espaço Tempo de Performance. Os espaços tempos de performance nada mais são do que espaços relacionais e comunicacionais que surgem da interação entre performadora/re/or, performance e espectadora/re/or, ampliando a noção de performance como uma ação que aciona outras ações, na medida em que se prolonga também no participante. Nessa acepção, a/e/o performadora/re/or desinveste-se de uma posição de criadora/re/or de obras de arte para se tornar propositora/re/or de ações, as quais seriam levadas a cabo pela espectadora/re/or-participante por meio de partituras, programas e proposições performáticas.

Para Diego Marques (2017), as aulas performáticas propõem espaços de

MONGE COPISTA
Escola Estadual Maria José - Bela Vista - São Paulo/ SP (2011)
Escola Estadual Fernão Dias Paes - Pinheiros - São Paulo/SP (2016)
Escola Estadual Professor João Borges - Tatuapé - São Paulo/ SP (2017)

CATADORA DE HISTÓRIAS
Perfografia #2_Interlagos - São Paulo/ SP (2011)

GRAMPO
Instituto de Artes da Unesp - São Paulo/ SP (2011)

QUEM VAI VELAR PELA ESCOLA PÚBLICA?
Bela Vista - São Paulo / SP (2019)
Instituto de Artes da Unesp - Barra Funda
Instituto de Artes da Unesp / SP (2019)

A PEDAGOGIA SEMPRE TEM UMA MISSÃO
Instituto de Artes da Unesp - Barra Funda
Instituto de Artes da Unesp / SP (2019)

CORRETIVO
Seminário O Humano e o Urbano - (Re) existências na Educação - República - São Paulo/ SP (2019)
Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo - Ibirapuera - São Paulo/ SP (2019)

EU NÃO ESTOU AQUI
Sé - São Paulo/ SP (2011)
II Circuito Regional de Performance BodeArte, Natal/ RN, (2012)

ERÓTICOELHA
Viaduto Santa Ifigênia - São Paulo / SP (2012)
Festival Satyrianas - Praça Roosevelt - São Paulo / SP (2012)

(COM)DOMÍNIO
Perfografia #10_Capão Redondo - São Paulo/ SP (2013)

PERFOTOGRAFIA
Vila das Artes - Centro - Fortaleza/Ceará (2018)
Instituto de Artes da Unesp - Barra Funda - São Paulo/ SP (2017)

AS IDEIAS FORA DO LUGAR: O TIRA NA CABEÇA
Ibirapuera - São Paulo/ SP (2017)
Instituto de Artes da Unesp - Barra Funda - São Paulo/ SP (2017)

PÉ DE BARRO
CIEJA Ermelino Matarazzo - Ermelino Matarazzo - São Paulo/ SP (2016)

A RUA ERA UM RIO
Perfografia #3_Vila Galvão - Guarulhos/SP (2013)
CIEJA Ermelino Matarazzo - Ermelino Matarazzo - São Paulo/ SP (2013)

CARREGA(DOR)
Perfografia #12_Jaçanã - São Paulo/ SP (2014)
Instituto de Artes da Unesp - Barra Funda - São Paulo/ SP (2016)

GENTRIFICAÇÃO
Bom Retiro - São Paulo/ SP (2017)
Perfografia #1_Belenzinho/São Paulo/ SP (2015)

TREZE DIAS
Escola Estadual Professor João Borges - São Paulo / SP (2017)
Instituto de Artes da Unesp - Barra Funda - São Paulo/ SP (2017)

A REVOLTA DA CARNE DO ASSENTO
Ermelino Matarazzo - São Paulo/ SP (2016)
CIEJA Ermelino Matarazzo - Ermelino Matarazzo - São Paulo/ SP (2016)

LAVAPÊS
(2013)
CIEJA Ermelino Matarazzo - Ermelino Matarazzo - São Paulo/ SP (2013)

BLABLAÇÃO
Instituto de Artes da Unesp - Barra Funda - São Paulo/ SP (2015)

INUTENSÍLIO COMUM
República - São Paulo / SP (2014)

EM LUTO, EM LUTA
Estação de Trem Comendador Ermelino - Ermelino Matarazzo - São Paulo/ SP (2015)

PERFOTOGRAFIA
Departamento de Artes Plásticas - Cidade Universitária - São Paulo/ SP (2017)
Exposição Zona Abissal - Espaço das Artes - Cidade Universitária - São Paulo/ SP (2017)

PERFOTOGRAFIA
Instituto de Artes da Unesp - Barra Funda - São Paulo/ SP (2017)

PERFOTOGRAFIA
CIEJA Ermelino Matarazzo - Ermelino Matarazzo - São Paulo/ SP (2016)

PERFOTOGRAFIA
Perfografia #12_Jaçanã - São Paulo/ SP (2014)
Instituto de Artes da Unesp - Barra Funda - São Paulo/ SP (2016)

PERFOTOGRAFIA
Bom Retiro - São Paulo/ SP (2017)
Perfografia #1_Belenzinho/São Paulo/ SP (2015)

MONGE COPISTA

Munida/e/o de um giz branco escolar,
escreva “eu não sou um monge copista”
na lousa de uma sala de aula, até
preencher a lousa totalmente.

CATADORA DE HISTÓRIAS

Interpele pessoas em seus lares,
procurando recolher objetos sem uso
que possuam história.

GRAMPO

Em uma rua movimentada de um centro urbano, ofereça grampos de aço para cabelo aos corpos de passagem, convidando-os a experimentar modificações corporais feitas a partir do uso do grampo de aço.

ERÓTICOELHA

Vista um traje que misture referências de Coelhinha da Playboy e um uniforme de doméstica, tire a parte superior do traje e ofereça os seios desnudos sobre uma bandeja recheada de confeitos e coberturas. Interpele transeuntes com a pergunta: está servida/e/o?

(COM) DOMÍNIO

Na esquina de uma avenida cercada por condomínios, depile-se com lâmina e espuma de barbear dentro de uma jaula de ferro.

A RUA ERA UM RIO

Ande com os pés cobertos de tinta
azul e branca entre os meios-fios de
uma rua.

CARREGA (DOR)

Ande segurando duas sacolas de feira e peça para alguém lhe contar uma história de dor. Após ouvir essa história, recolha uma pedra e armazene na sacola de feira. Repita essa ação até que não seja mais possível carregar as dores.

GENTRIFICAÇÃO

Ande pela cidade procurando um empreendimento imobiliário. Quando encontrar, forre o chão da calçada desse empreendimento com anúncios imobiliários. Deite sobre os anúncios e peça para alguém lhe embrulhar totalmente, convidando pedestres para escolher o imóvel dos sonhos nos anúncios imobiliários que encobrem seu corpo no chão.

BLABLAÇÃO

Participe de uma assembléia,
conferência, aula ou qualquer
encontro no qual um grupo de pessoas
procura encaminhar e deliberar
ações de cunho político, ético e/ou
estético. Sobre uma mesa, carteira
ou superfície desejada, despeje um
pacote de macarrão de letrinhas,
recolha o macarrão de letrinhas com
a boca e o cuspa sobre a superfície
desejada até que todo macarrão seja
cuspidado.

INUTENSÍLIO COMUM

Ande em grupo pela cidade carregando
redes de balanço. Arme as redes em
um local apropriado para exercitar
o ócio, o diálogo, a vadiagem e a
inutilidade comum.

LAVAPÉS

Em frente a uma escola de ensino básico público, posicione dois bancos, uma bacia de alumínio, uma ânfora com água e uma toalha. Sente sobre um dos bancos e se ofereça para lavar os pés das pessoas que integram a comunidade escolar.

EM LUTO, EM LUTA

Reúna-se com um grupo de pessoas que se identificam com o gênero feminino para confeccionar cartazes contra a violência de gênero. Escreva com tinta palavras de luto e de luta sobre o próprio corpo e ande em grupo em direção a um local de grande circulação, empunhando os cartazes confeccionados.

A REVOLTA DA CARNE DO ASSENTO

Em uma instituição de ensino básico ou superior público, convide estudantes para rearranjar as carteiras escolares de uma sala de aula, a partir de critérios pactuados coletivamente.

TREZE DIAS

Faça o trajeto de ida e volta de casa para a unidade de ensino onde trabalha trajando vestimentas com tonalidades terrosas e de pés descalços. Exerça a docência com as mesmas vestimentas e os pés desprovidos de calçados até que seja interrompida/e/o, interpelada/e/o e inquirida/e/o por medidas administrativas.

PÉ DE BARRO

Diante de um museu de arte contemporânea, posicione uma bacia de alumínio cheia de barro. Suje os próprios pés com o barro e ande sobre a principal via de acesso a esse museu, deixando rastros por onde passa.

**AS IDEIAS FORA DO LUGAR:
O TIRA NA CABEÇA**

Em uma sala de aula de uma instituição de ensino básico ou superior público, convide uma pessoa para despejar pacotes de macarrão de letrinhas sobre a sua cabeça recostada no chão, até encobrir inteiramente seu rosto.

EU NÃO ESTOU AQUI

Empunhando uma placa com a frase:
“Eu não estou aqui”, ande pelos
espaços cotidianos urbanos que
atestem a presença da ausência e
a ausência da presença de pessoas
enquadradas socialmente como negras/
es/os.

CORRETIVO

Em uma sala de aula, faça um relato sobre as lesões, os traumas e os cortes corporificados a partir de um processo cultural, social e histórico de colonização dos corpos enquadrados como negros. Durante esse relato, aplique corretivos líquidos escolares sobre o próprio rosto.

**QUEM VAI VELAR
PELA ESCOLA PÚBLICA?**

Posicione um caixão, uma coroa de flores, um pedestal com microfone, uma caixa de som e uma mesa com coxinhas, sanduíches de mortadela e catuaba selvagem nas cercanias de uma escola de ensino básico público. Convide membras/es/os da comunidade escolar para prestar as suas homenagens à escola pública.

**A PEDAGOGIA SEMPRE TEM UMA
MISSÃO**

Em um evento acadêmico, faça uma comunicação autoetnográfica a respeito do processo de escolarização como forma de assimilação de ideais civilizatórios eurocentrados. Durante a comunicação, passe base cosmética com diferentes tonalidades no próprio rosto e compartilhe objetos, fotografias e outros indícios desse processo de escolarização.

ARQUIVO :

Genatórios



ERRATÓRIOS

Os chamados Erratórios consistem em aulas performáticas, peripatéticas e públicas que acionam coletividades temporárias através da criação de redes de compartilhamento de uma espécie de errantologia, que seria um conjunto de saberes e práticas errantes. Através da prática de Exercícios Errantes, Escritos Errabundos, Leituras Erráticas e Diálogos Erroristas, os Erratórios atuariam experiências erráticas que promovem a desobediência das performances corporais cotidianas urbanas, problematizando, dessa forma, o processo de domesticação da relação corpo cidade.

Os Erratórios também são parte da pesquisa de mestrado intitulada “Experiências Erráticas: pistas para a desobediência das performances corporais cotidianas urbanas”, defendida por Diego Marques (2017) no Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da UNESP, sob orientação da Prof^a Dra. Carminda Mendes André. O performer, professor e pesquisador brasileiro salienta que os erratórios não seriam o que conhecemos tradicionalmente como método de pesquisa, uma vez que promoveria uma inversão da noção de método. Pois os erratórios não prescreveriam metas (do grego metá) a serem atingidas por meio de determinado caminho (do grego hódos), em vez disso, apostariam em um Hódos-Metá. Em outras palavras, os erratórios priorizam os caminhos provenientes de uma rede de saberes tecida coletivamente, de modo que não existiria um objetivo a ser alcançado a priori, porque o objetivo estaria no próprio caminhar.

Ao longo dessa pesquisa, o Coletivo Parabelo testou o deslocamento de uma pedagogia da performance entre o ensino superior e o ensino básico público em dois contextos específicos: um curso de extensão universitária oferecido no próprio Instituto de Artes da UNESP e as aulas de Arte ministradas no turno regular do CIEJA Ermelino Matarazzo. A publicação “Escritos Errabundos” contém escritos errabundos desenvolvidos a partir de errâncias urbanas realizadas pela cidade de São Paulo entre 2015 e 2016 em diálogo com esses dois contextos.

REFERÊNCIAS

MARQUES, Diego Alves. Experiências erráticas: pistas para a desobediência das performances corporais cotidianas urbanas. Dissertação de Mestrado. Orientadora Profa. Dra. Carminda Mendes André. Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita filho, Instituto de Artes, São Paulo, 2017.

FICHA TÉCNICA ESCRITOS ERRABUNDOS

Organização, revisão e diagramação: Coletivo Parabelo
Edição limitada
1ª edição outubro de 2016
2ª edição junho de 2021

Escritos errabundos de: Bárbara Kanashiro, Camila Bariani, Carolina Cherubini, Caroline Lopes, Danielle Agostinho, Denise Rachel, Diego Marques, Edilma Matuoka, Emanuella Coelho, Fernanda Caetano, Flávia Teodoro, Hélio Moreira Filho, Isadora Pessôa, Marcelino Bessa, Moisés Prudêncio, Pedro Galiza, Selma Maria Barreto, Sueli Vaz, Tâmis Betina, Tatuz Costa, Valeria Ribeiro e Vanessa Castro.

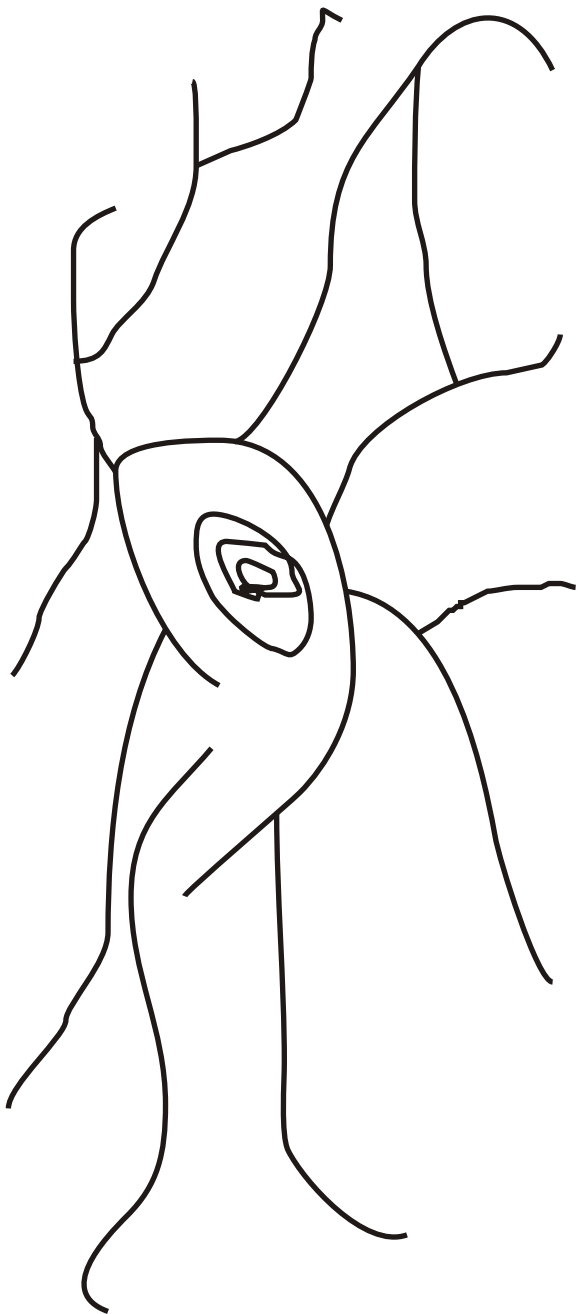


PERTO

cabeça que escorre até os pés

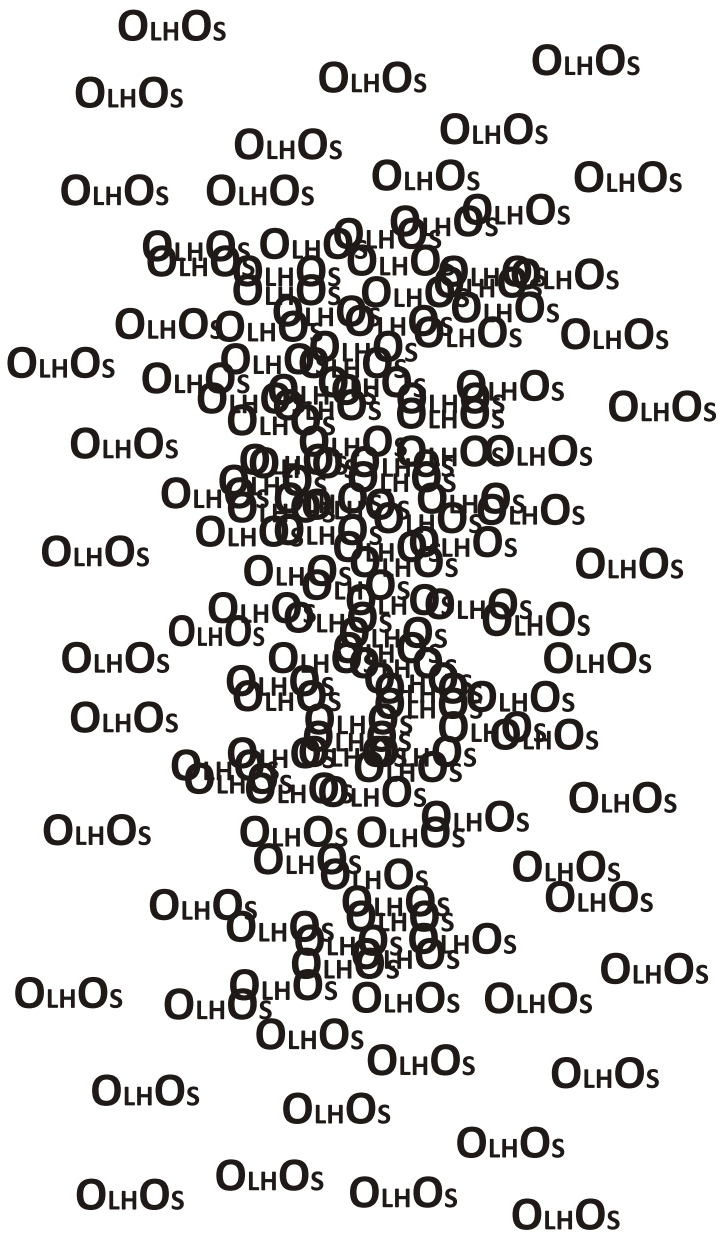
LONGE

um homem suspenso por uma corda
limpa os espelhos de um edifício



com as mãos espalmadas caminhei seguindo a trilha do sol senti o toque frio das grades a aspereza dos muros a maciez dos alimentos podres com as mãos espalmadas suportei o peso dos pequenos mundos micro sistemas de vida que nascem no asfalto o imaginei atlas carregando nos ombros o peso do mundo mas diferente dele pude recolher os restos migalhas de vida espalhada

circulo o abandono



olhos de vidro olhos reflexos reflexões
o que eu reflito? o que eu vejo está dentro de mim o que eu vejo? tenho globos oculares saudáveis por isso vejo? há luz refletindo nos objetos por isso vejo? tenho um cérebro saudável por isso vejo? não vemos nem enxergamos nada nada que está a mais de um palmo à nossa frente se o ver é decodificado por funções cerebrais então o que eu vejo está dentro de mim então o que eu vejo? só vejo o que tem dentro de mim o mundo percebido como fora mora dentro de mim o que é um espelho voltado para mim? o que é um espelho de costas para mim? o que é um espelho na frente do outro? reflexos infinitos do nada? o que é um espelho sem nada na frente? pois é assim que me sinto um vazio infinito sem nada na frente eu estava cega

**é
possível
pensar
com
os
pés
?**

corpobueiro nas margens da rua interro-
mpida de caminhos os dejetos transbordam em voz desossada de exílioescapular presença atravessada de grito nas calçadas sugadas a unha da rua é vermelha e corroída na rua de cidade dormente em linhas veias de trilhos tem pele cinzenta em dentes que habitam a boca da rua corpobueiro mastiga o grito contempla de joelho as entranhas do que não habita corpobueiro escoando os fluídos dos ossosferros roídos nos fios cortados em postesesqueletos de promessas no alto da cabeça de corpobueiro a voz é cortada em meio fio para peitos onde desabita o brincar nas asas de fios de céucriança quebrei a clavícula na face em lágrimas de rua que dói o osso externo da rua ondula nas curvasesquinadas da voz do corpobueiro que transborda nos ossos encupidos em cíliostímpanos ouvidosurdo de um olho só errante e cego é o olho da rua argamassa cinzenta batizados de ausências grades frias que sangram batizados de ausência a carne de paredes frouxas cidade esqueleto se recolhe em ruídos em corpos perdidos as mãos rompem da pele parede o vergalhão que recolhe o alheio da cidade acampados em suas costelasruas dormem nas escápu-lasavenidas e sonham nos pulmõesbecos os cosposbueiros respiram nos quadris do céu errantes escovam os dentes da rua e sonham com beijos da boca do corpobueiro

sinto todo o peso do novo e do velho as ruas vazias se abrem em grandes avenidas cheias de gente de carros e fluxo tão vazia e apática ao mesmo tempo me camufo por entre os passantes

caminhei senti ossos clavículas caminhei tentando fugir de mim mesma clavículas que comportam e suportam clavículas que sentem em clavículas sensíveis ossos da cabeça pesados fazem até cosquinha em cada ideia presente clavículas que tentam se perder no espaço clavículas que tentam recuperar a sensação de vida no compartilhar clavículas que tentam sentir a leveza da vida que tentam resistir contra as sensações de morte tentam combater sua própria insuficiência o sentir demais algo que muitas vezes não se quer sentir o tentar se esvaziar o tentar controlar o que se sente e não conseguir é simplesmente e deixar as clavículas chorarem se apertarem transparecer nas clavículas o que o corpo sente morrer por dentro e viver por fora viver simplesmente porque existe um outro que vive e respira e suporta então eu também posso é encontrar forças no outro é existir juntos partilhar a imensidão de outro clavículas que sorriem juntas choram juntas não importa permanecem fiéis ao outro num namaste constante clavículas que vêm e sentem no corpo a dor daquilo que vêm clavículas que partilham o sensível conseguem captar outras clavículas clavículas que querem abraçar outras clavículas mostrar que somos humanos e juntos podemos suportar clavículas da resiliência clavícula que existe sozinha no mundo mas que é incapaz de existir completamente só clavículas viventes sobreviventes

ombros curvados e tensos pernas abertas e pés para fora quadris encaixados passos lentos no princípio a queda tropeços calcaneares rígidos se encontram e des encontram caminhar em reverso não é simples é preciso decifrar os ritmos do passo do outro não é possível impor seu próprio tempo caminhar em reverso é como caminhar contra o tempo observar o espaço se desfazendo deixando para trás o rastro de nossa sombra caminhar contra o futuro é ver o passado ao avesso o avesso do corpo é o corpo do outro

nos fundos eram vazios nos rasos eram movimento que não deixa esvaziar buracos são falsos busco a verdade em buracos ocultos

ENCONTRO O BURACO

E

eram buracos

buraco lixo

buraco bicho

buraco calha

buraco

quebrado

buraco

buraco verde

buraco movimento

buraco bueiro

buraco sujeira

buracos

buraco terra

era uma vez o tempo dentro do tempo através do tempo e fui sessenta minutos medo no começo depois o flamar a errância constituindo em mim uma acertância e eram olhos olhos olhos olhos olhos olhos olhos até que me tornei uma tartaruga o tempo pessoas passavam por mim como setas voadoras o meu tempo? ah o meu tempo era outro no procurar enxergar olhos perambulando ociosamente e tomei consciência do tempo eu câmera lenta e tudo ao redor mega-master-hiper rápido eu flava flutuava parecia filme e e nesse meu cinema tinha lampejos do enxergar vi vários tipos de olhos olhos sofridos preocupados aflitos esperançosos os ociosos? cadê os olhos ociosos? eles também flavam junto comigo e através do meu ser através do tempo dentro do tempo eu e elas as tartarugas

o meio urbano não tem estrutura para suportar intensidades no dia a dia vejo pessoas disputando por tudo no espaço público as pessoas não suportam nada disputam lugares nos transportes públicos espaços travados entre duas classes Isso gera invariavelmente confrontos

o esqueleto da cidade uma cancela braço e
m movimento tantas juntas entroncament
os ligas rompimentos emendas nos portões d
e ferro nas calçadas o corrimão como parte d
e um corpo bem estruturado com suas bas
es de sustentação suas torções seus ligament
os ora um belo escorregador ora uma cópia d
e um corpo humano

tocar a rua excremento cuspi merda
catarro escarro o contato com o chão
o atrito do giz do dedo no chão o lixo qu
e entra nas entranhas o cheiro emaranha
do concreto homens cinza homens terra h
omens asfalto observam a roupa convers
a com a rua espalha-se entre a borra d
e café e odor de pão a senhora sentada e
m um banco de praça escreve escreve e
m um dia frio e cinzento escreve o horizo
nte o atrito da mão no deteriorar dos car
ros carcaças casas com estruturas à mostr
a de outros tempos sentir o áspero do tem
po esfolar descamar descascar desfazer d
esmanchar

diálogo das costas as entranhas comanda
m a estabilidade o calor dá o ritmo e a pr
ximidade a distância instabiliza e o med
o fazem a passada diminuir até não mais p
arecerem duas pessoas separadas mas duas
pessoas que se encontram um encontro do
avesso um olhar do contrário o reverso d
evaneia desperta olhares que a princípio d
everiam seguir em frente rumo ao destino
almejado planejado ou obrigado mas por
alguns instantes cede à vontade de se deter
e olhar para trás estátua de sal que se de
smancha ao vento sentido frontalidade do
progresso periferia centro casa trabalho ô
nibus escola o diálogo das costas é passear
com a tartaruga é ser permanentemente u
ltrapassado é carregar a responsabilidade
em relação ao outro com o outro a respons
abilidade de caminhar juntos mas não n
a mesma direção Juntos do olhar do dorso
avesso do corpo



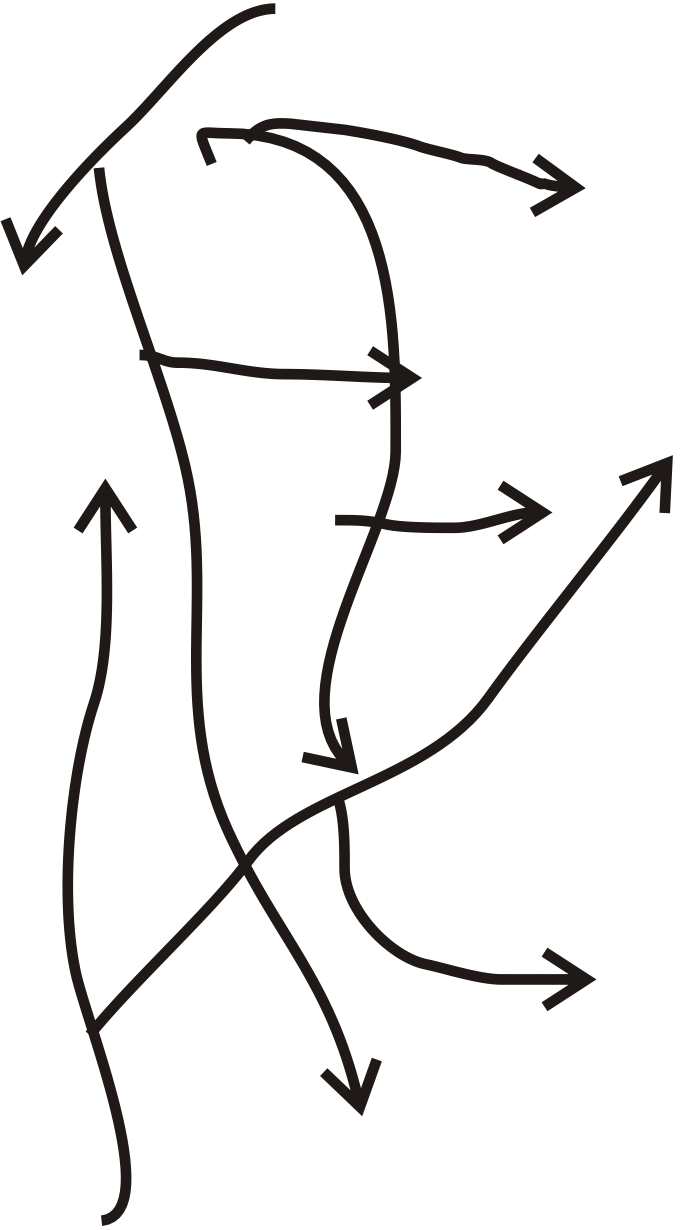
seguir em frente parece que uma grande avenida naturalmente nos dá esta opção seguir em frente mas de repente o chão acaba a rua bifurca as linhas se abrem as linhas se fecham fecha o semáforo cruza o ônibus quase subindo a calçada espelhos refletem detritos carros saltam dos muros metais apontam na direção dos corposostas de cachorro encontram os pés e as pernas pulam das vitrines e das vísceras do lixo saem pétalas de flores e dentes de alho envoltos em farelos fios cercam ruas sem saída e uma praça entre grades apresenta um receio vazio

notar abandonos trilhando demoradamente e como abandonar o olhar feito uma folha abandonada pela árvore no outono? um cemitério de folhas caídas sopradas pelo vento no asfalto está com pena das folhas? grita um motorista sigo a trilha das folhas caídas pela sarjeta sinto na carne o embate de dois tempos celeridade feroz dos automóveis contra a morosidade delicada das folhas recolho um punhado de folhas nas mãos até que elas fossem sopradas pela ferocidade e veloz deixei o tempo das quedas das folhas ditarem cada um dos meus passos só deixei cair as folhas amigo? podia deixar cair cascalho grita um homem sentado do outro lado da rua a natureza carbonizada na quente da cidade cimento outonos áridos cronos contra kairós

**fui
soprado
quase
precipitei
em
uma**

**tempestade
tempestade
tempestade
tempestade**

hoje fomos grades percorremos sendo grades toda a extensão de grades infinitas é um vazio ser grade dura seca fria passei meu corpo sobre elas senti meus ossos raspando em cada vão ferro que andamos dependentes seguimos andando todos os ossos do corpo começam a doer seguimos a grade ganha vida em forma de coreografia ganha vida de uma vida esquecida e abandono nada à frente de repente as grades se tornam cabelos ramos folhas e mais flores passa volta a ser grade com arame farpado que protege carros e por detrás se vê a cidade pulsante em seu fluxo contínuo sentir meus ossos meu corpo cidade



visão borrada olhar a si mesmo olhar ao longe é como se estivesse com o olhar perdido no nada ou até mesmo no tempo que paralisa a visão embaçando o olhar ao longe que nada vê a não ser o tempo o tempo perto de acabar o tempo perto de começar e voltar ao início de onde parou começar a olhar a si mesmo e ver o que impede de sair do lugar o que limita a visão sair da zona de conforto e buscar o novo porque o novo sempre nos assusta devemos seguir em frente e olhar o novo e o velho o sujo e o limpo não há limite para a nossa visão o que eu quero enxergar? um mundo melhor? as pessoas mais humanas? ou simplesmente a vida como está?

imediatamente sinto meus olhos a pedir em
prestado o sentido do tato nem só de mur
os e vidro é construída a cidade ouço os sil
êncios e sinto como se meus sentidos estive
ssem a me confundir caminhamos atentos
ao que vemos mas como se passa o que est
á ao redor? pó areia preto branco cinza g
iz escuto cheiros e provo memórias escuto
o que vejo e vejo nas pontas dos dedos os c
aminhos que ontem não percorri

ao sair da sala já senti o impacto ao descer as escadas da escola degrau a degrau senti em meus pés o impacto dos degraus saindo pelas ruas observo as calçadas com grandes rachaduras e sinto o impacto corpo e cidade ao andar vejo o quanto a cidade está se deteriorando com tanta sujeira poluição de veículos o corpo sente o impacto

TAROT
BÚZIOS
MAGIAS

sem cobrança sem pagamento

promessas nos postes ruas esburacadas ri
squei as pedras folhas e flores no asfalto m
as a palavra desculpa falou comigo

duas mulheres ela e eu eu e ela nós flu
xo leve passos rápidos e diretos vamos ju
ntas de mãos dadas mãos quentes macia
s respiração lenta olhar para frente passei
o pelos olhos que encontram olhos que o
lham nossas mãos rostos e desviam olha
mos os olhos que insistem nos nossos e ele
s desviam

essa porra é homem ou é viado? ô por mais gente igual vocês hein da hora vou fazer igual pela primeira vez na minha vida caminhei no espaço público desejando os olhares o caminhar altivo na altura dos olhos dos transeuntes como se dissesse ei não desvia o olhar não é isso mesmo que você está vendo não sei o que vêem mas convido que me olhem até que me encarem e o meu parceiro? sentia tensão nas suas mãos e caminhar rápido procurava os olhares para mim para nós e tentava perceber a qualidade dos olhares dirigidos a ele especificamente e a nós e em conjunto desviavam rapidamente quando percebiam que olhavam para um casal medusa era tarde já tinham virado pedra os olhares casuais daqueles que já tinham visto e tentavam desver ou tentavam ver mas disfarçar vinham e voltavam numa linha curva como um bumerangue ouvi uma buzina para mim que não era que péssima cavalheira eu ele estava andando pelo lado de fora da calçada percebi apenas um olhar atento intencional dirigido a ele temi por ele pois vivo esta tensão esta exposição e so brevivo tenho sobrevivido este tempo todo me masculinizando mas por dentro passos rápidos e tensão nas mãos



o meio fio duas áreas dois quadrados p
oderia ter escolhido o meio o que esta va
dividindo perder-me olhando para os pés
no final daquilo que dizem ser apro priado
para andar foi minha escolha ca minho
cuidadosamente com delicadez a um pé
após o outro no limite de 15 cm
no máximo ou poderia ser mais m
e perco e dou voltas e voltas onde os p
és se acomodam é desnivelado é obst
ruído e muitas vezes despertado onde fica
a avenida barra funda? não sei est
ou deslocado em uma caminhada ond
e me sinto no limite a minha libertad
e é poder caminhar por onde quiser m
as este caminho torna-se difícil e às ve zes
impossível com um salto alto em u
m corpo com barba o meio fio foi minha
passarela

meu corpo ficção
meu corpo ficção

meu
meu

corpo
corpo

ficção
ficção

meu
meu

corpo
corpo

ficção
ficção

meu corpo ficção
meu corpo ficção

a sensação de suspensão uma suspensão perto de mim a hora nunca passou tão rápido o meu corpo nunca esteve tão perto a mudança do desfoque me transportava e me guiava parecia que estava em um novo outro lugar na multidão me sentia fantasma quando fixava o olhar o todo ficava perto longe ou longeperto era a realidade se transformando em ficção meu corpo planava meu foco duplicava o meu real já não era tanto um sentimento? uma poesia? um furo no tempo? não sei

palavras seguidas que automaticamente soam como ordem um caminho a ser descoberto no pulsar da mente espaço e deslocamento um deslocamento em passos rápidos que me direcionam para não sei onde onde eu ainda não conhecia onde desbravei sendo direcionado pelas mesmas palavras como looping agora no meio de um cruzamento dizem que é onde eu não posso estar eu e os meus as palavras voltam tentando encontrar o caminho que percorri primeira à esquerda segunda à direita e depois segunda à esquerda como um mapa que ainda não foi traduzido o caminho se dá com a segunda esquerda que não existe ainda que existisse talvez escolhesse mudar meu trajeto os carros nos rodeiam curiosos e lentos ainda sem entender o que eu com os meus estamos fazendo somos rodeados por humanos e suas armaduras as de marchas eles ainda são mortais como eu e os meus na caminhada os pensamentos vão para longe quando nenhum obstáculo torna meu trajeto intransponível então viro a primeira à esquerda uma longa calçada eu a calçada e as milhares de armaduras cada uma com seus sons fumaças e defensores a calçada ainda sem fim me faz notar que ainda caminho ali sozinho os carros ainda nos rodeiam enquanto estamos escrevendo no meio do cruzamento em cadeiras coloridas o caminho se torna um mapa que ainda tento definir como trajeto na minha cabeça



e depois da primeira escola de kung fu virei à esquerda e dei na esquina de um cemitério como se algo em mim precisasse morrer o contra ponto do verde a morte que rondou a errância a deriva em mim para encontrar alguma morte possível para um possível retorno caminho uma praça linda de verde sem ninguém com cheiro de morte algo morto em seguida um hospital e ver que precisamos de cuidados alguma hora espadas de são jorge nas calçadas e nas casas um banco duas escolas e no meio do caminho perdido saio em frente à rua do começo como em vinte minutos posso presenciar o caminho da morte? do lado oposto ao cemitério na mesma rua o sesc e me vem a questão de como ambientes tão diferentes estão no mesmo espaço no mesmo lugar sons da morte não temo o tempo de assimilar nem na arquitetura da cidade nossas sensações o corpo que não sente o espaço que é privado agora ter sido público antes um urubu me recebe na volta deste caminho ao ponto de encontro

de cinquenta em cinquenta peço licença uma sensação de pontada no esterno decidi minha instrução errante é uma palavra o próximo passo a menina que até na forma de querer não ser delicada é querendo desestabilizar nos detalhes a delicadeza continua lá passei por encontros mais agradáveis do que aflituosos o tempo de lidar três quarteirões com o mesmo medo durante um entre outros passo por quarteirões de um mundo esquecido casas esquecidas lugares ruas e pessoas vivendo ali esquecidas havia um deserto em tudo uma sensação que imagino África areia nos olhos ao virar do medo uma sirene de polícia a irritação dela passar por todo aquele lugar para na maioria das vezes violentar e desrespeitar o esquecido e de lá vá em direção à rua tal a tantos metros vire à direita siga em frente Instruções para chegar ao destino do começo pelo mapa segundo as construções de concreto

os caminhos são milhas cada passo é um
a migalha a riqueza se empilha a pobrez
a se espalha

hoje a rua estava excessiva era informação demais muitas histórias que atravessavam a minha percepção me sentia possuído por uma multidão de pessoas como se cada um deles tivesse imprimido um sentido ao espaço urbano todos os objetos eram sobrecarregados de narrativas e desejos às vezes me sentia na contramão de tudo e minha tentativa ao caminhar era justamente encontrar um ponto no qual eu conseguisse existir livre de todo esse peso a vida tem algum sentido? não faço ideia mas sentia que estava sendo arrastado em uma direção na qual era impossível se deixar guiar sem um mínimo de resistência a todas as informações e vontades alheias à minha e sem nenhum tempo pra pensar o sentido de toda essa construção e vida urbanas

limpar recolher não inundar cercar o toq
ue que poderia acontecer vontade de se
nsação lixo que deseja o verde que aos p
oucos se torna alto o que ocorre quand
o não se consegue alcançar a vontade?
fica presa aos olhos?



fora rua passos olhares caminhar ca
minhos cruzados à beira da calçada pesso
as apressadas tentando vencer o tempo u
ma mulher olha desconfiada pra mim e di
sfarça o ritmo desenfreado dos pés condu
z o ritmo urbano é possível pensar com o
s pés? um homem observa os espetinhos d
e churrasco enquanto duas estudantes espe
ram o farol abrir proximidade e distânci
a dos corpos vi um adolescente descalço a
poiado em uma grade com o olhar distant
e senti um frio percorrer meu corpo sent
i o meu limite em relação às pessoas a ci
dade grita em nossos ouvidos mas quem e
scuta? a cidade é excessiva e distante

fui carregado no colo nem sei o que dizer
o meu cérebro derreteu

um gesto para afirmar-se masculino macho a saliva que ao fim já não existia mas lugares que cada vez mais exigiam por ela homens que já olhavam pelo fato de duas mulheres e uma criança estarem de mãos dadas ao virem o guspir ficavam assustados os homens não esperam isso de uma mulher será que esse gesto afasta o que existe de feminino na mulher? o nojo da própria saliva onde nasce a saliva? eles gospem por ser saliva ou por ser um gosto culturalmente do gênero masculino cis?

acho que do bosque à thomas edson u
m lugar em looping constante contamina
aquilo que sempre esteve posto a minha e
xistência o meu sou eu mas o tempo ond
e deixei minha ausência destacava minha
vida em várias passagens daquele lugar é
absurdo de tão subjetiva a relação da mem
ória dessa minha ausência com a noção da
s nossas mortes digo das mortes daqueles
homens sentados no bar por onde eu os ras
treei milhares de vezes sobra o eco

hoje foi muito diferente reparei que as pessoas julgavam não só pela postura mas sim pela forma como nos vestimos e até pela forma como andamos e que cada pessoa no espaço urbano é diferente cada um com seu estilo podemos mudar nosso gênero só pela forma de nos vestirmos

a cidade que nem me cabe a cidade rua d
e muros portões carros faixas faróis catrac
as gravatas vigias vão me percorrendo e fic
o suando olhando o céu que me protege se
m bolsa nem óculos rastros de conversa

per ver cidade te perder é errar tocar sua garganta invadida de rua vou te gritar cidade nua tingida de amora calçadas em suco mapeia seus frutos em belos insultos seus olhos em curvas me espia rua vazia viciados de sonhos cortejo de vagabundos poetas de calçadas contrários de mundos se absurdam na cinzacidade desgarrados de rua invasores das margens transtorna seus signos em bocas vagalumes de língua estranha no absoluto nada tem trovão na voz invoca borboletas na cidade sem ri o enruar o olhar desinvadir o outro despalavrar aos poucos arvorar um poema de cidademuro entulhar esperança derrotar suas pedras e florir suas caçambas vomita seus medos desaloja segredos escancara sua dores desencarcera suas flores rondar os trilhos explorar espinhos ah ruacidade incontornável passagem vou parir calçadas e quebrar sua ausência no meio do horizonte tocar as amoras na rua tudo se demora dilatar num fino vento abraçada de esquina vida nua desatina refugiados distantes parindo cometas fluxovagalumes contornam os gritos do lado de dentro das bocas de lobo ah cidade que te quer o mundo vou derramar seus postes iluminar sua cauda de cidade esquizo sementeirias errantes esgarça a rua acaricia suas bordas andaluzes mundanos arruaceiros do impossível desossam o tempo na duração das amoras quarta do nada um possível me enruar com os vagalumes

As

v

é

da metrópole

t

e

da urbe

r

da cidade

da pólis

me

cin

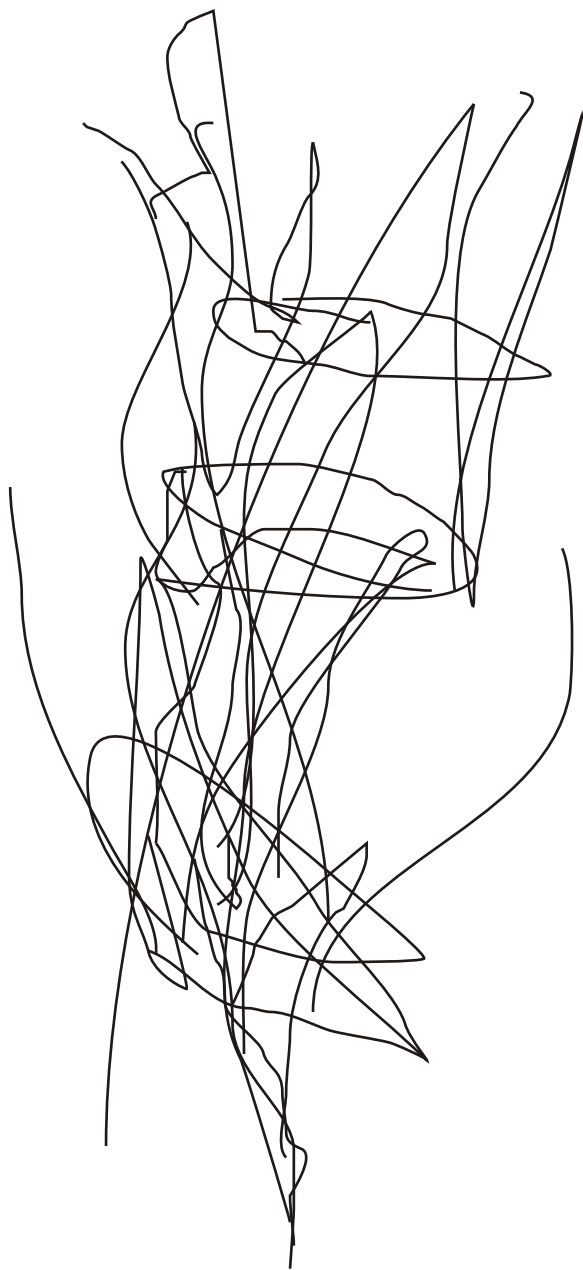
ram

gi

contemplar multidões locomovendo-se atenciosamente primeiramente quando saí fiquei i em um impasse entre o contemplar e o locomover senti falta dos significados das palavras dando alguns passos adiante começo a me desligar das definições ao pé da letra e andando olhando atenciosamente para as pessoas que passam por mim acompanho algumas histórias vejo algumas faces que nunca teria reparado vou de um lado para outro entro e a multidão que é tímida pelo horário observo o fluxo de pessoas e os desenhos que esses fluxos poderiam formar desenho mentalmente linhas que o andar das pessoas criam pontos unidos em conglomerados delas escuto o barulho que o caminhar locomover qual a diferença? me proporciona em alguns lugares os sons são densos em outros apenas o barulho de uma cidade viva em movimento

o bueiro é a boca das entranhas da cidade a cidade tem boca e morde toda a vida no colo carrega sua cria nas ancas de um dos lados segura na mão o filho fiquei atravessada de outros sinto meus ossos fincados daquela voraz cidade toquei em seus pés nus de promessas de unhas vermelhas na rua cinza me sinto desossada atravessada nas costelas e carne a rua dói seca os olhos abre as veias ex poemas fraturas nas vozes emudecidas

poesiadosbueiros



na duração da rua vaguei roída de asfalto
algo é ritmo sem bússola me arrastei na
tentação do existir na eira na beira de
obstáculos lançados no olho da rua cega
me arrasto e sou finita me arrasto na b
oca do outro sem duração transponho
um trovão que grita se agita numa esqu
ina de nãos o céu em poças em sol man
chado me lanço esmolando formigas d
o arrasto de meus olhos exilados povo
ando rachaduras e solidão nesse arrast
amento transitório

rua transvaginal numa paisagem de rua e
ssa rua que nunca foi minha essa rua de o
ssos e veias sangradas de boca banguela r
ua de língua que não fala me cheira e exa
la rua que me esbugalha as órbitas ua q
ue me leva nessa baforada aspirante erra
nte me esfumaça os olhos e lança em me
u corpo desencorpado olhos desarrumad
os seus cornos que rasgam na pele e enfe
itam a testa da rua rua que me empurra n
os abismos de paredesmuros violados rua
cervical de colunaspostes desejanter rua
matinal não derrama leite mas grita em s
ua boca de lobo de esgotada ela geme o p
ão com olhos empedrados rua transvagi
nada rua molhada de antenas e janelas fa
locêntricos desapontando frios com seus
metais as entranhas do céu mutilam com
seus fios os pássaros desalados andante
s desalojados onde tudo se transmuta exc
eto as nuvens

os corpos e línguas são presentes em vários aspectos e ângulos diferentes é como se os corpos e as línguas se relacionassem em fatos reais agindo assim sobre a própria condição das expressões ou gestos que se manifestam por exemplo ao se vestir e trocar as roupas quando tem alguma festa ou evento a fantasia é mágica cada ser se veste da maneira que se sente bem basta sentir o momento e gostar de curtir o carnaval é uma grande mistura de gêneros corpos e dimensões diversas quando a língua se cala o corpo fala mais alto a presença do corpo é assim para mim muito forte existem mil e uma oportunidades para serem aproveitadas basta ter juízo e cautela o preconceito é grande mas isso vai de pessoa pra pessoa mudar de opinião é um direito de todos

atravessei	um território	demoradamente
reconheci	um lugar	
inventei	uma geografia	
espreitei	os topônimos	
medi	um barranco	incognitamente
tracei	uma montanha	
desenhei	um ponto	
habitei	uma linha	
visitei	um círculo	
notei	uma pedra	vagarosamente
percorri	um mapa	
perdi	uma cidade	
guiei	os sons	
observei	os odores	ociosamente
escutei	os buracos	
cheirei	os perigos	
adentrei	um deserto	
encontrei	um entulhamento	
errei	abandonos	atentamente
enxerguei	sensações	
persegui	objetos	
escalei	frases	
segui	a multidão	
contemplei	a solidão	rapidamente
construí	relações	
percebi	corpos	
relatei	um engradado	
pesquisei	um muro	
deixei	trilhos	paulatinamente

cabeça de boneca no concreto igreja o medo de estar na rua em paralelo ao medo de nós mesmos procura da solidão no exterior plástico me deparo com ela em mim na fuga de mim

meus primeiros horizontes foram vistos através de formas não a do retângulo dos meus óculos a forma das janelas retangulares enfileiradas uma ao lado da outra e acima da outra formavam um grande horizonte de vidro e metais daqui de baixo do solo vejo mais prédio que céu nossa cidade tem muita verticalidade tem muito destruidor de horizontes nesse sentido também posso pensar que no meio de toda essa disputa de verticalidades eu sou um horizonte na cidade e cada pessoa que passa por mim também



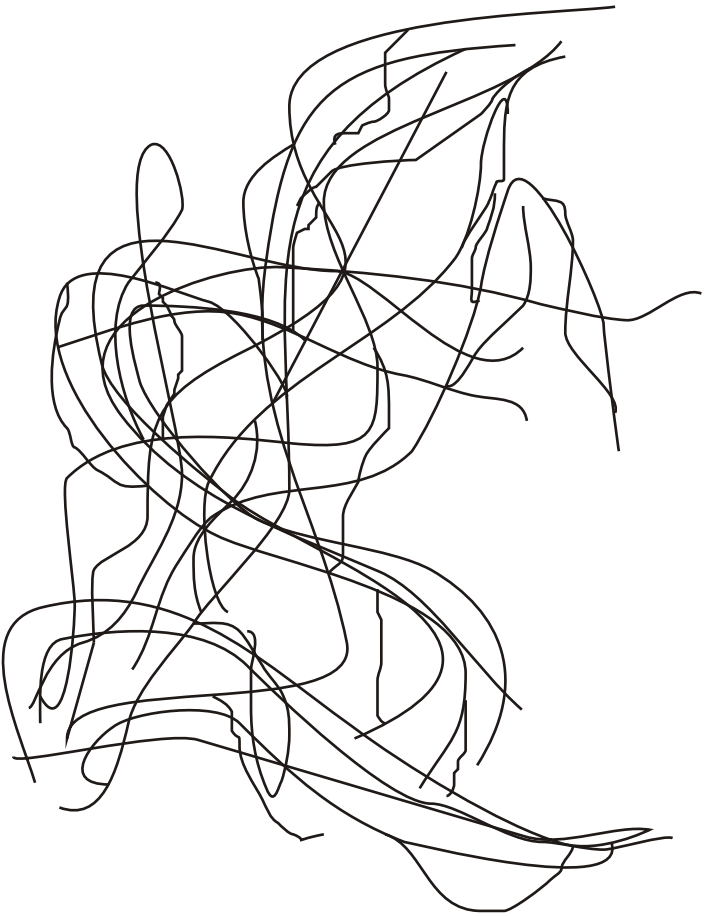
faço espirais descubro o prazer do que o corpo pode andar dançando dançando com os sons da buzina com os postes com o relevo do bueiro pode alimentar as veias ruas sou uma dessas células que correm nas veias ruas são um dos nutrientes da vida urbana

a difícil tarefa de romper com um padrão quem criou isso? quem criou não imagina a difícil tarefa de andar anônimo olhando os muitos olhos me cercarem faz tempo que eles não me cobriam olhos que falam esbarrões que acontecem como se eu não existisse mesmo com olhos me cobrindo existe nesse corpo uma vontade de me machucar o que eu fiz? toquei o outro em algum lugar que ele não aceita toquei com minha imagem minha presença ele não pergunta por quê ele não aceita eu me pergunto lugar de uma subjetividade que eu não consigo andar me sinto como algo bizarro fora do comum ou grande eu estou deslocada ou desloquei algo para muitos olhos?

como um pássaro em que as asas tornaram-se demasiadamente pesadas arrasto-me os pés pela calçada de concreto áspero o vento vem quase a arrancar-me da árvore que tento alcançar sinto a pele pelo vento e percebo que estou com dificuldade para respirar mas como? se há tanto ar aqui? o tempo prolonga-se com a visão do pouco espaço que se pode ter na cidade misturo-me aos sons ao vento às cores que tomam múltiplas intensidades conforme há proximidades polimorfoses acontecem diante de mim o tempo todo e um certo enjôo acontece durante toda essa vertigem toco a pele com a necessidade de sentir que de fato não virei pedra asfalto vento observo a árvore da várzea um dos últimos lugares em que realmente consegui me fixar sinto com ela e me torno mais um pouco desta paisagem preciso olhar um pouco de tudo como se as cores e formas se altassem às vistas

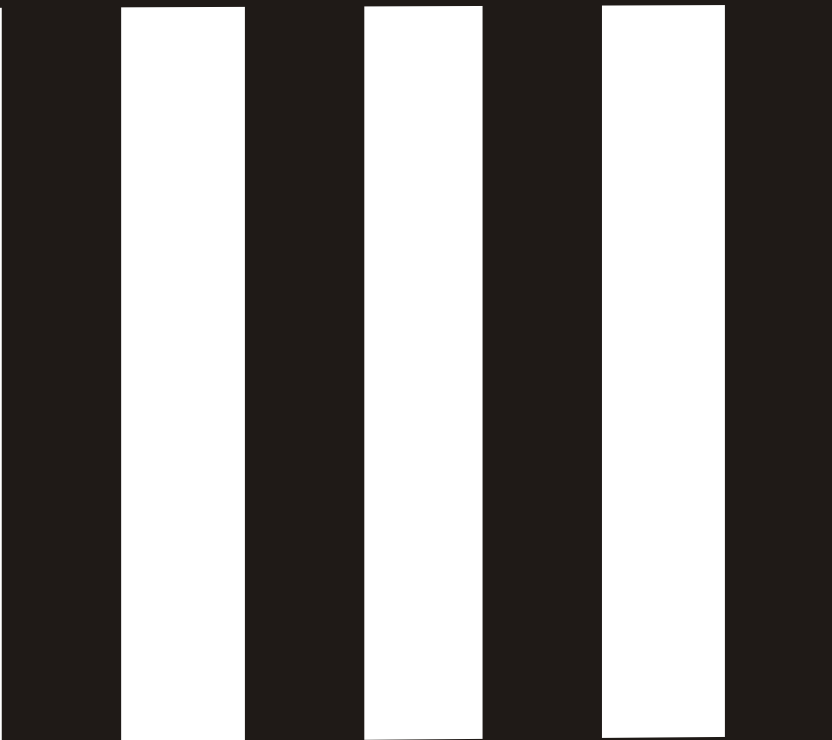
empresto olhos às mãos

rua 39 mil graus céu sol rua perseguida ca
lçada rachada quebrada ardida cidade cin
za no grau como escolher uma pessoa na r
ua hoje tudo me magoa sou de vida não s
eletiva cidade não me peça nada sou rua d
e encontrada persigo dois meninos queri
a seguir as árvores meninos magros mági
cos e bunitos andam juntos indecisos cheio
de ritos sigo amarga na radial em desarm
ornia florezinhas roxas ali no meio dos car
ros me sorria olhei os meninos cadê sumi
u essa peça me revolta sou dda esquivo e
muito torta como permanecer e seguir as
sim caderrante queria voar sorrir no sol fe
ito um Ícaro derretida e atravessada de ta
ntos ícaros outros erro desmanchada de o
utros insisto ninguém para seguir fervida
descalçada de sol sigo até o fim as florezin
has da radial persigo a flor encontro um ci
rco fincado ali sem ninguém montado em
lona sem graça nessa rua de homens galho
s seguranças guardam algo da rua sem es
perança parados fardados desbotados o q
ue seguram em viascidades inseguras do r
eal seres postes que alumiam calçadas qu
ero seguir um rio sair desse olho inseguro
vazio sigo um portão me assalto em pergu
ntas ninguém me escuta rua de cemitério
sigo um homem de bermuda careca meio
sério queria seguir as formigas da rua min
has amigas o homem do portão



fala com mulher estrela seu nome é dalva
indisfarço e passo de perto e longe avistei
uma árvore alta meu olho ela assalta proc
uro o homem sério no portão do cemitério
ele escuta a mulher estrela ali caída senta
da fala da vida assim queimada esquecida
conta sem pergunta foi prostituta me ofer
ece cachaça assim sem graça me oferece
seu novo amigo o sério perseguido do cem
itério adivinho seu abandono de rua sua p
ele brilha em mistério o homem sério seg
ue em frente quis seguir não sigo ela me c
onta e fico meio tonta que sua filha morr
eu dos pecados tão seus agora meus ali n
a rua agarrada em sua garrafa mágica rua
sem pão sem circo olho naquele olhar de
sfalo a morte e conto em segredo sua filh
a é estrela ali na rua sem lua ela bebe a fa
la desconfiada sigo um nada sigo de long
e revoltada não tenho sentido nesse corp
oesquizo escuto essas vozes de rua em m
im me gritam insista sua esquisita pelas c
ostas ele sente minha angústia eu vou em
labirintos persigo um minotauro vou decr
escendo em súbitos uma letra me engole
em pensamento ele não entra nem sai de
lugar nenhum um aviso coma vontade es
sa rua me demora eu só penso em amora
ele me persegue tem olhos nas costas

num caminho uma igreja não rezo perdido
a de rua sou desastre avisto homens pom
bos de vida cinza o minotauro desaparece
me labirinto não sei perseguir rua de tant
os eventos não me sigam sou instante de
nada na rua queimada queria abraçar aqu
ela estrela caída sentada na calçada achar
aquele corpo celeste eu sigo a flor a rua m
e desinveste sensação térmica o sol nas q
uartas de rua 39° céusol

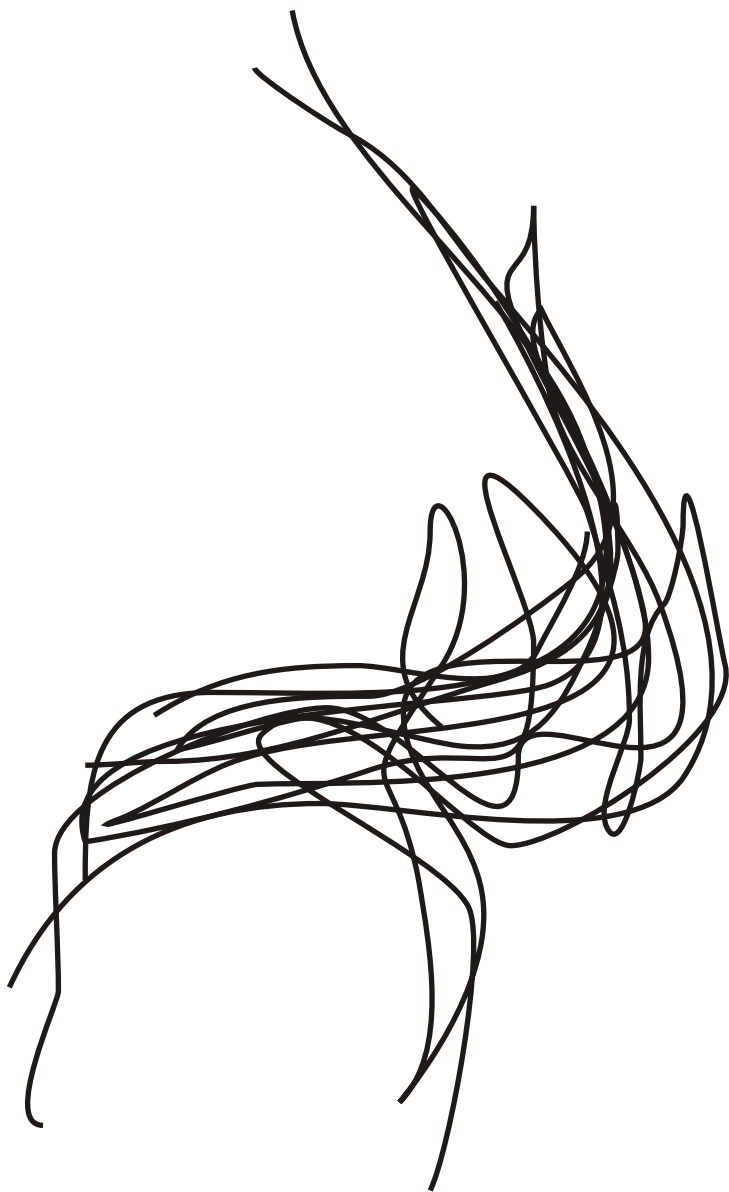


entradas e saídas entrada nº1 terminal urbano entrar lavar as mãos sair o medo aprisiona o pensamento de ousar tentar rasgar o ar e penetrar o portal intransponível abaixo da placa sanitário masculino entrar esse não é o banheiro feminino fica lá lavar as mãos e sair sem discutir sob olhares de fogo descer direto a rampa sem rumo e boca seca escolher fazer isso mais duas vezes em vinte minutos entrada nº2 terminal rodoviário catraca sanitário homem entrar lavar as mãos sair catraca olhares lavar as mãos muita pressa olhares de canto sair tentar se convencer de que não é mesmo necessário entrar pela 3ª vez entrar na cabine ou desistir de vez? entrada nº3 terminal urbano novamente dessa vez tem fila entrar na cabine esse banheiro não é feminino tentar a voz firme com o tremor da garganta mas eu quero usar esse aqui aí complica

o
desejo
arranca
os
olhos
estou
preso
em
tudo
que
vejo

andando pelas ruas fitei os olhos ociosamente através do espelho onde enxerguei árvore pássaro um homem varrendo a rua quadros vivos em movimento

a queda poxa yoko logo eu que tive que me reerguer tantas vezes vem você e me pede para cair? sacanagem amiga justo e u? me espatifei tantas vezes e para me colar demorou tanto mas tanto e você me pede para cair? não acredito a queda não dá para forçar acontece yoko e quando você vê está espatifada e justo eu que hoje pedi para o universo me dar a instrução que precisava seguir vem essa? desisto de reclamar e fui a impressão é que o tempo jamais passaria caminhei em linha reta tentei sair fora de mim e cada vez que tentava adentrava mais e mais na vastidão do meu ser e o meu ser dizia você tem que cair tenta forçar força força força força forçaaaaaaaa força olhei para mim mesma caminhando e me deparei com eles do alto da minha escolaridade graduação títulos e tal caí e sentei-me ao lado deles observei como num filme eles me olhando a arte de calar se fez fiquei assistindo a mim mesma tempos depois perguntando mansamente sobre quem eram eles ouvi conversei ouvi ouvi reintegração de posse casas a serem construídas fome e perder tudo olhei o relógio e vi que o tempo passou em outra cadência um dia ainda faço a verdadeira queda e te mando yoko primavera de 2016



queria ver o

fundo

o raso de espaços

v a z i o s

um saco cheio de duchamp mexo mexo mexo até ouvir a voz de yoko ono ela me faz um pedido caminhe pelos charcos da cidade coloco um pé diante do outro caminho pela sarjeta cinza e seca logo me depaaro com um grupo de senhoras evangélicas discutindo o paradeiro de um homem vestido de branco sabia que ele estava realizando o pedido de um outro alguém sigo colocando um pé diante do outro meus passos testemunham a sequeidão a aridez e a aspereza de uma cidade opaca e cinza poças do impossível

sinto as glândulas salivares umedecerem
minha língua e inundarem minha boca d'
água nesse momento sinto um trovão na
caixa torácica que marejam meus olhos p
ercebo que sou pororoca de fluidos hum
ores corporais sou uma poça de impossív
el um manancial de iminências sigo coloc
ando um pé após outro e encontro peque
nas poças de impossível na sarjeta na água
a escura parada vi o céu sujo pela primeir
a vez na água parada do céu surge o rost
o de narciso mais alguns passos e algum
as gotas de ipê amarelo choveram sobre
meus ombros



queria encher um saco de impossível nesse instante três chafarizes aparecem em meu horizonte assim como um monte de sacos plásticos jogados num canto recolho um saco me dirijo até o chafariz e o preencho com o máximo de impossível possível

com um pé após o outro caminho como se eu fosse um chafariz de impossível pelas ruas encontro alguém que talvez também estivesse cumprindo um pedido e rego suas mãos com um pouco do impossível que carregava comigo sigo em frente deixando rastros de impossíveis na calçada em uma descida rios do impossível escorriam pela sarjeta persigo-os até o fim onde encontro duas pegadas de cimento preencho essas pegadas com um pouco de impossível el nesse reflexo vi o céu verde pela primeira vez persisto colocando um pé após o outro cruzo um canteiro de obras um operário está perto de jogar um balde de impossíveis na sarjeta pedi para que ele enchesse meu saco logo adiante encontro uma multidão de pegadas no cimento começo a encher uma a uma de impossível o operário vem até a mim e pergunta o que eu estava fazendo pergunto o que ele imagina que seja ele me diz que eu estava tentando encontrar os rios que corriam sob o asfalto que eu estava tentando descobrir o impossível

Primeira edição outubro de 2016
Organização, revisão e diagramação: Coletivo Parabelo
www.coletivoparabelo.com

Contem escritos errabundos de: Bárbara Kanashiro, Camilla Bariani, Carol Cherubini, Caroline Lopes, Danielle Agostinho, Denise Rachel, Diego Marques, Edilma Matuoka, Emanuella Coelho, Fernanda Caetano, Flávia Teodoro, Hélio Moreira Filho, Isadora Pessôa, Marcelino Bessa, Moisés Prudêncio, Pedro Galiza, Selma Maria Barreto, Sueli Vaz, Tamisa Betina, Tatuz Costa, Valeria Ribeiro e Vanessa Castro.

A publicação contém Escritos Errabundos desenvolvidos a partir de Errâncias Urbanas realizadas pela cidade de São Paulo entre os anos de 2015 e 2016. É parte da pesquisa de mestrado intitulada Por uma Pedagogia do Erro: errâncias urbanas como experiências de si, realizada no PPGA/IA-UNESP, sob orientação da Prof^a Dra. Carminda Mendes André. Ao longo da pesquisa, o Coletivo Parabelo testou o deslocamento de uma pedagogia da performance entre o ensino superior e o ensino básico público. Para tanto, foram realizados o que temos chamado de Erratórios em dois contextos distintos: um curso de extensão oferecido na própria UNESP em diálogo com a disciplina Linguagens e Códigos, ministrada no CIEJA Ermelino Matarazzo.



ARQUIVO :

Mutirão de Imaginação

Performativa, Política e

Pedagógica

PERFORMATIVA

POLÍTICA

MUT RÃO DE

PEDAGÓGICA

MAGINAÇÃO



Quem vai velar pela escola pública? Aula performática Táticas Afetivas Anarcadêmicas. Coletivo Parabelo. São Paulo. 2019. Fotografia Mayra Suzuki

O que aconteceria se transformássemos aquilo que faz de uma/e/um professora/e/or uma/e/um professora/e/or, uma aula uma aula, ou mesmo, uma escola em uma escola em um problema para a imaginação? O que aconteceria se desafássemos as caricaturas de professores como doutrinadores e de artistas como vagabundos desenhadas por parlamentares brasileiros e ideólogos de base conservadora? Partindo de questionamentos como esses, o Coletivo Parabelo desenvolveu o Mutyrão de Imagem Performativa, Política e Pedagógica, o qual pode ser definido como uma mobilização coletiva para a auto-organização de um espaço tempo onde professoras/es, performadoras/es e pesquisadoras/es podem exercitar uma espécie de Impulso Pedagógico (BISHOP, 2012), ao imaginarem aulas performáticas que tentam se afastar da premissa da chamada Educação pela Arte (READ, 2013), ao se aproximarem da prerrogativa da dita Arte como Educação (PODESVA, 2007), conforme desestabilizam as separações entre criação artística e processo educativo. A palavra mutirão provém do termo tupi motyro e pode ser traduzida para o português como trabalho em comum. Embora em um primeiro momento tenha sido empregado para designar trabalhos realizados em áreas rurais e suburbanizadas em prol do benefício de todos os envolvidos, atualmente o termo mutirão é utilizado em referência a qualquer iniciativa coletiva não-remunerada desenvolvida para o bem comum.

A partir desse entendimento, o Mutyrão de Imagem Performativa, Política e Pedagógica propõe o acionamento daquilo que o performeiro mexicano Guillermo Gomez-Peña tem chamado de Ativismo Imaginário. Guillermo Gomez-Peña (2013) afirma que o processo de colonização das Américas não se restringiu à invasão de territórios geográficos, mas se deu também por meio da colonização do corpo. Isso porque a ideia de futuro prometida pelos Estados Unidos povoa o imaginário mexicano, repleto de miragens provenientes das cidades de Los Angeles e Miami. O processo de colonização e autocolonização provocaria, nas palavras de Guillermo Gomez-Peña, uma espécie de "miamização" da cultura popular latino-americana, ou seja, um fenômeno de estupidez e frivolidade da cultura do sul baseado em desejos importados. Nesse sentido, a performance seria uma forma de ativismo, ou ainda, um contragolpe nesse campo de batalha imaginário, ao oferecer outras possibilidades éticas, estéticas e políticas que evidenciariam ou problematizariam a colonização do corpo e da cultura.

Na perspectiva oferecida por Guillermo Gomez-Peña, procuramos no Mutyrão de Imagem Performativa, Política e Pedagógica o acionamento de processos de co-imaginação de arte como educação nos e pelos quais experimentamos práticas artístico-pedagógicas que preconizam um fazer com em detrimento de um fazer para professoras/es, pesquisadoras/es e performadoras/es, no intuito de destravar nossa imaginação performativa, política e pedagógica coletiva. Nesse viés, o mutirão seria uma tentativa de rastrear aquilo que delimita as fronteiras entre o que aparenta ser intolerável e aquilo que parece ser desejável nos nossos modos de fazer arte, de fazer educação, de fazer a vida cotidiana.

O Mutyrão de Imagem Performativa, Política e Pedagógica, realizado no segundo semestre do ano de 2019 teve como mote o tema Criar + Educar = Sem Norte, ao investigar de que modo artistas, educadores e teóricos latino-americanos

para a nossa imaginabilidade sem qualquer compromisso com imperativos técnicos instrumentais, como a implementação de modelos, projetos, planejamentos, etc. Baseado em três princípios elementares, que seriam a ajuda mútua, o compartilhamento de tarefas e o rodízio de funções, o mutyrão se organizou por meio de encontros voltados a professoras/es, pesquisadoras/es e performadoras/es interessadas/es/os em conceber uma rede de coletivização de saberes e práticas artístico-pedagógicas. Esses encontros eram mobilizados pela experimentação de linhas de força imaginárias, que seriam: Plantações de Memórias Autoetnográficas, Desejos de Rua Transpedagógicos e Táticas Afetivas Anarcadêmicas, no trânsito entre ensino superior e básico público, ao efetuar diálogos com a universidade pública, a escola pública e o espaço público na cidade de São Paulo. Com o propósito de comunicar, organizar e coletivizar as informações necessárias para o acompanhamento e o desenvolvimento de cada Mutyrão de Imaginação Performativa, Política e Pedagógica, o Coletivo Parabelo elaborou os intitulados Boletins Imaginários, que seriam uma publicação quinzenal digital e impressa sob demanda, estruturados da seguinte maneira: Considerações sobre o último Mutyrão, Local e horário do próximo Mutyrão, Proposta para o próximo Mutyrão, Combinados para o próximo Mutyrão e Leituras para o próximo Mutyrão. As oito edições dos Boletins Imaginários estão coletivizadas na íntegra, nessa dissertação. Embora esses boletins não tenham a pretensão de descrever a experiência de cada encontro, acreditamos que eles dão a ver as perguntas, as críticas e as possibilidades performáticas, políticas e pedagógicas que foram co-imaginadas em cada Mutyrão.

REFERENCIAS

BISHOP, Claire. **Artificial Hells: Participatory art and the politics of spectatorship**. New York: Verso, 2012.

PENA, Guillermo-Gómez. **El Arte del performance para inocentes**. Entrevista concedida a Lucero Velasco, em 28/07/2013, disponível no site <https://esferapublica.org/nfblog/el-arte-del-performance-para-inocentes-1/>. Acesso em março de 2021.

PODESVA, Kristina Lee. **A Pedagogical Turn: Brief Notes on Education as Art**. In: **Fillip**, 6, Summer 2007, Volume Two, Number Three. Disponível em: <https://fillip.ca/content/a-pedagogical-turn>. Acesso em março de 2021.

READ, Herbert. **Educação pela Arte**. Tradução Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

FICHA TÉCNICA

MUTYRÃO DE IMAGINAÇÃO PERFORMATIVA, POLÍTICA E PEDAGÓGICA

Performers, professoras/es/res e pesquisadoras/res/es: Amanda Chaptiska, Ana Musidora, Bárbara Kanashiro, Carminda Mendes André, Denise Rachel, Diego Marques, Fábio Santos, Lucas Silva Ferreira, Marcelo Prudente, Marina Klautau Felipe, Mayra Suzuki, Nathália Pallos Imbrizi, Náila Rodrigues, Valéria Ribeiro e Karyne Dias Coutinho.

PERFORMATIVA

POLÍTICA

MUT RÃO DE

PEDAGÓGICA

MAGINAÇÃO

PERFORMATIVO

POLÍTICO

MUTIRÃO DE

PEDAGÓGICO

MAGINAÇÃO

O Mutyrão de Imagem Performativa, Política e Pedagógica consiste em uma mobilização coletiva para auto-organização de um espaço tempo onde performadores, professores e pesquisadores possam exercitar uma espécie de impulso pedagógico ao imaginarem aulas performáticas que tentam se afastar da premissa da educação pela arte ao se aproximarem da prerrogativa da arte como educação, conforme instabilizam as separações entre criação artística e processo educativo. Historicamente o termo mutirão provém do tupi mutyro e pode ser traduzido para o português como trabalho em comum. Embora em um primeiro momento tenha sido empregado para designar trabalhos realizados em áreas rurais e suburbanizadas em prol do benefício de todos os envolvidos, atualmente o termo mutirão é utilizado em referência a qualquer iniciativa coletiva não-remunerada desenvolvida para o bem comum.

A partir disso, o Mutyrão de Imagem Performativa, Política e Pedagógica propõe o acionamento daquilo que o performeiro mexicano Guillermo Gomez Peña tem chamado de Ativismo Imaginário, ao acionar processos de co-imaginação de arte como educação nos e pelos quais experimentamos práticas artístico-pedagógicas que preconizam um fazer com em detrimento de um fazer para performadores, no intuito de destravar nossa imaginação performativa, política e pedagógica coletiva. Nesse viés, o Mutyrão de Imagem Performativa, Política e Pedagógica tenta rastrear aquilo que delimita as fronteiras entre o que aparenta ser intolerável e aquilo que parece ser desejável nos nossos modos de fazer arte, de fazer educação, de fazer a vida cotidiana. Com esse intuito, nos colocamos perguntas como: o que aconteceria se transformássemos aquilo que faz de um professor um professor, uma aula uma aula, ou mesmo, uma escola em uma escola, em um problema para a imaginação?

Para tanto, o Mutyrão de Imagem Performativa, Política e Pedagógica prevê a realização de encontros quinzenais a fim de conceber uma rede de coletivização de saberes e práticas artístico-pedagógicas ao estabelecer canteiros imaginários que opera através de três princípios elementares: ajuda mútua, compartilhamento de tarefas e rodízio de funções. Dessa forma, o Mutyrão pretende experimentar mais um certo impulso do que uma determinada finalidade instrumental pedagógica, através de três linhas de força de imaginação específicas relacionadas entre si, à saber: plantações de memórias autoetnográficas, desejos de rua transpedagógicos e táticas afetivas anarcadêmicas, no trânsito entre o ensino superior e básico, formal e não formal, ao estabelecer diálogos entre a universidade pública, a escola pública e o espaço público na cidade de São Paulo.

Nessa primeira levante realizado durante o segundo semestre de 2019, o Mutyrão terá como mote o tema Criar + Educar = Sem Norte ao investigar de que modo artistas, educadores e teóricos latino-americanos têm nos ajudado a resolver a equação arte e educação, a fim de transformá-la em um problema para a nossa imaginabilidade sem qualquer compromisso com imperativos técnicos instrumentais, como a implementação de modelos, projetos, planejamentos, etc. Em um período no qual o país se encontra mergulhado em um ambiente dominado por um apelo a um retrocesso a tradições frequentemente autoritárias, o Coletivo Parabelo aposta no Mutyrão como um modo de exercitar nossa imaginação coletiva a fim de desafiar as caricaturas do artista vagabundo e do professor doutrinador, desenhadas pelos ideólogos de base conservadora cujo principal objetivo é consensualizar a opinião pública sobre o atual estatuto da arte e da educação no Brasil.

Os interessados em participar dos Mutyrões poderão manifestar seu interesse no período de 01 a 15 de julho pelo e-mail contatoparabelo@gmail.com se apresentando e respondendo à pergunta: por que você deseja participar dos Mutyrões? O Coletivo Parabelo selecionará 12 interessados para participar gratuitamente dos encontros quinzenais realizados no período de julho a novembro de 2019, sempre às segundas-feiras, das 17h às 20h, na região da Bela Vista, centro de São Paulo. Cabe frisar que também estão previstas a realização de Mutyrões a partir das linhas de força de imaginação específicas, em horários e locais a serem definidos, cuja participação se dará conforme a disponibilidade de cada um.

Considerações sobre o último Mutyrão:

Não houve.

Local e horário do próximo Mutyrão:

O primeiro Mutyrão de Imaginação Performativa, Política e Pedagógica consistirá na realização de uma entrevista no próximo dia 22 de julho de 2019, segunda-feira, das 18h às 20h, no local onde serão realizados quinzenalmente ao longo de todo o semestre os Mutyrões: Espaço Open Arts - Rua Quatorze de julho, 74, Bela Vista, São Paulo/SP.

Proposta do próximo Mutyrão:

Para a entrevista, solicitamos a leitura de três textos relacionados ao referido Mutyrão. A partir da leitura desses textos, pedimos que você formule três questões, de modo que as interpelações devem ser feitas da seguinte forma: três perguntas formuladas a partir da leitura de um único texto, ou então, uma indagação formulada a partir da leitura de cada um dos textos.

Combinados para o próximo Mutyrão:

- Após a realização da entrevista, apresentaremos o termo de compromisso, o cronograma de trabalho, bem como, o funcionamento dos Mutyrões.
- Em seguida, estaremos abertos para sanar eventuais dúvidas.
- O não-comparecimento à entrevista implica na desclassificação dx referidix candidatx, salvo exceções discutidas com o Coletivo Parabelo antecipadamente.

Leituras para o próximo Mutyrão:

CUSICANQUI, Silvia Rivera. Tenemos que producir pensamiento a partir de lo cotidiano. In: Revista El Salto, 2019.

- Trata-se de uma entrevista com a teórica feminista boliviana Silvia Rivera Cusicanqui, na qual a autora aponta o papel do corpo, das iniciativas coletivas menores e do cotidiano no desenvolvimento de práticas descolonizadoras.

GOMEZ-PEÑA, Guillermo. Trabalhos úteis para artistas utópicos (Da série Ativismos Imaginários). In: Performance na esfera pública. Org. Ana Pais. Lisboa: Orfeu Negro. 2017.

- Trata-se de um escrito de artista realizado pelo performeiro mexicano Guillermo Gomez-Peña no qual o autor propõe uma reflexão acerca do conluio artista e ativista no corrente contexto de crise política, econômica e social que tem eclodido em diferentes partes do mundo nos últimos anos.

KANASHIRO, Bárbara, MARQUES, Diego. Corpos incoformados: arte e educação nas práticas contemporâneas. In: Para o chão da sala de aula. São Paulo: BT Acadêmico. 2018

- Trata-se de um artigo desenvolvido pelos integrantes do Coletivo Parabelo, Bárbara Kanashiro e Diego Marques, sobre a relação entre arte e educação nas práticas artísticas contemporâneas. Esse artigo pode ser lido como uma espécie de espinha dorsal para diversas questões que pretendemos levantar juntos durante a realização dos Mutyrões ao longo do segundo semestre de 2019.



Entrevista Imaginária. Aula imaginária. Coletivo Parabelo.
São Paulo. 2019. Fotografia Arquivo Coletivo Parabelo.

Considerações sobre o último Mutyrão:

Esperamos que a entrevista imaginária realizada no primeiro Mutyrão de Imaginação Performativa, Política e Pedagógica, dia 22 de julho de 2019, tenha sido uma prática de boas vindas na qual tenhamos experimentado a importância de perdermos o pudor de expor nossa voz, ao reconhecemos o efeito autoral da nossa escuta enquanto lidamos com um dado texto - pistas para destravarmos nossa imaginação performativa, pedagógica e política juntos.

Local e horário do próximo Mutyrão:

Nosso próximo Mutyrão está marcado para o dia 05 de agosto de 2019, segunda-feira, das 17h às 20h, no mesmo local: Espaço Open Arts - Rua Quatorze de julho, 74, Bela Vista, São Paulo/SP.

Proposta do próximo Mutyrão:

Nesse Mutyrão iremos começar a desenvolver a linha de força imaginária intitulada Táticas Afetivas Anarcadêmicas, na qual imaginaremos como artistas contemporâneos têm experimentado a possibilidade de criar instituições de ensino nas e pelas suas práticas artísticas. Nesse sentido, acreditamos que esses artistas colocam para si perguntas como, por exemplo: o que faz de uma escola uma escola?

Para tanto, solicitamos que durante os próximos 15 dias você procure perceber de que forma as instituições de ensino brasileiras têm aparecido atualmente nas discussões midiáticas (jornais, revistas, televisão, rádio, portais, redes sociais, etc.). Abordagens que, não raramente, buscam construir um determinado consenso sobre o atual estado da educação no Brasil junto à opinião pública. A partir disso, pedimos que você escolha uma notícia repercutida nesses contextos que tenha lhe afetado de alguma forma, seja ela qual for. A notícia precisa estar escrita, impressa, etc., de maneira que cada um possa tê-la em mãos no nosso próximo encontro.

Combinados para o próximo Mutyrão:

- No próximo Mutyrão, Nathália Imbrizi fará a leitura de seu Andaime sobre a aula imaginária "Entrevista imaginária".

Leituras para o próximo Mutyrão:

- BAHIA, Dora Longo. Anarcademia. 28ª Bienal de São Paulo. Disponível em: <https://www.academia.edu/7009862/ANARCADEMIA>. Acesso em 16 de julho de 2019.

- Trata-se de um statement (declaração) artístico sobre a criação do que poderíamos chamar de certo modo de instituição de ensino chamada ANARCADEMIA, concebida pela artista, professora e pesquisadora brasileira Dora Longo Bahia e por um grupo de artistas e estudantes de arte especificamente para o contexto da 28ª Bienal Internacional de São Paulo.

ALICE, Tania. Artigo 1 - Diluição das fronteiras entre linguagens artísticas: a performance como (r)evolução dos afetos. In: Performance como revolução dos afetos. São Paulo: Annablume, 2016, p. 21-35.

- Trata-se de um artigo escrito pela performer, professora e pesquisadora brasileira Tânia Alice, no qual a autora propõe uma reflexão sobre a arte da performance, definindo-a como uma espécie de indisciplina artística que compreende, entre outros aspectos, a dimensão do afeto.

KOHAN, Walter. Fazer escola, vida e política com Don Simón. In: KOHAN, Walter. O mestre inventor: Relatos de um viajante educador. Belo Horizonte: Autêntica, 2015, p. 131-139.

- Trata-se do epílogo do livro “O mestre inventor”, no qual o professor e pesquisador argentino Walter Kohan questiona neste ensaio os sentidos de escola tendo como principal referência a vida do educador venezuelano Simón Rodríguez que, por sua vez, é reconhecido por ter sido o tutor de Simón Bolívar, um líder político que teve um papel chave na libertação da América do jugo da coroa espanhola, transformando-se em uma referência seminal para a prática anti-colonial.

HOFF, Mônica. Notas para a construção de teorias refutáveis, pedagogias sem importância e escolas de garagem, ou: um bom nome para o amor. In: Fábrica de Conocimiento, Escuela de Garaje, 2016, p. 174-195.

- Trata-se de um artigo escrito pela artista, professora e pesquisadora brasileira Mônica Hoff, no qual a autora elenca diferentes concepções de arte, de educação, de pedagogia e de escola, mirando o exemplo de artistas contemporâneos que criaram escolas como projetos de arte.



Quem vai velar pela escola pública? Aula Imaginária Táticas Afetivas Anarcadêmicas.
Coletivo Parabelo. São Paulo. 2019

Considerações sobre o último Mutyrão:

No segundo Mutyrão de Imaginação Performativa, Política e Pedagógica, realizado no dia 05 de agosto de 2019, imaginamos os sentidos de velar pela educação pública brasileira no atual contexto político cultural, ao experimentarmos a performance como prática indisciplinar na qual podemos evocar a escola como forma simbólica. Isto é, ao experimentarmos uma ação, um gesto, um fazer escola dentro e fora de uma instituição de ensino, por meio do qual podemos inclusive questionar se as escolas tais quais estão dadas, tais quais as conhecemos, são escolas de fato - à exemplo do que tem sido feito por diversas escolas criadas por artistas contemporâneos como a Escola Brasil; dos brasileiros Carlos Fajardo, Frederico Nasser, José Resende e Luís Paulo Baravelli, A Universidade Livre Internacional, do alemão Joseph Beuys, a Catédra Arte de Conduta, da cubana Tania Bruguera e a Anacardemia, da brasileira Dora Longo Bahia, para citarmos alguns.

Local e horário do próximo Mutyrão:

Nosso próximo Mutyrão está marcado para o dia 19 de agosto de 2019, segunda-feira, das 17h às 20h, no mesmo local: Espaço Open Arts - Rua Quatorze de julho, 74, Bela Vista, São Paulo/SP.

Proposta do próximo Mutyrão:

Este Mutyrão dará início ao desenvolvimento de outra linha de força imaginária chamada Plantação de Memórias Autoetnográficas, a qual propõe que imaginemos de que modo as práticas de escrever, relatar, narrar a si mesmo podem trazer à memória experiências que nos posicionam socialmente como professoras/es, artistas, pesquisadoras/es, ao refletirmos a respeito dos processos históricos, sociais, culturais em que estamos implicados. Dessa forma nos deparamos com questionamentos como: o que faz de um/a professor/a um/a professor/a, de um/a artista um/a artista, de um/a pesquisador/a um/a pesquisador/a? Ou ainda, no limite: o que faz de uma pessoa uma pessoa?

A partir dessas indagações, propomos que ao longo desses 15 dias você procure vasculhar memórias que remetam a experiências pessoais relacionadas ao contexto escolar, atentando às materialidades que emergem dessas memórias. A partir disso, pedimos que você escolha um objeto que presentifique memórias do contexto escolar e que traga o referido objeto para o nosso próximo encontro.

Combinados para o próximo Mutyrão:

- No próximo Mutyrão, Marcelo Prudente fará a leitura de seu Andaime sobre a aula imaginária “Quem vai velar pela escola pública?”.

Leituras para o próximo Mutyrão:

CAMNITZER, Luis. O ensino de arte como fraude. In: CERVETTO, R.; LÓPEZ, M.A (org.). Agite antes de usar: deslocamentos educativos, sociais e artísticos na América Latina. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018, p. 125-137.

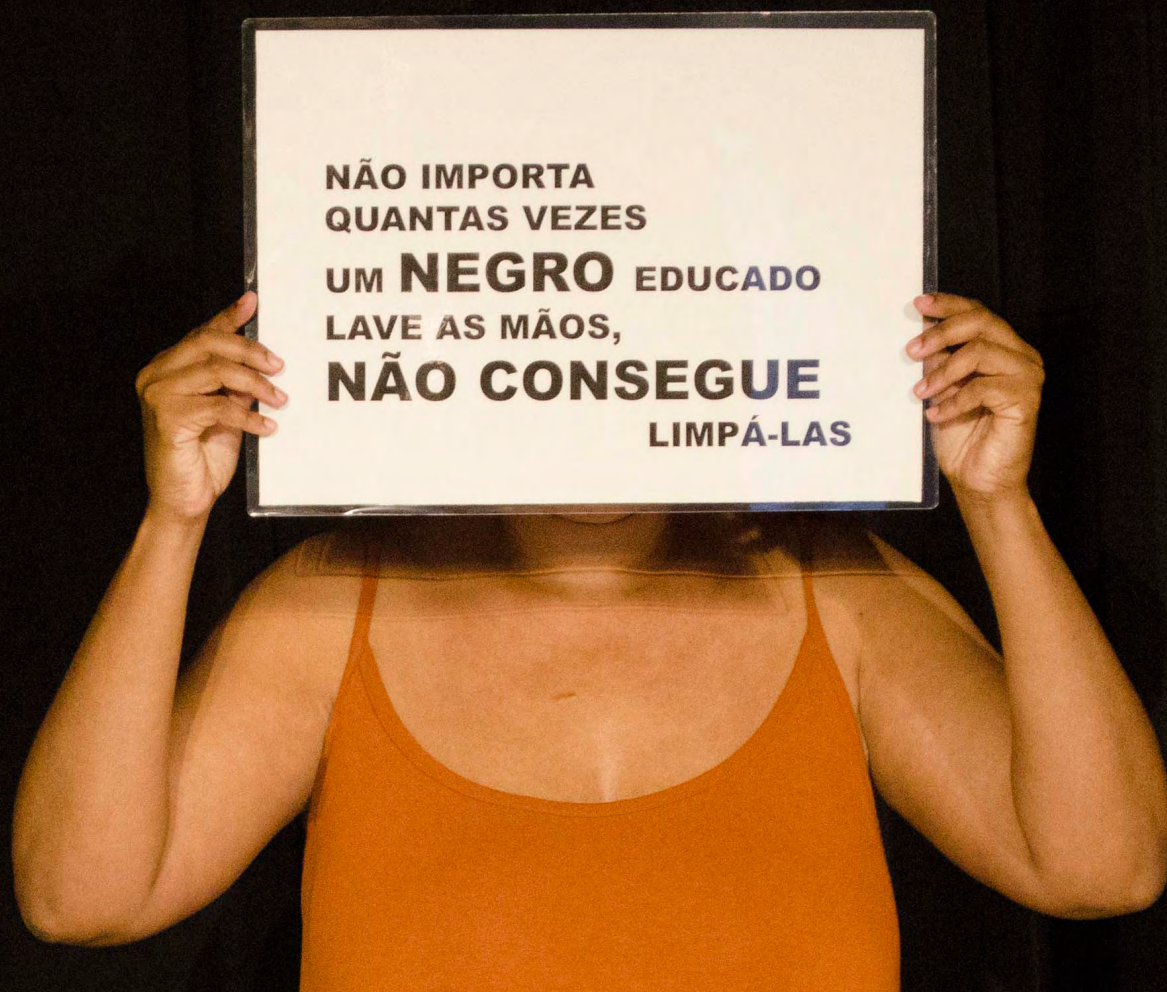
- Trata-se de uma conferência proferida pelo professor, artista e curador uruguaio Luis Camnitzer, em que o autor discute os imaginários em torno do que seria a educação formal de um artista, em um contexto de instrumentalização das práticas artísticas.

RACHEL, Denise Pereira. Abertura; Estilhaços. In: Escrever é uma maneira de sangrar: estilhaços, sombras, fardos e espasmos autoetnográficos de uma professora performer, tese de doutorado, UNESP, 2019, p. 17-99. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/182305>

- Trata-se da Abertura e dos Estilhaços que compõem a tese de doutorado defendida pela integrante do Coletivo Parabelo, a professora, performadora e pesquisadora brasileira Denise Rachel, abordando as implicações de assumir uma abordagem autoetnográfica performativa na tentativa de compreender as impossibilidades no campo da educação, das artes e da pesquisa relacionadas aos sujeitos racializados.

RIBEIRO, Djamila. O que é lugar de fala? In: O que é lugar de fala? Belo Horizonte: Letramento, Justificando, 2017, p. 55-79.

- Trata-se de um capítulo homônimo ao título do livro escrito por Djamila Ribeiro, brasileira mestre em filosofia política, que nos instiga a refletir a respeito dos sentidos que emergem do ato de falar quando levamos em conta determinado locus social.



NÃO IMPORTA
QUANTAS VEZES
UM **NEGRO** EDUCADO
LAVE AS MÃOS,
NÃO CONSEGUE
LIMPÁ-LAS

História da educação da população negra no Brasil. Aula imaginária Plantação de Memórias Autoetnográficas.
Coletivo Parabelo. São Paulo. 2019. Fotografia Arquivo Coletivo Parabelo.

Considerações sobre o último Mutyrão:

No terceiro Mutyrão de Imaginação Performativa, Política e Pedagógica, realizado no dia 19 de agosto de 2019, imaginamos como as práticas de narrar, relatar e performar a si mesmo podem ser um modo de rememorar nossas experiências corporais ao sermos enquadrados socialmente enquanto professoras/es, artistas e pesquisadoras/es. Nesse sentido, nossas primeiras conversas parecem apontar o papel da percepção compreendida como princípio da comunicação, de modo a imaginarmos de que forma experimentarmos o que chamamos de performances da percepção pode vir a nos ajudar a refletirmos sobre o que faz de um professor um professor, um artista um artista, ou mesmo, no limite, uma pessoa uma pessoa?

Local e horário do próximo Mutyrão:

Nosso próximo Mutyrão está marcado para o dia 02 de setembro, segunda-feira, das 17h às 20h. Nos encontraremos em frente ao Theatro Municipal de São Paulo, localizado na Praça Ramos De Azevedo, s/n - República, São Paulo.

Proposta do próximo Mutyrão:

Nesse Mutyrão iniciaremos a linha de força imaginária intitulada Desejo de Rua Transpedagógico, na qual experimentaremos o Erratório: uma aula peripatética, performática e pública. O exercício de imaginação relacionado a essa linha de força imaginária será compartilhado no dia do próprio Mutyrão, pois se trata de um exercício errante no qual imaginaremos outros modos de deslocamento do corpo pela cidade, assim como, de deslocamento da cidade pelo corpo, a fim de reconfigurar nossa experiência corporal urbana sensível, consistindo em uma forma de desdomesticação da relação corpo cidade.

Combinados para o próximo Mutyrão:

- No próximo Mutyrão, Ana Musidora fará a leitura de seu Andaime sobre a aula imaginária "História da educação da população negra no Brasil".

- Solicitamos o uso de peças de roupa sem estampa, apenas em cores frias (branco, preto, cinza, azul, etc), sem mochilas e demais acessórios, garantindo apenas o uso de relógio de pulso e/ou celulares que deverão ser carregados no bolso e utilizados apenas para o controle do tempo.

- Caso alguém precise de modo incontornável comparecer ao encontro portando mochilas e demais acessórios, por gentileza, pedimos que se dirija com 30 minutos de antecedência ao estúdio Open Arts, para que possamos garantir que os pertences pessoais

sejam devidamente guardados. A Bárbara Kanashiro aguardará em frente ao estúdio somente até às 16h30 para receber os pertences pessoais que deverão ser retirados no local junto com ela impreterivelmente até às 20h15 do mesmo dia.

- Nosso encontro começará pontualmente às 17h em frente ao Theatro Municipal de São Paulo. Não será possível acompanhar o encontro após o início, portanto, nesse dia, a pontualidade será importante para que não comprometamos a experiência do grupo.

- Caso alguém saiba de antemão que não poderá comparecer ao Mutyrão, pedimos que avise por e-mail com antecedência, para que possamos fazer todas as alterações necessárias para a produção do encontro.

- Em caso de chuva forte no período entre 16h30 e 17h do dia 2 de setembro, o Mutyrão será cancelado, de modo que, assim que possível, entraremos em contato para fazer os combinados do próximo encontro.

Leituras para o próximo Mutyrão:

HELGUERA, Pablo. Transpedagogia: arte contemporânea e os veículos educativos. In: Pablo Helguera e Monica Hoff (org.). Pedagogia no Campo Expandido. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes do Mercosul, 2011, p. 11-31. .

- Trata-se de um artigo escrito pelo professor, performer e pesquisador mexicano Pablo Helguera, como parte integrante da publicação sobre a 8ª Bienal do Mercosul. Neste artigo, Pablo Helguera discorre sobre os projetos de artistas e coletivos que misturam práticas artísticas e práticas educativas, os quais apresentariam diferenças em relação às academias de arte convencionais ou à própria educação de arte formal.

LEPECKI, André. The power of 'Co'- in Contemporary Dance. In: Revista Arta, Romênia, 2016. Tradução Rafael Ramos.

- Trata-se de uma entrevista com o professor e pesquisador brasileiro André Lepecki, o qual discute o significado e o papel da co-imaginação nos processos de criação artística, além de pensar de que maneira a noção de co-imaginação questiona a ideia de autoria. Agradecemos ao Rafael Ramos por ter contribuído com a tradução do material exclusivamente para o nosso uso no Mutyrão.

MARQUES, Diego Alves. Anestésica corporal urbana: o fantasma do corpo social e a catástrofe do gesto mais comum na cidade-museu. In: MARQUES, Diego Alves. Experiências erráticas: pistas para a desobediência das performances corporais cotidianas urbanas. Dissertação de mestrado, UNESP, São Paulo, 2017, p. 7-47. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/151176>. .

- Trata-se de um caderno que compõe a dissertação de mestrado do integrante do Coletivo Parabelo Diego Marques, o qual propõe uma leitura crítica do pensamento do filósofo francês Michel de Certeau sobre o ato de andar pelas cidades, a partir da perspectiva das chamadas teorias da performance.

PERFORMATIVA

POLÍTICA

MUT

RÃO DE

PEDAGÓGICA

MAGINAÇÃO



Erratório. Aula Imaginária Desejo de Rua Transpedagógico. Coletivo Parabelo. São Paulo. 2019. Fotografia Arquivo Coletivo Parabelo

Considerações sobre o último Mutyrão:

A partir do encontro de ontem, começamos a admitir a hipótese de que fazer daquilo que faz de uma aula uma aula, um problema para a nossa imaginabilidade, talvez implique em desertarmos o poder da prescrição, da explicação e da demonstração prometidas pela tranquilidade da certeza. Para tanto, aparentemente é importante nos engajarmos com a potência dos afetos, da dúvida e da experiência como premissa para convivermos com a incerteza criadora. Nesse sentido, ativar um desejo de rua transpedagógico parece exigir a possibilidade de exercitar uma certa habilidade para se por com, com por com o outro: o outro em si, o outro do outro, em detrimento da afirmação da necessidade de intervir pelo/para o outro exterior, homogêneo, absoluto. Assim, fazer de uma aula com o espaço público um problema para a nossa imaginação, demanda um determinado exercício de alteridade de modo a desmantelar a tríade professor-aula-aluno, ou ainda, artista-obra-espectador ao compreender que tais posições não estão dadas e prontas a priori o que, no limite, implica em admitirmos a ideia de que uma pedagogia crítica radical não almeja em momento algum emancipar um aluno, mas sim emancipar a si mesma de uma ideia generalizada de aluno propriamente dita. Por fim, tal prerrogativa emerge de modo ainda mais incontornável quando pensamos que tal exercício de alteridade passa por uma certa abertura dos sentidos para a construção do dissenso na e pela produção do público entendido como esfera pública - o mais que, os múltiplos, os muitos, em detrimento do encerramento do sentido único responsável pela manutenção do consenso no qual a esfera pública é confundida com uma plateia.

Local e horário do próximo Mutyrão:

Nosso próximo Mutyrão está marcado para o dia 16 de setembro, segunda-feira, das 17h às 20h, na Casinha da 13, localizada na Rua Treze de Maio, 367 (onde moram o Lucas Ferreira e a Mayra Suzuki).

Proposta do próximo Mutyrão:

Nesse Mutyrão daremos continuidade ao desenvolvimento da linha de força imaginária Táticas Afetivas Anarcadêmicas. Na aula imaginária “Quem vai velar pela escola pública?” nós questionamos o que faz de uma escola uma escola, ou ainda, se uma escola coincide com um prédio, ao afirmarmos a possibilidade de que fazer escola implica sobretudo em um gesto - em referência ao pensamento do professor e pesquisador argentino Walter Kohan e às escolas criadas por professores e artistas como Dora Longo Bahia, Tânia Bruguera, Pablo Helguera, Carlos Fajardo, Frederico Nasser, José Resende e Luís Paulo Baravelli. No caso do nosso próximo Mutyrão especificamente, vale lembrarmos das escolas de

garagem mencionadas no título do artigo da professora, performer e pesquisadora brasileira Monica Hoff.

Para tanto, solicitamos que durante os próximos 14 dias cada um de vocês traga uma imagem que de alguma forma traduza a experiência de escola pública de vocês - seja como aluno, seja como professor. Tal imagem também deverá ser colocada em ação por vocês na e pela realização de uma performance que deverá ser realizada durante o nosso velório da escola pública. A performance poderá ter duração de até cinco minutos, ou então, ser uma ação duracional que acontecerá durante as três horas do encontro.

Combinados para o próximo Mutyrão:

- No penúltimo Mutyrão o Andaime ficou com a Ana Musidora. Para que possamos registrar o nosso último Mutyrão gostaríamos de saber: Ana, por favor, você poderia levar o Andaime no estúdio na próxima segunda-feira 09/09 no período entre às 17h e às 20h?

- Para o próximo Mutyrão, Bárbara Kanashiro fará a leitura de seu Andaime sobre a aula imaginária "Erratório".

- O Lucas Ferreira e a Mayra Suzuki toparam fazer lambes para divulgarmos a ação "Quem vai velar pela escola pública?". A proposta é colarmos esses lambes pelas imediações da Rua Treze de Maio. Quem quiser e puder participar da ação nos encontramos na próxima segunda-feira, 09/09, pontualmente às 20h na porta do estúdio Open Arts.

- A Karyne Coutinho quer colaborar também financeiramente com a produção do próximo Mutyrão. Estamos propondo aqui que a Karyne colabore com a quantia que ela puder para pagarmos a coroa de flores para o velório. A coroa de flores custa entre R\$ 290,00 e R\$ 300,00 reais. O que você acha, Karyne?

- A Amanda Chaptiska, a Náila Rodrigues, a Nathália Pallos e a Valéria Ribeiro querem colaborar também financeiramente com a produção do próximo Mutyrão. Elas manifestaram interesse em colaborar com as comidas que serão servidas durante o velório. Havíamos estipulado servir 100 coxinhas, 100 minis sanduíches de mortadela e 100 doses de catuaba Selvagem no próximo Mutyrão. Para tanto, havíamos combinado de chegarmos três horas antes na Casinha da 13 para fazermos a organização do serviço de mesa, a fim de garantir que os comes e bebes fossem servidos de 20 em 20 quantidades, durante as três horas do encontro. O que vocês acham, Amanda, Náila, Nathália e Valéria? Vocês podem tirar uma posição entre vocês e nos informarem até sexta-feira no máximo?

Leituras para o próximo Mutyrão:

CAMNITZER, Luis. Simón Rodríguez. Tradução de Denise Pereira Rachel. In: Conceptualism in Latin American Art: Didactics of Liberation, University of Texas Press, 2007, p. 1-21.

- Trata-se do quinto capítulo do livro de Luis Camnitzer, professor, artista e pesquisador alemão radicado no Uruguai e que é considerado um dos expoentes do chamado conceitualismo latino-americano. A partir da análise das contribuições do educador venezuelano Simón Rodríguez, Luis Camnitzer discorre sobre como, na América Latina, arte, educação e política são indissociáveis.

GOGAN, Jéssica. Frederico Morais, os Domingos da Criação e o Museu-Liberdade. In: MORAIS, Frederico; GOGAN, Jéssica. Domingos da Criação. Uma coleção poética do experimental em arte e educação. Rio de Janeiro: Instituto MESA, 2017, p. 250-264.

- Trata-se de um ensaio crítico de Jéssica Gogan, professora, curadora e pesquisadora brasileira, sobre os intitulados Domingos da Criação. Jéssica Gogan propõe que os Domingos da Criação consistiram em uma espécie de museu-liberdade, ao ampliar os sentidos públicos de arte e educação em meio ao contexto da ditadura militar brasileira e ao adotar uma atitude de liberdade antropofágica sobre o próprio conceito de museu.

KANASHIRO, Bárbara. Ser professora é o meu melhor trabalho artístico: táticas educativas, pedagógicas e escolares performáticas. Trabalho de Conclusão de Curso. Orientação Profa. Dra. Dália Rosenthal. Escola de Comunicações e Artes, Departamento de Artes Plásticas da Universidade de São Paulo, 2018, p.14-26; p. 31-36.

- Trata-se de um trecho do primeiro capítulo do Trabalho de Conclusão de Curso da integrante do Coletivo Parabelo Bárbara Kanashiro. Nesse trecho, Bárbara Kanashiro estuda os modos de fazer escola, educação e pedagogia do professor, performer e pesquisador alemão Joseph Beuys, bem como analisa as repercussões de seus trabalhos para a dita Virada Educativa na Arte Contemporânea.

LOPES, Fernanda. A Escola Brasil: e o ensino de arte In: A Experiência Rex. São Paulo: Alameda, 2009, p.194-206.

- Trata-se de um item do terceiro capítulo do livro de Fernanda Lopes, pesquisadora brasileira. Nesse item, Fernanda Lopes investiga a chamada Escola Brasil; uma escola experimental criada nos anos 1970 no Brasil por artistas que criticavam as concepções academicistas, autoritárias e fragmentadas de educação nas escolas de arte vigentes na época.

PERFORMATIVO POLÍTICO

MUT RÃO DE

PEDAGÓGICO MAGINAÇÃO



Quem vai velar pela escola pública? Aula imaginária Táticas Afetivas Anarcadêmicas. Coletivo Parabelo. São Paulo. 2019. Fotografia Arquivo Coletivo Parabelo.

Considerações sobre o último Mutyrão:

por Marina Klautau

No Mutyrão de Imaginação Performativa, Política e Pedagógica do dia 16 de setembro de 2019, nos reunimos numa calçada da Rua Treze de Maio para velar a escola pública. Cada um trouxe um gesto em homenagem à escola. Pão com mortadela, coxinha e catuaba chamaram os passantes à partilha de memórias. Junto a moradores, mães, estudantes e professores da escola estadual da vizinhança, evocamos a questão: o que caracteriza uma escola como pública? E, ainda, o que faz de uma escola pública uma escola? Num retrato falado coletivo, revisitamos tanto memórias de pesar e impotência, como de saudade e esperança. O que permanece na lembrança entre um toque do sinal escolar e outro? O que fica da finada escola, além da cópia da lousa? Qual história a lousa conta? Quem a conta? No anseio de contar as nossas narrativas sobre a educação pública, imaginamos: por que a escola pública morreu? Quem a matou? Investigamos a escola como um lugar de fazer viver e deixar morrer. Ao mapear essa política - ali, em coletivo, na rua - não só a denunciemos, mas anunciamos sua contramão. Fizemos escola.

Observação: Consideramos pertinente frisar que os estudantes, mães e professoras/es que participaram da aula imaginária “Quem vai velar pela escola pública?” fazem parte do que costuma-se chamar de comunidade escolar da E.E. Maria José, onde um dos participantes do Mutyrão, Marcelo Prudente, leciona.

Local e horário do próximo Mutyrão:

Nosso próximo Mutyrão está marcado para o dia 30 de setembro de 2019, segunda-feira, das 17h às 20h, no Espaço Open Arts - Rua Quatorze de Julho, 74, Bela Vista, São Paulo/SP.

Proposta do próximo Mutyrão:

Neste Mutyrão daremos continuidade ao desenvolvimento da linha de força imaginária Plantação de Memórias Autoetnográficas, ao co-imaginarmos de que modo as práticas de narrar a si mesmo podem trazer à memória experiências que atribuem sentidos ao processo de nos constituirmos enquanto professoras/es, artistas, pesquisadoras/es. Desse modo, a partir das memórias que emergiram em nosso último Mutyrão voltado a esta linha de força imaginária, algumas questões parecem latentes: temos, realmente, nos dado conta das presenças ausências de professoras/es negras/os em nossa trajetória escolar? Que implicações históricas, sociais, culturais estão relacionadas a nossa ausência presença de percepção das marcas que estas/es professoras/es deixaram em nossos corpos? Isto pois, como

nos ensina a educadora brasileira Fátima Freire, filha do educador e filósofo da educação brasileiro Paulo Freire, quem educa marca o corpo do outro.

Por meio dessas indagações propomos que, ao longo dessa semana, você procure perceber uma marca deixada no corpo pelas presenças ausências de memórias referentes a experiências em âmbito escolar com professoras/es negras/os. Em seguida, pedimos que relacione essa marca a um objeto de memória, a partir do qual solicitamos que você escreva um micro-relato com extensão máxima de uma lauda. Os objetos e os relatos deverão ser trazidos no próximo Mutyrão.

Combinados para os próximos Mutyrões:

- Marina Klautau ficou responsável por registrar o último Mutyrão no Andaime que deverá ser lido no próximo encontro.

- Ficou combinado que os Boletins Imaginários serão publicados via e-mail e no site do Coletivo Parabelo uma semana após a realização do último Mutyrão.

- No Canteiro de Imaginabilidade do último Mutyrão, havíamos decidido que o próximo Mutyrão da linha de força imaginária Táticas Afetivas Anarcadêmicas seria realizado no dia 28 de outubro de 2019, uma segunda-feira, no período matutino do CIEJA Ermelino Matarazzo. Contudo, tal data consiste em um ponto facultativo, o que exige que cancelemos a proposta.

- A partir do exposto acima, decidimos realizar o Mutyrão relativo à linha de força imaginária Táticas Afetivas Anarcadêmicas durante o encerramento da Jornada de Pesquisa em Arte organizada pelo Programa de Pós-graduação em Arte da UNESP. Fomos convidados para fazer o fechamento do Encontro Científico do Mestrado Profissional PROF-ARTES, do qual a participante do Mutyrão Natália Pallos também é integrante. Dessa forma, propomos que o próximo Mutyrão da linha imaginária Táticas Afetivas Anarcadêmicas seja excepcionalmente realizado em uma sexta-feira, dia 11 de outubro de 2019, das 15h às 18h, no saguão do primeiro andar do Instituto de Artes da Unesp, localizado na Rua Dr. Bento Teobaldo Ferraz, 271, Barra Funda, São Paulo.

- Para a realização do Mutyrão relativo à linha de força imaginária Táticas Afetivas Anarcadêmicas, que irá acontecer no dia 11 de outubro de 2019 no Instituto de Artes da Unesp, propomos a elaboração de um Exercício Imaginário inspirado na homenagem à escola pública realizada pela participante Marina Klautau no último Mutyrão. Gostaríamos de conversar melhor a respeito dessa proposta nos próximos encontros.

- Para o próximo Mutyrão vinculado à linha de força imaginária Plantação de Memórias Autoetnográficas, a ser realizado no dia 30 de setembro de 2019, contaremos com a participação dos pesquisadores do Grupo de Pesquisa Performatividades e Pedagogias, coordenado pela Profa. Dra. Carmina Mendes André, do Instituto de Artes da UNESP.

- Para o próximo Mutyrão vinculado à linha de força imaginária Plantação de Memórias Autoetnográficas, a ser realizado no dia 30 de setembro de 2019, solicitamos que a participante Valéria Ribeiro venha paramentada com uniforme escolar e portando a caixa de som com a gravação da reprodução do sinal escolar, conforme a proposição feita pela participante no último Mutyrão.

- O participante do Mutyrão Fábio Santos comunicou por e-mail o seu desligamento das atividades por motivos pessoais. Entraremos em contato com ele oferecendo auxílio na solução de tal problema para que ele possa continuar participando conosco.

Leituras para o próximo Mutyrão:

RACHEL, Denise Pereira. Sombras. In: Escrever é uma maneira de sangrar: estilhaços, sombras, fardos e espasmos autoetnográficos de uma professora performer. Tese de Doutorado, UNESP, 2019, p. 100-191. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/182305>

- Trata-se dos escritos Sombras, uma parte que integra a tese de doutorado defendida pela integrante do Coletivo Parabelo, Denise Rachel, que discute por meio de uma abordagem autoetnográfica performativa como opera o regime das aparências em um contexto escolar em relação aos sujeitos racializados e generificados, a partir das experiências com aulas de performance e aulas performáticas.

CARNEIRO, Sueli. Parte I - Poder, Saber e Subjetivação: Capítulo 4: Das Interdições; 4.1- Das Interdições ao sujeito: o negro não é. In: A construção do outro como não ser como fundamento do ser. Tese de doutorado, Universidade de São Paulo, 2005, p. 125-135.

- Trata-se de um subitem do quarto capítulo da tese defendida pela filósofa brasileira Sueli Carneiro, que discute os modos como as práticas sociais em âmbito geral e da constituição do conhecimento em relação as/aos outras/os entendidos como sujeitos racializados, em âmbito específico, tornam-se meios de interdição e, no limite, impossibilidade de existência daquelas/es enquadradas/os socialmente como negras/os.

CIOTTI, Naira. Aprendendo e ensinando através da performance; Conclusão: O híbrido professor performer. In: O professor-performer. Natal: EDUFRN, 2014, p. 43-64.

- Trata-se do último capítulo e da conclusão do livro derivado da dissertação de mestrado da professora performer e pesquisadora Naira Ciotti, nas quais ela discute de que modo o/a professor/a performer pode atuar, a partir das experiências de artistas reconhecidos a princípio pelo trabalho em artes visuais, como a brasileira Lygia Clark e o alemão Joseph Beuys, que são apresentados pela perspectiva de Ciotti enquanto professoras/es performers. Por este viés, a autora apresenta possibilidades abertas pela perspectiva de atuar como um/a professor/a performer para imaginarmos outras formas de pensar o processo educativo.

SANTOS, Boaventura de Souza. Sobre as metodologias não-extratvistas. In: O fim do império cognitivo: a afirmação das epistemologias do Sul. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2019, p. 211-235.

- Trata-se do sétimo capítulo do livro “O fim do império cognitivo: a afirmação das epistemologias do Sul”, do sociólogo português Boaventura de Souza Santos. Nesse capítulo, o autor defende a hipótese de que investigadores não-abissais desenvolvem metodologias não-extratvistas, mediante a realização de pesquisas coletivas que pautam relações sujeito-sujeito como pressuposto para a construção do co-conhecimento. Dessa forma, metodologias não-extratvistas podem configurar-se como investigações orientadas pela noção de observação participante nas quais também ocorre a observação da participação. Assim, metodologias não-extratvistas implicam em desestabilizações das linhas abissais que separam sujeito e objeto, os de dentro e os de fora, teoria e prática, conhecimento e ignorância, que não raro desembocam em situações limite nas quais os investigadores não-abissais precisam exercitar uma certa imaginação epistemológica, a fim de enfrentarem os riscos inerentes aos processos de cura no tratamento das feridas causadas pelas desigualdades abissais.

PERFORMATIVA POLÍTICA

MUT RÃO DE

PEDAGÓGICA MAGINAÇÃO



História da educação da população negra no Brasil. Aula imaginária Plantação de memórias autoetnográficas. Coletivo Parabelo. São Paulo. 2019. Fotografia Arquivo Coletivo Parabelo.

Considerações sobre o último Mutyrão:

No último Mutyrão entramos em contato com a ideia de que professoras/es - performadoras/res - pesquisadoras/es podem ser lidas como o que tem sido chamado de investigadoras/es pós-abissais, uma vez que tendem a ultrapassar as linhas abissais com as quais o advento da sociedade moderna compartimentou criação artística, processos educativos e investigação crítica. Tal prerrogativa parece exigir com que professoras/es, performadoras/es-pesquisadoras/es desenvolvam metodologias não extrativistas que rompam com a separação entre sujeito e objeto, dentro e fora, mente e corpo, ao se lançarem em investigações críticas orientadas por relações entre sujeitos e sujeitos, nas quais tanto a observação é participante, quanto à participação é observada, o que aparentemente acarreta no acionamento da co-presença corporal em um determinado espaço-tempo compartilhado na e pela construção do coconhecimento, de modo que toda pesquisa seja necessariamente uma pesquisa coletiva. Nesse sentido, é imprescindível levar em consideração que, ao desenvolver metodologias não-extrativistas, investigadoras/res pós-abissais precisam lidar com os cortes, lesões e traumas provocados pelas linhas abissais que recortam a sociedade brasileira em posições de gênero, classe e etnia a fim de perpetuar toda sorte de desigualdade social. A partir disso, nos parece que investigadoras/res pós abissais que desenvolvam metodologias não extrativistas, tal qual parece ser o caso de professoras/es-performadoras/es-pesquisadoras/es interessadas na concepção de aulas performáticas, precisam estar comprometidas com o desmantelamento das interdições capitalistas, patriarcais e raciais que procuram escamotear a violência promovida pela empresa colonial/moderna, com mitos como a chamada democracia racial, por exemplo. Logo, trata-se de atravessar as linhas abissais que procuram alimentar os gabaritos de inteligibilidade do monstro, informados por toda uma genealogia da anomalia, na busca pela promoção de formas de subalternização, objetificação e congelamento do eu, na e pela atualização de regimes de suspeição responsáveis por manter espaços-tempos de exclusividade para aqueles que são enquadrados como brancos e/ou homens e e/ou de elite. Para tanto, começamos a nos questionar que assumir tal responsabilidade aparentemente convoca um certo exercício de empatia crítica na qual o coletivo apareça no aqui e agora como uma premissa, em detrimento de uma promessa que só se realizará em um futuro mais ou menos distante. De certa forma, trata-se da fundação de uma comunidade de aprendizagem na qual a cura, a criação e a crítica emanam da nossa experiência corporal sensível, no e pelo engajamento como uma certa artesanaria das práticas nas e pelas quais podemos transformar aquilo que sabemos, ao invés de somente reproduzirmos aquilo que já temos como dado e sabido.

Local e horário do próximo Mutyrão:

Nosso próximo Mutyrão está marcado para o dia 11 de outubro de 2019, sexta-feira, das 15h às 18h, no saguão do primeiro andar do Instituto de Artes da Unesp, localizado na Rua Dr. Bento Teobaldo Ferraz, 271, Barra Funda, São Paulo. O Mutyrão fará parte do encerramento da Jornada de Pesquisa em Arte organizada pelo Programa de Pós-graduação em Arte da UNESP e do Encontro Científico do Mestrado Profissional PROF-ARTES.

Proposta do próximo Mutyrão:

Nesse Mutyrão continuaremos desenvolvendo a linha de força Táticas Afetivas Anarcadêmicas, por meio da realização da aula imaginária "Quem vai velar pela escola pública?". Ao persistirmos na questão do que faz de uma escola uma escola na atual conjuntura de desmonte da educação pública, é importante valorizarmos as oportunidades para co-imaginarmos espaços tempos que não se restrinjam a práticas de reprodução de valores e conhecimentos conformados de acordo com um ideário patriarcal, capitalístico e colonial. Tal crise demonstra um descompasso entre uma utopia civilizatória vinculada à perspectiva moderna republicana, em que a escola pública seria a instituição responsável pela construção de uma sociedade melhor; e uma realidade que desqualifica tal instituição, que precisa se adequar aos parâmetros rentáveis e eficazes do capitalismo global em que há a predominância de interesses privados. Diante dessa perspectiva, poderíamos nos questionar, conforme propõe Tania Bruguera em sua Cátedra Arte de Conduta, se uma ação artística promove a abertura de um espaço tempo de liberdade e interação com a realidade em uma atitude autorreflexiva e de crítica de nossas ações, como temos atualizado ou subvertido certos padrões sociais de conduta preconizados por um ideário moderno de escola? A partir da homenagem à escola pública feita pela participante Marina Klautau no último velório da escola pública, pedimos que no decorrer dessa semana você recolha perguntas, frases e sentenças a respeito da escola pública que emergem em contextos da sua vida social - no metrô, na padaria, em casa, no trabalho, na universidade, etc. Imagine uma forma de compartilhar o material recolhido durante o nosso velório da escola pública. Sua proposta poderá ter duração de até cinco minutos, ou então, ser uma ação duracional que acontecerá durante as três horas do encontro.

Combinados para os próximos Mutyrões:

- A Náila Rodrigues se responsabilizou pela escrita do Andaime a fim de registrar o último Mutyrão. Seu registro deverá ser apresentado no próximo encontro.

- Anteriormente, a Mayra Suzuki havia sugerido realizarmos inserções de notas de falecimento da escola pública em jornais de grande circulação. Acreditamos que a realização do velório da escola pública no encerramento da Jornada de Pesquisa do PPGA do Instituto de Artes da UNESP pode ser uma boa oportunidade para experimentarmos essa ideia. O que você acha, Mayra?

- A Mayra Suzuki também havia se oferecido para fazer um orçamento para a coroa de flores que compõe o velório da escola pública, a fim de tentarmos conseguir um preço mais em conta. Você acha que ainda é viável fazer o orçamento, Mayra? Nesse caso, precisaríamos de uma devolutiva até quarta-feira de manhã, para podermos produzir a ação de sexta-feira em tempo.

- A Nathália Pallos informou que sobraram uma média de 60 taças e 200 guardanapos que não foram utilizados no último velório da escola pública. Assim gostaríamos de saber, podemos utilizar esse material no próximo encontro, Nathália? Nesse caso, também precisaríamos de uma devolutiva até quarta-feira de manhã, para podermos produzir a ação de sexta-feira em tempo.

- O Fábio Santos nos informou que não se sentiria confortável em continuar participando dos Mutyrões contando com auxílio do Coletivo Parabelo, por isso, preferiu se desligar de modo definitivo. Nesse momento, estamos combinando a retirada do material do Erratório que será devolvido por ele.

Leituras para o próximo Mutyrão:

BRUGUERA, Tânia. When behavior becomes form. (Quando o comportamento se torna forma) Trad. Bárbara Kanashiro. In: Parachute, vol. 125, January 2007, p. 62-70.

- Trata-se de um ensaio escrito pela artista cubana Tania Bruguera a respeito do ideário relativo a um projeto artístico no qual a temática é a educação. Tal projeto, denominado Cátedra Arte de Conduta, se constitui em um espaço tempo de interação com a realidade em uma perspectiva crítica da educação entendida como controle de conduta em determinado contexto, em que a arte torna-se agente de e para a mudança social.

CARVALHO, A. F. de, & GALLO, S. D. de O. (2017). Defender a escola do dispositivo pedagógico: o lugar do experimentum scholae na busca de outro equipamento coletivo. In: ETD - Educação Temática Digital, 19 (4), p. 622-641. <https://doi.org/10.20396/etd.v19i4.8648756>

- Trata-se de um artigo escrito pelos professores pesquisadores brasileiros Alexandre Carvalho e Silvio Gallo a respeito de uma possível ação em defesa da escola. Por essa perspectiva, os autores questionam: do que e de quem a escola precisa ser defendida? Ao responderem a essa questão, os autores apresentam uma discussão em torno da perspectiva moderna de escola desde uma concepção iluminista, que instituiu a escola como máquina de poder responsável pela modelagem subjetiva e social de acordo com um padrão universal de ser humano, por meio de um dispositivo pedagógico imbricado com a máquina de poder estatal. A partir dessa análise, os autores propõem a experimentação de um fazer pedagógico que afirme a construção de equipamentos coletivos que afirmem a vida pela via do desejo. na experimentação de um certo experimentum scholae.

SANTOS, Boaventura de Souza. Da universidade à pluriversidade e à subversidade. In: O fim do império cognitivo: a afirmação das epistemologias do Sul. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2019, p. 375-406.

- Trata-se do último capítulo do livro "O fim do império cognitivo" do sociólogo lusitano Boaventura de Souza Santos, que apresenta a crise atual da universidade pública localizada entre um passado colonial ainda presente, os interesses econômicos vinculados ao capitalismo global e os movimentos de resistência às relações de dominação epistemológica, histórica e cultural. Ao exemplificar como este processo tem ocorrido em diferentes contextos, o autor demonstra a permanência de ideários coloniais no modus operandi de universidades públicas em países colonizados, mesmo após a oficialização de sua independência. A partir desse panorama, o autor apresenta diferentes modos de lidar com o conhecimento e valorizar a pluralidade de saberes por um viés de combate à dominação, em um processo de descolonização baseado em uma ecologia de saberes que exige justiça cognitiva, social e histórica. Nesse sentido, é preciso criticar uma certa ideia de universidade pautada por modelos de sujeito e conhecimento universais, ao defender a emergência do que o autor chama de subversidade ao promover a admissão de grupos subalternizados no ensino superior público, o que necessariamente acarretaria na produção de uma determinada ecologia de saberes na e pela criação de uma pluriversidade.

PERFORMATIVA

POLÍTICA

MUT RÃO DE

PEDAGÓGICA

MAGINAÇÃO



Quem vai velar pela educação pública? Aula imaginária Táticas Afetivas Anarcadêmicas. Coletivo Parabelo. Instituto de Artes da UNESP. São Paulo. 2019. Fotografia Mayra Suzuki.

Considerações sobre o último Mutyrão Extraordinário:

Não houve.

Local e horário do Mutyrão Extraordinário:

Nosso Mutyrão Extraordinário está marcado para o dia 21 de outubro de 2019, segunda-feira, das 20h às 22h, no Teatro Reynúncio Lima do Instituto de Artes da Unesp, localizado na Rua Dr. Bento Teobaldo Ferraz, 271, Barra Funda, São Paulo. O Mutyrão Extraordinário fará parte do Ato em Defesa da Universidade Pública no IA UNESP.

Proposta do Mutyrão Extraordinário:

O Coletivo Parabelo foi convidado a participar do Ato em Defesa da Universidade Pública, que irá acontecer no Teatro Reynúncio Lima do Instituto de Artes da Unesp na segunda-feira próxima e contará com a presença de docentes e discentes da UNESP, além do deputado estadual Carlos Giannazi e do ator Pascoal da Conceição. A partir desse convite, resolvemos propor um Mutyrão de Imaginação Performativa, Política e Pedagógica Extraordinário, ou seja, um Mutyrão que ocorrerá em caráter excepcional, para essa ocasião específica. Isto porque consideramos que, na atual conjuntura de desmonte da educação pública, é importante valorizarmos as oportunidades para velarmos pelas instituições de ensino públicas, como por exemplo, a universidade. Tal conjuntura demonstra um descompasso entre uma utopia civilizatória vinculada à perspectiva moderna republicana, em que a universidade pública seria a instituição responsável pela construção de uma sociedade melhor; e uma realidade que desqualifica tal instituição, que precisa se adequar aos parâmetros rentáveis e eficientes do capitalismo global, em que há a predominância de interesses privados. Assim, nesse Mutyrão continuaremos o desenvolvimento da linha de força Táticas Afetivas Anarcadêmicas, por meio da realização da aula imaginária "Quem vai velar pela educação pública?". Ao imaginarmos os sentidos de velar pela educação pública no contexto político-social vigente, poderíamos questionar: o que faz de uma universidade uma universidade? Ou ainda, o que seria defender, criticar e criar a universidade pública? Em busca de possíveis pistas para esses questionamentos, nos reportamos às práticas de artistas contemporâneos como as da brasileira Dora Longo Bahia, que tem experimentado a criação de uma Anarcademia com um grupo de artistas e estudantes de arte em contextos específicos como o museu, a galeria e o grupo de estudos. Isto porque tais práticas parecem descortinar outros modos de fazer arte e de fazer educação, ao apostarem, por exemplo, na academia como um ato de anarquia que coloca em xeque os limites da instituição - seja ela a arte, a educação ou a própria academia.

A partir das homenagens à escola pública feita pelos participantes do Mutyrão e pelos professores, artistas e pesquisadores participantes da Jornada de Pesquisa e do Encontro Científico do Mestrado Profissional PROF-ARTES, realizado no dia 11 de outubro de 2019 no IA UNESP, pedimos que no próximo Mutyrão você traga a sua homenagem à universidade pública com a duração máxima de até três minutos.

Combinados para o Mutyrão Extraordinário:

- Solicitamos o uso de peças de roupa pretas sem estampas.

Leituras para o Mutyrão Extraordinário:

BAHIA, Dora Longo. Anarcademia. 28ª Bienal de São Paulo. Disponível em: <https://www.academia.edu/7009862/ANARCADEMIA>. Acesso em 16 de julho de 2019.

- Trata-se de um statement (declaração) artístico sobre a criação do que poderíamos chamar de certo modo de instituição de ensino chamada ANARCADEMIA, concebida pela artista, professora e pesquisadora brasileira Dora Longo Bahia e por um grupo de artistas e estudantes de arte especificamente para o contexto da 28ª Bienal Internacional de São Paulo.

HOFF, Mônica. Notas para a construção de teorias refutáveis, pedagogias sem importância e escolas de garagem, ou: um bom nome para o amor. In: Fábrica de Conocimiento, Escuela de Garaje, 2016, p. 174-195.

- Trata-se de um artigo escrito pela artista, professora e pesquisadora brasileira Mônica Hoff, no qual a autora elenca diferentes concepções de arte, de educação, de pedagogia e de escola, mirando o exemplo de artistas contemporâneos que criaram escolas como projetos de arte.

SANTOS, Boaventura de Souza. Da universidade à pluriversidade e à subversidade. In: O fim do império cognitivo: a afirmação das epistemologias do Sul. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2019, p. 375-406.

- Trata-se do último capítulo do livro "O fim do império cognitivo" do sociólogo lusitano Boaventura de Souza Santos, que apresenta a crise atual da universidade pública localizada entre um passado colonial ainda presente, os interesses econômicos vinculados ao capitalismo global e os movimentos de resistência às relações de dominação epistemológica, histórica e cultural. Ao exemplificar como este processo tem ocorrido em diferentes contextos, o autor demonstra a permanência de ideários coloniais no modus operandi de universidades públicas em países colonizados, mesmo após a oficialização de sua independência. A partir desse panorama, o autor apresenta diferentes modos de lidar com o conhecimento e valorizar a pluralidade de saberes por um viés de combate à dominação, em um processo de descolonização baseado em uma ecologia de saberes que exige justiça cognitiva, social e histórica. Nesse sentido, é preciso criticar uma certa ideia de universidade pautada por modelos de sujeito e conhecimento universais, ao defender a emergência do que o autor chama de subversidade ao promover a admissão de grupos subalternizados no ensino superior público, o que necessariamente acarretaria na produção de uma determinada ecologia de saberes na e pela criação de uma pluriversidade.

PERFORMATIVA

POLÍTICA

MUT RÃO DE

PEDAGÓGICA

MAGINAÇÃO



Quem vai velar pela educação pública? Aula imaginária Táticas Afetivas Anarcadêmicas.
Coletivo Parabelo. São Paulo. 2019. Fotografia Mayra Suzuki.

Considerações sobre o último Mutyrão:

No último Mutyrão de Imaginação Performativa, Política e Pedagógica entramos em contato com a ideia de que defender a escola implica em dismantlar uma espécie de dispositivo pedagógico que está antes e para além dela, uma vez que estamos vivendo no que tem sido chamado de Sociedade Pedagogizada. Tal dispositivo pedagógico consiste no estabelecimento de redes estratégicas de formação epistêmica, ética, política, estética e econômica que dispõem os corpos em determinadas relações de saber-poder. Isto é, tal dispositivo pedagógico é corporificado na e pela organização da materialidade das relações sociais no mais amplo sentido do termo. Nessa perspectiva, a escola moderna torna-se o emblema de uma espécie de usina de modelagem de condutas, atitudes, gestos corporais em ambientes controlados, nos quais são replicados os princípios universais previstos pelo modelo de formação do sujeito moderno, indispensável para a manutenção das esferas da representação política, social, econômica, cultural, etc. A título de exemplificação, podemos atentar para o fato de que esta prerrogativa aparenta estar diretamente relacionada com a permanência de ideários coloniais no modus operandi de universidades públicas em países colonizados, mesmo após a oficialização da sua independência. Esse modus operandi colonial ganha contornos ainda mais específicos se levarmos em consideração a atual crise que vive a universidade pública brasileira que, de um lado, se vê assujeitada aos interesses do capitalismo global, de outro, se vê interpelada por sujeitos que questionam as relações de dominação econômica, epistêmica, política e cultural, graças às políticas públicas que promoveram o acesso de grupos socialmente subalternizados ao ensino superior público. Nesse contexto, é preciso refletirmos acerca do papel da professora e do professor como servidora/dor, mantenedora/dor e administradora/dor da sala de aula enquanto usina de modelagem social responsável pela universalização de relações de saber-poder, que promovem toda sorte de perversidades a fim de assegurar a formação do sujeito moderno, em nome de uma determinada utopia pedagógica. Se estivermos de acordo que toda utopia sempre é, em alguma medida, coercitiva, talvez seja importante atentarmos para o modo como nossos corpos estão dispostos uns com os outros no aqui e agora, de modo que, os conflitos entre a universidade e o que tem sido chamado de subservidão, abram espaço para o reconhecimento de uma pluriversidade de modos de saber, fazer e de estarmos juntos na vida cotidiana. Nesse sentido, defender, velar pela educação, pela universidade, pela escola pública pode implicar em fugir para o meio - para o meio da sala de aula, para o meio da escola, para o meio da universidade, conforme apostamos no gesto de fazer outra aula, outra escola, outra universidade dentro da própria sala de aula, da escola, da universidade pública. Nesse sentido, para além de acompanharmos o movimento da própria linha imaginária Táticas afetivas anarcadêmicas - que sai da sala de ensaio, passa pelas calçadas dos portões de chegada e partida da escola pública e vai parar dentro de uma universidade pública - é importante escutarmos os ecos das vozes projetadas nos e pelos depoimentos, testemunhos e relatos de si realizados pelas professoras e professores da rede pública de ensino, alunas e alunos do Mestrado Profissional do Instituto de Artes da UNESP, durante o nosso velório da educação, da universidade e da escola pública. Havia ali uma espécie de mergulho no território dos afetos que tornava audível os compromissos mais ou menos secretos entre o desejo, a angústia e a criação no descongelamento das nossas representações do que significa fazer escola, fazer universidade, fazer educação pública. Como nos momentos nos quais aqueles rostos se dirigiam a um caixão branco, enquanto manejavam as cabeças em um sinal de com-sentir, sentir-com a vida em uma espécie de recusa a aceitar essas formas contemporâneas de morrer, nas quais as pessoas morrem de uma morte maior que a morte.

Local e horário do próximo Mutyrão:

Nosso próximo Mutyrão está marcado para o dia 28 de outubro de 2019, segunda-feira, das 17h às 20h. Nos encontraremos em frente à entrada principal da Biblioteca Mário de Andrade, localizada na R. da Consolação, 94 - República, São Paulo/SP.

Proposta do próximo Mutyrão:

Nesse Mutyrão daremos continuidade à linha de força imaginária Desejo de Rua Transpedagógico, ao experimentarmos o Erratório, uma aula peripatética, performática e pública que, na ativação da autopercepção do corpo em deslocamento pela cidade e da cidade em deslocamento pelo corpo almeja instabilizar o anestesiamento, o embotamento e o empobrecimento da experiência corporal urbana sensível, isto é, a anestésica corporal urbana. Desse modo, esta aula imaginária prevê o acionamento de quatro práticas errantes distintas, a saber: exercício errante, leitura errático, escrito errabundo e diálogo errorista. Trata-se de uma crítica às práticas pedagógicas que promovem uma espécie de atrofia da complexidade da experiência corporal estabelecendo uma relação direta entre educar, sentar e sedar; ao propor um deslocamento da educação como exercício de poder sobre o corpo, para a possibilidade de uma educação que acione a potência do corpo na reinvenção das relações com e na vida cotidiana urbana. Para tanto, alguns questionamentos tais quais: como o corpo se move nas ruas? o que o corpo pode mover no espaço urbano? Ou ainda, que corpo pode mover na cidade? A partir dessa perspectiva, o exercício de imaginação relativo a essa linha de força imaginária se constituirá como um exercício errante que será proposto no próprio dia de realização do Mutyrão de Imagem Performativa Política e Pedagógica.

Combinados para os próximos Mutyrões:

- A Amanda Chaptiska se responsabilizou pela escrita do Andaime a fim de registrar o último Mutyrão. Seu registro deverá ser apresentado no próximo encontro.

- Por favor, não esqueçam de trazer o material de trabalho do Erratório. Sem ele será inviável participar do encontro.

- Solicitamos o uso de peças de roupa sem estampa apenas em cores frias (branco, preto, cinza, azul etc).

- Também sugerimos o uso de relógio de pulso e/ou celulares que deverão ser carregados no bolso e utilizados apenas para o controle do tempo.

- Nosso encontro começará pontualmente às 17h. Não será possível acompanhar o encontro após o início. A pontualidade será importante para que não comprometamos a experiência do grupo.

- Excepcionalmente, pedimos que cada um de vocês nos entregue o material de trabalho ao término do Erratório, pois utilizaremos o mesmo em uma outra atividade do coletivo.

- Em caso de chuva forte no período entre 16h30 e 17h o encontro será cancelado.

Leituras para o próximo Mutyrão:

MARQUES, Diego Alves. Virada pedagógica: o Coletivo Parabelo e a revolta da carne do assento. In: Revista Rascunhos Uberlândia v.4 n.1, jan./jun.2017, p.118-132. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/rascunhos/article/view/36655>

- Trata-se de um artigo escrito pelo integrante do Coletivo Parabelo, Diego Marques, o qual apresenta a possibilidade de compreender a Errância Urbana como práxis educativa, além de consistir em um modo de poetizar o espaço tempo urbano. Marques afirma tal entendimento de Errância Urbana como educação a partir da ideia de Virada Pedagógica ou Virada Educativa proposta por estudiosas como a professora e curadora britânica Irit Rogoff ao analisar as relações que artistas têm estabelecido neste início de século XXI com instituições educacionais. Entretanto, o autor propõe, a partir de uma breve genealogia, que a Virada Educativa já estava em curso desde o início do século XX, ao perceber determinadas práticas artísticas que problematizaram a concepção de educação pela arte ao entenderem a arte como educação e a educação como arte na criação de práticas pedagógicas. Em meio a este processo de mudança de paradigma entre arte e educação, Marques apresenta a Errância Urbana como práxis educativa a qual se constitui em um meio de criticar a instituição do chamado Homo Sedens e propor a experimentação de Corpos Urbanos Erráticos, ao exercitar o ato de perder-se na e pela cidade como possibilidade de criar educação.

LUGONES, María. Tactical Strategies of the streetwalker/ Estrategias tácticas de la callejera. In: Pilgrimages/ Peregrinajes: Theorizing coalition against multiple oppressions. Lanhan, Maryland, Rowman & Littlefield, 2003, p. 207-237.

Trata-se do décimo capítulo do livro "Pilgrimages/ Peregrinajes: Theorizing coalition against multiple oppressions", escrito pela filósofa decolonial feminista argentina María Lugones a respeito das chamadas estratégias táticas da vadia. Essas estratégias táticas da vadia seriam uma prática teórica e uma teoria prática de resistência às teorizações sociais baseadas em dicotomias como tática/estratégia, opressão/resistência, indivíduo/coletivo e teoria/prática características da modernidade tardia. A partir da crítica a tais dicotomias, a autora aposta em um senso corporificado, complexo, resistente e instável de socialidade, como um conjunto de relações tensas produzidas pelas e entre as ditas subjetividades ativas - isto é, aquelas e aqueles que se movem nas e pelas cidades sob o signo da vadiagem, ao inventarem atos, práticas e ações como os chamados rolês.

GONÇALVES, Mônica Hoff. Por uma pedagogia a pé. In: Por uma pedagogia a pé: a caminhada como construção poética. Monografia apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito para obtenção do grau de Especialista em Pedagogia da Arte. Porto Alegre, 2008, p. 16-23.

Trata-se de um item do segundo capítulo da monografia da artista, professora e pesquisadora brasileira Mônica Hoff, no qual a autora discorre sobre o que seria uma "pedagogia a pé", baseada na concepção de "pedagogia pobre" formulada pelo pesquisador holandês Jan Masschelein. A pedagogia a pé pode ser compreendida como uma apologia ao ato de andar pelas cidades como uma forma de autoeducação no e pelo cultivo da lentidão, da observação, do cuidado e da atenção, isto é, um modo de estar presente no presente. Desse modo, no limite, a autora defende a ideia de que uma pedagogia a pé promove uma relação diferente com o presente na qual se coloca em risco a própria ideia de formação do sujeito.

PERFORMATIVA POLÍTICA

MUT RÃO DE

PEDAGÓGICA MAGINAÇÃO



Erratório. Aula Imaginária Desejo de Rua Transpedagógico. São Paulo. Coletivo Parabelo. 2019.

Considerações sobre o último Mutyrão:

No último Mutyrão, experimentamos o Erratório como ignição para uma possível revolta da carne do assento a partir de uma pedagogia a pé na qual o rolê emerge como uma crítica aos aspectos sedentários da educação. Tal sedentarismo pode ser lido como uma espécie de hábito cognitivo que procura assentar, por exemplo, determinados entendimentos de sujeito, arte e educação, em categorias prontas, dadas, autônomas. Por sua vez, tais assentamentos são responsáveis por fazer a manutenção de dicotomias como corpo e mente, arte e vida, educação e cotidiano, etc. Dessa forma, experimentar o deslocamento do corpo pela cidade, bem como, o deslocamento da cidade pelo corpo como via privilegiada para poetização do urbano e práxis educativa, parece nos colocar diante do desafio de pôr em xeque a própria autonomia do sujeito, a autonomia da arte e, de certa forma, uma espécie de autonomização da visão. Se atentarmos ao fato de que a arte e a educação estão constantemente implicadas com os vocabulários da emancipação, ao analisá-los com frequência encontraremos um certo elogio a autonomização da visão, sobretudo quando nos depararmos com certas metáforas do olho como, por exemplo, evidência, visão de mundo, olhar crítico, etc. Grosso modo, tais metáforas do olho apostam na tríade distanciamento-perspectiva-abstração como prerrogativas indispensáveis para a construção de um dado modelo de sujeito autônomo. No entanto, ao nos defrontarmos com essa espécie de olhar desencarnado, encontramos fortes indícios de que a ideia de autonomia do sujeito só é possível no plano da ficção, uma vez que, tal sujeito só aparece a partir de um forte aparato institucional. Desse modo, a ideia de um sujeito, ator, agente autônomo só é possível graças a expropriação das forças daquilo que é da ordem do político, do social e do coletivo que, por sua vez, são escamoteados por uma série de normas, condições e dispositivos institucionais - à exemplo daquilo que regula a separação artista, obra e espectador, noções caras para a chamada instituição arte, ou ainda, daquilo que arregimenta as distinções professor, aula e aluno no que diz respeito às instituições educativas. Nesse viés, as práticas que aparecem sob o signo do rolê apontam para o papel do movimento, da atenção e da percepção corporal como possibilidade de desestabilizar simultaneamente certas noções de autonomia do sujeito e autonomia da arte ao apostar no engajamento do corpo com o aqui e agora, a fim de romper com as linhas que apartam corpo e mente, dentro e fora, teoria e prática, tática e estratégia, masculino e feminino, arte e educação, conhecimento e vida.

Local e horário do próximo Mutyrão:

Nosso próximo Mutyrão está marcado para o dia 11 de novembro de 2019, segunda-feira, das 17h às 20h, no Espaço Open Arts - Rua Quatorze de julho, 74, Bela Vista, São Paulo/SP.

Proposta do próximo Mutyrão:

Neste Mutyrão daremos continuidade ao desenvolvimento da linha de força imaginária Plantação de Memórias Autoetnográficas, ao co-imaginarmos de que modo as práticas de narrar a si mesmo podem trazer à memória experiências que atribuem sentidos ao processo de nos constituirmos enquanto professoras/es, artistas, pesquisadoras/es. Assim, permaneceremos trabalhando a partir das memórias que emergiram em nosso último Mutyrão voltado a esta linha de força, as quais possibilitaram que renomeássemos a aula imaginária como "Eu não sou uma professora? Entre o passado e o presente, a ausência e a presença, a consciência e a memória". Desse modo, enfatizamos a problemática em torno da presença ausência de corpos docentes racializados e generificados que, em diferentes circunstâncias, são impossibilitados de serem reconhecidos de fato como docentes e ainda mais como artistas e pesquisadores. Nesse sentido, persistimos nas questões lançadas anteriormente em torno dessa linha de força imaginária: temos, realmente, nos dado conta das presenças ausências de professoras/es negras/os em nossa trajetória escolar? Que implicações históricas, sociais, culturais estão relacionadas a nossa ausência presença de percepção das marcas que estas/es professoras/es deixaram em nossos corpos? Por meio dessas indagações propomos a repetição do último exercício de imaginação realizado para esta linha de força. Portanto, ao longo dessa semana pedimos que revisitem os objetos de memória e relatos em torno de suas percepções a respeito das experiências com professoras/es negras/os no contexto escolar. Contudo, dessa vez, solicitamos que tragam esse relato escrito em uma folha de sulfite branca que não poderá ser dobrada e cuja parte escrita deverá ter no máximo uma lauda.

Combinados para os próximos Mutyrões:

- O andaime ficou com Lucas Ferreira, que deverá lê-lo no próximo encontro.
- Gostaríamos de solicitar que a Ana Musidora, a Nathalia Pallos e a Valéria Ribeiro tragam seus relatos escritos em uma folha de sulfite branca, que não deverá ser dobrada. O relato deverá ter no máximo uma lauda.
- Também solicitamos que a Valéria Ribeiro traga o som do sinal escolar.

Leituras para o próximo Mutyrão:

RACHEL, Denise Pereira. Fardos. In: Escrever é uma maneira de sangrar: estilhaços, sombras, fardos e espasmos autoetnográficos de uma professora performer, tese de doutorado, UNESP, 2019, p. 191-231. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/182305>

- Trata-se dos escritos Fardos, que compõe a tese de doutorado defendida pela integrante do Coletivo Parabelo, Denise Rachel que, por meio de uma abordagem autoetnográfica performativa, apresenta os fardos atribuídos histórica, social e culturalmente aos corpos negros e que performam o gênero feminino ao serem considerados corpos de extração e corpos indecentes. Dessa forma, esses corpos tornam-se inadequados enquanto docentes em um contexto escolar e, em âmbito geral, inadequados em relação a um entendimento moderno/colonial de sujeito.

SILVA, Denise Ferreira da. Before the event. In: Toward a global idea of race. Trad. Denise Rachel. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007, p. xi-xiv.

- Trata-se do prefácio do livro "Toward a global idea of race" (Em torno de uma ideia global de raça) ainda sem tradução para o português, escrito pela socióloga e antropóloga brasileira residente nos Estados Unidos Denise Ferreira da Silva. Neste texto de abertura, a autora expõe em uma escrita poética a problemática do processo de racialização como fundamento para a invenção do que ela nomeia homo modernus. Tal invenção também está associada ao processo de "naturalização", por meio de um aparato científico desenvolvido desde o século XIX, do genocídio dos jovens negros tanto no contexto brasileiro quanto no estadunidense.

MATTAR, Sumaya. Práticas de registro e processos de ensino aprendizagem da arte. Disponível em: https://www.macunaima.com.br/cadernos/caderno_10/caderno_10_dossie01.pdf Acesso em nov. 2019.

- Trata-se de um artigo escrito pela professora do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da ECA USP Sumaya Mattar, que desenvolve pesquisa a respeito da formação de professores de arte. Neste artigo, a autora trata da importância das práticas de registro como parte do processo reflexivo e de criação da práxis docente. A partir de uma abordagem cartográfica, Mattar apresenta diferentes possibilidades de utilização do registro na constituição de uma aula, tornando-se inclusive um modo de imaginar outras formas de planejamento e de atuação docente por meio da experimentação da escrita, do desenho, da colagem entre outras modalidades das artes visuais e da performance.

PERFORMATIVA

POLÍTICA

MUT RÃO DE

PEDAGÓGICA

MAGINAÇÃO



Eu não sou uma professora? Entre o passado e o presente, a ausência e a presença, a consciência e a memória. Aula imaginária Plantação de memórias autoetnográficas. Coletivo Parabelo. São Paulo. 2019. Fotografia Arquivo Coletivo Parabelo.

Considerações sobre o último Mutyrão:

Nesse Mutyrão voltado à linha de força imaginária Plantação de Memórias Autoetnográficas, nos confrontamos com um imaginário social que institui um modelo de docência intrínseco a uma ideia de decência que compõe o regime das aparências escolares - para aludirmos a relação entre docência e decência feita pela participante Valéria Ribeiro ao relacionarmos os entendimentos de anti-mulher e anti-professora. Tal regime determina o que é permitido aparecer e o que deve desaparecer por meio de um processo educacional que tem como parâmetro a formação do sujeito moderno, enquadrado como homem, branco, livre-empresendedor, heterossexual, cristão, ou ainda, aquele que corporifica o poder em uma sociedade estruturada pelo racismo e pelo patriarcado. Aqueles/as que não se enquadram nesse perfil vivem à mercê das políticas da morte ou necropolíticas, conforme nomeado pelo professor e filósofo camaronês Achille Mbembe, dedicando a existência a uma constante fuga do aniquilamento, muitas vezes reproduzindo as mesmas violências que lhes são infligidas. Por esta perspectiva, ser professor/a consiste em uma luta constante tanto para se enquadrar aos parâmetros de sujeito moderno, quanto para não se enquadrar a estes parâmetros, no caso daqueles/as que não se conformam em corroborar com a manutenção de uma supremacia branca e da heterossexualidade compulsória. Em meio a este embate, atentamos ao papel da escrita na ativação da memória pela prática autoetnográfica performativa. Isto pois, a escrita pode se constituir como uma maneira de não esquecermos dos atos de violência que não cessam de fundar a sociedade brasileira, ao escrevermos com a força da nossa presença como um ato de resistência, sem nos deixarmos reduzir aos números e dados sem rosto que muitas vezes correm o risco de tão somente justificarem os destinos que nos são profetizados.

Local e horário do próximo Mutyrão:

Nosso próximo Mutyrão está marcado para o dia 25 de novembro de 2019, segunda-feira, das 17h às 20h, no Espaço Open Arts - Rua Quatorze de julho, 74, Bela Vista, São Paulo/SP.

Proposta do próximo Mutyrão:

Neste último encontro do Mutyrão de Imaginação Performativa, Política e Pedagógica em 2019, pretendemos realizar uma conversa a respeito deste período em que imaginamos juntos formas de fazer arte, educação e política, por meio da experimentação de aulas imaginárias vinculadas a três linhas de força nomeadas como: Táticas Afetivas Anarcadêmicas, Plantação de Memórias Autoetnográficas

e Desejo de Rua Transpedagógico. Cada uma dessas linhas de força suscitaram diferentes indagações que nos levaram a pensar sobre nossas práticas enquanto professores/as, performers e pesquisadores/as, ao nos atentarmos às relações que estabelecemos com os outros, quando compreendemos "outros" em um sentido amplo que envolve desde o ambiente no qual estamos, uma caixa preta, uma rua, uma sala de aula; até as pessoas que habitam esses ambientes, professores/as, performers, estudantes, passantes, moradores em situação de rua, vendedores ambulantes etc. Para este momento de finalização de um processo poderíamos conversar sobre questionamentos que permaneceram e que emergiram dessa experiência com os Mutyrões. Sem respostas definitivas, definitivas e determinantes de sentidos fixos, prontos e dados como uma verdade unívoca, persistimos em questões como: o que faz de uma escola uma escola? De que maneira temos compreendido nossa prática enquanto professores/as, performers e pesquisadores/as? Que implicações históricas, sociais, culturais estão vinculadas aos modos como percebemos e somos percebidos enquanto professores/as, performers e pesquisadores/as? Ou ainda, que implicações históricas, sociais, culturais estão vinculadas aos modos como percebemos e somos percebidos no espaço urbano? De que maneira temos compreendido as relações que estabelecemos com a cidade?

A partir desses e outros questionamentos relativos à experiência com os Mutyrões, sugerimos que, ao longo dessa semana, você observe os objetos, utensílios e mobiliários utilizados na sua vida cotidiana em âmbito exclusivamente doméstico. A partir dessa observação, pedimos que você se pergunte: quais desses objetos, utensílios ou mobiliários podem ser lidos como metáforas daquilo que eu gostaria de oferecer para o mundo? Que objeto, utensílio ou mobiliário pode ser lido como uma metáfora daquilo que eu gostaria de compartilhar com os outros, ou ainda, quais desses objetos, utensílios ou mobiliários podem ser lidos como metáforas daquilo que eu valorizei na minha convivência com os participantes do Mutyrão ao longo do semestre? Assim, na próxima segunda-feira pedimos que você carregue em seus braços o objeto, o utensílio ou o mobiliário escolhido ao longo de todo seu percurso - desde o seu local de origem até o estúdio. Ao chegar no estúdio, o objeto, utensílio ou mobiliário em questão deverá ser colocado silenciosamente em cima da mesa localizada no espaço.

Combinados para os próximos Mutyrões:

- A Valéria Ribeiro se responsabilizou pela escrita do Andaime a fim de registrar o último Mutyrão. Seu registro deverá ser apresentado no próximo encontro.

- Por favor, não esqueçam de trazer o material de trabalho do Erratório. Todo o material deverá ser devolvido ao Coletivo Parabelo ao término do encontro.

- Solicitamos o uso de peças de roupa sem estampa apenas em cores frias (branco,

preto, cinza, azul etc).

- O participante Marcelo Prudente informou que não poderá participar do último encontro do Mutyrão.

- Nesse encontro, faremos uma avaliação da nossa experiência com o Mutyrão do longo do semestre. Por favor, fiquem à vontade para fazer contribuições à avaliação a partir da sua participação no Mutyrão.

- As leituras sugeridas para o próximo Mutyrão têm o intuito de colaborarem com a auto-avaliação de cada um acerca da sua participação no Mutyrão.

Leituras para o próximo Mutyrão:

GÓMEZ-PENA, Guillermo. Introduction: Performance as a radical pedagogy - a brief story. In: GÓMEZ-PENA, Guillermo; SIFUENTES, Roberto. Exercises for rebel artists: radical performance pedagogy. New York: Routledge, 2011, p.01-09.

- Trata-se da Introdução do livro "Exercises for rebel artists: radical performance pedagogy", escrita pelo artista chicano Guillermo Gómez-Peña. Nessa introdução, Gómez-Peña discorre sobre os desafios éticos, estéticos e políticos da pedagogia da performance criada pela organização artística transdisciplinar chamada La Pocha Nostra, da qual foi fundador.

HISSA, Cássio. Entrenotas: Compreensões de pesquisa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013, p.17-22; p.29-46; p.73-83; p. 107-119; p. 171-188.

- Tratam-se de 45 notas retiradas do livro "Entrenotas - compreensões de pesquisa", escrito pelo professor e geógrafo brasileiro Cássio Eduardo Vianna Hissa. No livro o autor questiona a separação Arte e Ciência, a fim de repensar aquilo que temos entendido como pesquisa na universidade moderna. Para tanto, o autor discute o papel da imaginação, da invenção e da lentidão na nossa relação com procedimentos associados a uma certa concepção de pesquisa, a saber: projeto, leitura, escrita, metodologia, trabalho de campo, autoria, etc. A partir disso, Cássio Eduardo Vianna Hissa coloca em xeque os pressupostos modernos que procuram arregimentar os modelos de sujeitos produzidos pela universidade moderna, bem como, o modelo de universidade produzido pelo sujeito moderno, ao deslocar o entendimento de produção de conhecimento dos imperativos do eterno retorno do mesmo.

PIRES, Paulo Roberto. A crítica da razão lacradora. In: Revista Quatro Cinco Um, ed. 23, maio 2019. Disponível em: <https://www.quatrocincoum.com.br/br/colunas/c/a-critica-darazao-lacradora> Acesso: nov. 2019.

- Trata-se de um texto publicado na coluna Crítica Cultural da revista Quatro Cinco Um, pelo jornalista, editor e professor da UFRJ Paulo Roberto Pires. Como o próprio título sugere, o texto faz uma crítica a um tipo de racionalidade que parece estar em voga há um certo tempo, denominada pelo autor de "razão lacradora". A partir da máxima lançada em um misto de epígrafe com postagem de redes sociais, com direito a hashtag: "Lacrar é preciso, debater não é preciso", o autor apresenta os riscos do elogio a este tipo de racionalidade.

ARQUIVO :

Respiração

r e s p i r a ç õ e s



Para acessar o Arquivo: Respições, leia o QR Code

Não conseguimos respirar ou um pouco de possível, senão sufocamos, são duas máximas que podem ser lidas como gritos de protesto dos inconscientes dos corpos estrangulados pelos golpes de mata-leão que configuram as realidades das desigualdades brasileiras nos dias de hoje. No Brasil, a combinação da pandemia sanitária e do pandemônio político asfixiam muitos até a morte – seja ela social, econômica, cultural ou mesmo a morte biológica propriamente dita, como os milhares de mortos diários no país não nos deixam mentir. Para tentar continuar respirando, muitos de nós fomos obrigados a transferir as atividades cotidianas realizadas offline para ambientes online. A adoção das indispensáveis medidas de distanciamento social evidenciou a divisão da população brasileira entre o povo com e sem telas, ao demonstrar que também somos o país da desigualdade digital.

Nesse contexto, a implementação da chamada educação remota promovida pelo sistema de educação pública no Brasil impôs, sobretudo no nível da educação básica, uma série de desafios políticos pedagógicos que apenas acentuaram os riscos inerentes às práticas de inclusão pela exclusão, enfrentados diariamente pela escola pública brasileira, a exemplo do Centro Integrado de Educação de Jovens e Adultos – CIEJA, um projeto especial da prefeitura de São Paulo. A partir disso, o Coletivo Parabelo deu continuidade à criação de aulas de arte, que acontece desde 2012 com o CIEJA Ermelino Matarazzo, localizado na zona leste de São Paulo, agora nessa modalidade de educação remota por meio da ação performática pedagógica Respirações.

A ação Respirações consiste na proposição de vídeo aulas de performance em diálogo com o que o historiador da arte estadunidense Bruce Altshuler nomeou como arte por instrução. Para a artista japonesa Yoko Ono, a arte por instrução tem como principal característica a abertura do que ela chama de espaços de respiro: palavras que são poesias, poesias que são pinturas, pinturas que são palavras, pois abrem diálogos rápidos, breves, efêmeros que oxigenam, ventilam, arejam as separações entre os lugares da arte e os lugares do cotidiano. Nesse viés, as vídeo aulas de performance são concebidas a medida em que uma professora-performer leva a cabo uma instrução em uma tela, experimentando os elementos discursivos das linguagens videográficas, a fim de acionar uma ação que gera outras ações performáticas no trânsito entre a vida on e offline, conforme abrem espaços tempos de performance que instabilizam as separações estanques entre professor, aula e aluno, bem como, entre arte, obra e espectador.

Para tanto, a ação Respirações foi organizada por meio de séries desenvolvidas quinzenalmente em diferentes plataformas digitais. Cada série de Respirações é dividida em três momentos semanais distintos, ainda que relacionados entre si, ao levarmos em conta a concepção de aula de performance proposta por Denise Rachel com o intuito de contextualizar, produzir e apreciar a chamada arte da performance, ao se aproximar da abordagem triangular proposta pela educadora brasileira Ana Mae Barbosa. Trata-se de momentos em que respectivamente historicizamos, praticamos e apreciamos criticamente em tempo real as instruções

apresentadas por meio de vídeo aulas de performance nas referidas séries, as quais promovem a concepção do que chamamos Caderno para Respirar, constituído a partir das respirações realizadas por cada estudante e compartilhado no momento de ênfase na apreciação. Dessa maneira, o Caderno para Respirar assume o formato de uma publicação digital e impressa sob demanda, disponibilizada quinzenalmente para download gratuito a toda comunidade escolar do CIEJA Ermelino Matarazzo.

No decorrer de 2020 foram realizadas nove séries de Respirações, intituladas respectivamente: Horizonte, Janelas, Distâncias, Poder, Luto, Indignação, Futuro, Fome e Saudade, esta última, a partir de um diálogo estabelecido entre o Coletivo Parabelo, o CIEJA Ermelino Matarazzo, a disciplina de Metodologia do Ensino das Artes Visuais IV do Departamento de Artes Plásticas da Universidade de São Paulo – CAP/USP e a Escola Municipal de Educação Básica Professor José Getúlio Escobar Bueno, localizada na periferia da cidade de São Bernardo do Campo, no estado de São Paulo. Além disso, as referidas séries também foram apresentadas para professores de arte das Diretorias Regionais de Ensino – DRE Penha e Jaçanã, em um curso de formação oferecido pela rede municipal de ensino da cidade de São Paulo, cujo objetivo era debater as especificidades do Currículo de Arte no que concerne à Educação de Jovens e Adultos – EJA. Em 2021 também realizamos a série Liberdade, no eixo performatividades do curso estendido de formação continuada oferecido pelo Transversalidades Poéticas, no Centro de Referência da Dança de São Paulo – CRD; e estamos promovendo um diálogo entre CIEJAs, por meio da realização das Respirações no CIEJA Prof. Rose Mary Frasson, localizado na zona norte de São Paulo.

Por fim, vale lembrar que a ação Respirações também remete à ideia de que, conforme pensava o artista francês Marcel Duchamp, um artista não é nada mais, nada menos do que um respirador. Portanto, criamos com as respiradoras e os respiradores do CIEJA Ermelino Matarazzo vídeo aulas de performance a partir de instruções compreendidas como exercícios para respirar, inspiradas em diversos respiradores de diferentes partes do mundo, como Yoko Ono, Paulo Bruscky, George Brecht, Lygia Clark, Alison Knowles, Benjamin Patterson, Cildo Meireles etc. Desse modo, exercitamos um ritmo poético ao respirarmos com a escola pública, com a educação básica, enquanto ensinamos e aprendemos, ainda que por alguns instantes, formas de sair do sufoco.

ficha técnica respirações

série horizonte

Pesquisa, concepção e produção: Coletivo Parabelo
Vídeo aula de performance: Bárbara Kanashiro, Denise Rachel, Diego Marques
Edição: Diego Marques e still do filme *Eyeblink* (1966), de Yoko Ono
Instrução: Yoko Ono
Narração: Denise Rachel
Roteiro: Denise Rachel e Diego Marques

Caderno para Respirar
Série Horizonte
São Paulo
Maio/ 2020

Texto Respirações: Denise Rachel e Diego Marques
Instrução: Yoko Ono
Diagramação: Bárbara Kanashiro, Denise Rachel e Diego Marques
Revisão: Bárbara Kanashiro, Denise Rachel e Diego Marques

Respirações: Aline da Rocha Barbosa, Ana Lucia Gonçalves Dantas, Angélico de Oliveira Reis, Cleonice Silvino Lima Neves, Eliane Lopes da Silva, Fátima Soares dos Santos, Ildecy Miranda dos Santos, Isaac Pereira da Silva, Joana de Jesus Santos, Kelly Aparecida Guedes, Lenalva Jesus Honorato, Marcos Boturi, Maria Celeste Pereira Santos, Maria Edivania Gomes de Sá, Maria Girleide Lima de Carvalho, Maria José dos Santos, Maria Marinho de Andrade Sales, Marina Tomas Santiago, Marilena Luiz Vila, Marineide Barbosa de Lima Carvalho, Nathalia Jordão dos Santos, Nicinha Marques do Nascimento Silva, Silvania Sales dos Santos, Sonia Mariada Silva Souza.

série janelas

Pesquisa, concepção e produção: Coletivo Parabelo
Vídeo aula de performance: Bárbara Kanashiro, Denise Rachel, Diego Marques
Edição: Denise Rachel e Diego Marques
Animação: Denise Rachel e Diego Marques
Narração: Denise Rachel
Roteiro: Denise Rachel e Diego Marques

Caderno para Respirar
Série Janelas
São Paulo
Junho/2020

Texto Conspirações: Denise Rachel e Diego Marques
Instrução: Coletivo Parabelo
Diagramação: Bárbara Kanashiro, Denise Rachel e Diego Marques
Revisão: Bárbara Kanashiro, Denise Rachel e Diego Marques

Respirações: Alex Sandro Ferreira da Silva Oliveira, Aline da Rocha Barbosa, Anderson Ramiro dos Santos, Clarice Rodrigues de Brito, Cleonice Silvino Lima Neves, Eliane Lopes da Silva, Gevacir Lino Alves “Jô”, Giselda Maria de Lima Gonçalves, Isaac Pereira da Silva, Josiane Machado da Silva, Juliana Ngando Lea, Lenalva Jesus Honorato, Lucineide Santos Lopes, Marcos Boturi, Maria Celeste Pereira Santos, Maria Girleide Lima de Carvalho, Maria José de Oliveira, Maria José dos Santos, Marilena Luiz Vila, Marina Tomas Santiago, Nicinha Marques do Nascimento Silva, Reilsa Firmino dos Santos, Rosângela Caparros Lima, Silvania Sales dos Santos, Sílvia de Athayde Lima, Soeli Gomes dos Santos, Sonia Maria da Silva Souza.

série distâncias

Pesquisa, concepção e produção: Coletivo Parabelo
Vídeo aula de performance: Bárbara Kanashiro, Denise Rachel, Diego Marques
Edição: Denise Rachel e Diego Marques
Filmagem: Taís Teixeira
Instrução: Coletivo Parabelo
Narração: Denise Rachel
Roteiro: Denise Rachel e Diego Marques

Caderno para Respirar
Série Distâncias
São Paulo
Junho/2020

Tradução de excertos do texto Inspirações: Bárbara Kanashiro
Seleção, transcrição e edição do texto Inspirações: Diego Marques
Revisão do texto Inspirações: Denise Rachel
Instrução: Coletivo Parabelo
Diagramação: Bárbara Kanashiro, Denise Rachel e Diego Marques
Revisão: Bárbara Kanashiro, Denise Rachel e Diego Marques

Respirações: Aline da Rocha Barbosa, Ana Lucia Gonçalves Dantas, Angélico de Oliveira Reis, Clarice Rodrigues de Brito, Cleonice Silvino Lima Neves, Eliane Lopes da Silva, Fátima Soares dos Santos, Gevacir Lino Alves, Isaac Pereira da Silva, Joana de Jesus Santos, Josefa da Conceição, Kelly Aparecida Guedes, Lenalva Jesus Honorato, Marcos Ferreira Sales, Maria Celeste Pereira Santos, Maria das Graças Barbosa dos Anjos, Maria José de Oliveira, Maria José dos Santos, Maria Marinho de Andrade Sales, Marilena Luiz Vila, Marina Tomas Santiago, Nathalia Jordão dos Santos, Nicinha Marques do Nascimento Silva, Osvaldo da Silva Lima, Paulo Rogério Avelar dos Santos, Rosangela Caparros Lima, Samuel Ferreira da Silva, Soeli Gomes dos Santos, Sonia Maria da Silva Souza, Tatiane Ramos Pereira.

série poder

Pesquisa, concepção e produção: Coletivo Parabelo
Vídeo aula de performance: Bárbara Kanashiro, Denise Rachel, Diego Marques
Edição: Denise Rachel e Diego Marques
Filmagem: Taís Teixeira
Instrução: Coletivo Parabelo
Narração: Denise Rachel
Roteiro: Denise Rachel e Diego Marques
CitaçãoS: Carolina maria de Jesus, Eliane Brum, Leandro Vieira e Randolpho Lamonier

Caderno para Respirar
Série Poder
São Paulo
Julho/2020

Tradução da entrevista: Denise Rachel
Texto Expirações: Diego Marques
Revisão do texto Expirações: Denise Rachel
Instrução: Coletivo Parabelo
Diagramação: Bárbara Kanashiro, Denise Rachel e Diego Marques
Revisão: Bárbara Kanashiro, Denise Rachel e Diego Marques

Respirações: Aline da Rocha Barbosa, Angélico de Oliveira Reis, Cássio Costa, Cleonice Silvino Lima Neves, Djalma Bibiano, Eliane Lopes da Silva, Gevacir Lino Alves, Giselda Maria de Lima Gonçalves, Ildecy Mirand dos Santos, Inair Maria Jacinto, Joana de Jesus Santos, Juliana Ngando Lea, Kelly Aparecida Guedes, Lenalva Jesus Honorato, Marcos Ferreira Sales, Maria Celeste Pereira Santos, Maria da Conceição Silva, Maria Edivânia Gomes de Sá, Maria Francinete Rodrigues dos Santos Silva, Maria das Graças Barbosa dos Anjos, Maria Girleide Lima de Carvalho, Maria José de Oliveira, Maria José dos Santos, Maria Lúcia da Silva, Maria Marinho de Andrade Sales, Marilena Luiz Vila, Marina Tomas Santiago, Nathalia Jordão dos Santos, Nicinha Marques do Nascimento Silva, Osvaldo da Silva Lima, Paulo Rogério Avelar dos Santos, Rosangela Caparros Lima, Samuel Ferreira da Silva, Shirlei Oliveira Paulino Guariroba, Silvana dos Santos, Sonia Maria da Silva Souza, Tatiane Ramos Pereira, Tereza da Silva Leal.

série luto

Pesquisa, concepção e produção: Coletivo Parabelo
Vídeo aula de performance: Bárbara Kanashiro, Denise Rachel, Diego Marques
Edição: Denise Rachel e Diego Marques
Filmagem: Taís Teixeira
Instrução: Coletivo Parabelo
Narração: Denise Rachel
Roteiro: Denise Rachel e Diego Marques

Caderno para Respirar
Série Luto
São Paulo
Agosto/2020

Texto Suspiros: Bárbara Kanashiro, Denise Rachel e Diego Marques
Revisão do texto Suspiros: Bárbara Kanashiro, Denise Rachel e Diego Marques
Instrução: Coletivo Parabelo
Diagramação: Bárbara Kanashiro, Denise Rachel e Diego Marques
Revisão: Bárbara Kanashiro, Denise Rachel e Diego Marques

Respirações: Aline da Rocha Barbosa, Anakin Andrew Gamba Lunardi, Cássio Costa, Cicero Ferreira, Cleide Nunes do Nascimento, Cleonice Silvino Lima Neves, Eliane Lopes da Silva, Graziela Ribeiro Jules, Ildecy Mirand dos Santos, Joana de Jesus Santos, Josiane Machado da Silva, Lenalva Jesus Honorato, Marcos Ferreira Sales, Maria Celeste Pereira Santos, Maria Francinete Rodrigues dos Santos, Maria das Graças Barbosa dos Anjos, Maria Girleide Lima de Carvalho, Maria José de Oliveira, Maria José dos Santos, Maria Marinho de Andrade Sales, Marilena Luiz Vila, Marina Tomas Santiago, Nathalia Jordão dos Santos, Nilda Maria Aparecida Januário, Oswaldo da Silva Lima, Patrícia Cristiane Gamba, Paulo Rogério Avelar dos Santos, Rita Maria de Santana, Rosangela Caparros Lima, Shirlei Oliveira Paulino Guariroba, Silvana dos Santos, Sonia Maria da Silva Souza, Tania Regina Gamba, Tatiana Denise Gamba, Tatiane Ramos Pereira.

série indignação

Pesquisa, concepção e produção: Coletivo Parabelo
Vídeo aula de performance: Bárbara Kanashiro, Denise Rachel, Diego Marques
Edição: Denise Rachel e Diego Marques
Gravação: Taís Teixeira
Instrução: Coletivo Parabelo
Narração: Denise Rachel
Roteiro: Denise Rachel e Diego Marques

Caderno para Respirar
Série Indignação
São Paulo
Setembro/2020

Texto Sopros: Respiradores do CIEJA Ermelino Matarazzo e do Coletivo Parabelo
Revisão do texto Sopros: Bárbara Kanashiro, Denise Rachel e Diego Marques
Instrução: Coletivo Parabelo
Diagramação: Bárbara Kanashiro, Denise Rachel e Diego Marques
Revisão: Bárbara Kanashiro, Denise Rachel e Diego Marques

Respirações: Anderson Ramiro dos Santos, Cássio Costa, Cicero Ferreira, Cleide Nunes do Nascimento, Eliane Lopes da Silva, Francinete Silva Romano, Giselda Maria de Lima Gonçalves, Graziela Ribeiro Jules, Guilhermina Jesus dos Santos, Ildecy Mirand dos Santos, Josefa da Conceição, Josefa Maria Barbosa, Lenalva Jesus Honorato, Maria Celeste Pereira Santos, Maria das Graças Barbosa dos Anjos, Maria José de Oliveira, Maria José dos Santos, Maria Lucia da Silva, Maria Marinho de Andrade Sales, Marilena Luiz Vila, Marina Tomas Santiago, Paulo Rogério Avelar dos Santos, Rosangela Caparros Lima, Shirlei Oliveira Paulino Guariroba, Silvana dos Santos, Sonia Maria da Silva Souza, Tatiane Ramos Pereira.

série futuro

Pesquisa, concepção e produção: Coletivo Parabelo
Vídeo aula de performance: Bárbara Kanashiro, Denise Rachel, Diego Marques
Edição: Denise Rachel e Diego Marques
Gravação: Taís Teixeira
Instrução: Coletivo Parabelo
Narração: Denise Rachel
Roteiro: Denise Rachel e Diego Marques

Caderno para Respirar
Série Futuro
São Paulo
Setembro/2020

Texto Respiradouro: Bárbara Kanashiro e Diego Marques
Revisão do texto Respiradouro: Bárbara Kanashiro, Denise Rachel e Diego Marques
Instrução: Coletivo Parabelo
Diagramação: Bárbara Kanashiro, Denise Rachel e Diego Marques
Revisão: Bárbara Kanashiro, Denise Rachel e Diego Marques

Respirações: Angélico de Oliveira Reis, Cássio Costa, Eliane Lopes da Silva, Graziela Ribeiro Jules, Guilhermina Jesus dos Santos, Ildecy Miranda dos Santos, Ivan Jonas Aparecido, Josefa da Conceição, Lenalva Jesus Honorato, Maria Celeste Pereira Santos, Maria das Graças Barbosa dos Anjos, Maria José de Oliveira, Maria José dos Santos, Marilena Luiz Vila, Marina Tomas Santiago, Nicinha Marques do Nascimento Silva, Rita Maria de Santana, Shirlei Oliveira Paulino Guariroba, Silvana dos Santos, Soeli Gomes dos Santos, Tatiane Ramos Pereira

série fome

Pesquisa, concepção e produção: Coletivo Parabelo
Vídeo aula de performance: Bárbara Kanashiro, Denise Rachel, Diego Marques
Edição: Denise Rachel e Diego Marques
Gravação: Taís Teixeira
Instrução: Coletivo Parabelo
Narração: Denise Rachel
Roteiro: Denise Rachel e Diego Marques

Caderno para Respirar
Série Fome
São Paulo
Outubro/2020

Texto Hábitos: Bárbara Kanashiro, Denise Rachel e Diego Marques
Revisão do texto Hábitos: Bárbara Kanashiro, Denise Rachel e Diego Marques
Instrução: Coletivo Parabelo
Diagramação: Bárbara Kanashiro, Denise Rachel e Diego Marques
Revisão: Bárbara Kanashiro, Denise Rachel e Diego Marques

Respirações: Ana Lucia Gonçalves Dantas, Angélico de Oliveira Reis, Cleide Nunes do Nascimento, Eliane Lopes da Silva, Eliane Lopes da Silva, Elciède Rosa de Souza Ribeiro, Ildecy Mirand dos Santos, Josiane Machado da Silva, Lenalva Jesus Honorato, Maachaly Barnabe, Maria Francinete Rodrigues dos Santos Silva, Maria das Graças Barbosa dos Anjos, Maria José de Oliveira, Maria José dos Santos, Maria Marinho de Andrade Sales, Mariângela Simplício de Souza Oliveira, Marilena Luiz Vila, Marina Tomas Santiago, Osvaldo da Silva Lima, Regilaine Correia da Silva, Shirlei Oliveira Paulino Guariroba, Soeli Gomes dos Santos, Sonia Maria da Silva Souza, Tatiane Ramos Pereira.

série saudade

Pesquisa, concepção e produção: Coletivo Parabelo
Vídeo aula de performance: Caio Bonifácio e Luiza Couceiro Latorre
Edição: Caio Bonifácio e Luiza Couceiro Latorre
Instrução: Caio Bonifácio e Luiza Couceiro Latorre
Narração: Caio Bonifácio
Roteiro: Caio Bonifácio e Luiza Couceiro Latorre
Orientação: Dália Rosenthal

Caderno para Respirar
Série Saudade
Novembro/ São Paulo
2020

Texto Aspirações: Bárbara Kanashiro, Caio Bonifácio, Denise Rachel, Diego Marques e Luiza Couceiro Latorre
Revisão do texto Aspirações: Bárbara Kanashiro, Denise Rachel e Diego Marques
Instruções: Tristan Tzara, Yoko Ono, Caio Bonifácio e Luiza Couceiro Latorre
Diagramação: Bárbara Kanashiro, Denise Rachel e Diego Marques
Revisão: Bárbara Kanashiro, Denise Rachel e Diego Marques

Respirações EMEB José Getúlio Escobar Bueno: A.B.L., A.C.B.R., A.C.C.S., A.C.M.R.L., A.C.N., A.G.L., A.G.S., A.J.A., A.J.S.P., A.L.M.M., A.L.S.S.S., A.M.S.O., A.N.S.A., A.P.M., A.R.S., A.S.A., A.S.M, A.S.R., A.S.R.M., A.S.T., B.D.M., C.A.T., D.M.O., D.R.O.S., D.S.M.B, D.T.C., E.H.S., E.L.C., E.L.J.S., E.P.C., E.P.S.M., E.S.C.R., E.S.S., F.S.M., G.F.D.S., G.S.S., G.V.O., G.X.O., H.F.S., H.M.S., I.G.S.C., I.J.S., I.N.S., J.L.S., K.S.L., L.C.C., L.C.R., L.C.S.S., L.F.M., L.G.S., L.S.S., L.V.P., M.A.S., M.F.M., M.S.R., M.V.S., N.A.L., N.B.N., N.R.C.S, N.Y.B., P.P.C.B., S.V.O., S.S.R., S.S.S., T.D.S.V., T.V.S.P., V.A.G., V.L.R.A., Y.F.S., Y.O.P., Y.O.S., Y.S.G.S.

Respirações CIEJA Ermelino Matarazzo: Ana Lucia Gonçalves Dantas, Cleide Nunes do Nascimento, Cleonice Silvino Lima Neves, Eliane Lopes da Silva, Elciede Rosa de Souza Ribeiro, Fátima Soares dos Santos, Ildecy Miranda dos Santos, Isaac Pereira da Silva, Ivan Jonas Aparecido, Lenalva Jesus Honorato, Liliane Novais Oliveira Santos, Marcos Ferreira Sales, Maria das Graças Barbosa dos Anjos, Maria José de Oliveira, Maria José dos Santos, Maria Marinho de Andrade Sales, Marilena Luiz Vila, Marina Tomas Santiago, Osvaldo da Silva Lima, Rosângela Caparros Lima, Shirlei Oliveira Paulino Guariroba, Soeli Gomes dos Santos, Tania Regina Gamba, Tatiane Ramos Pereira

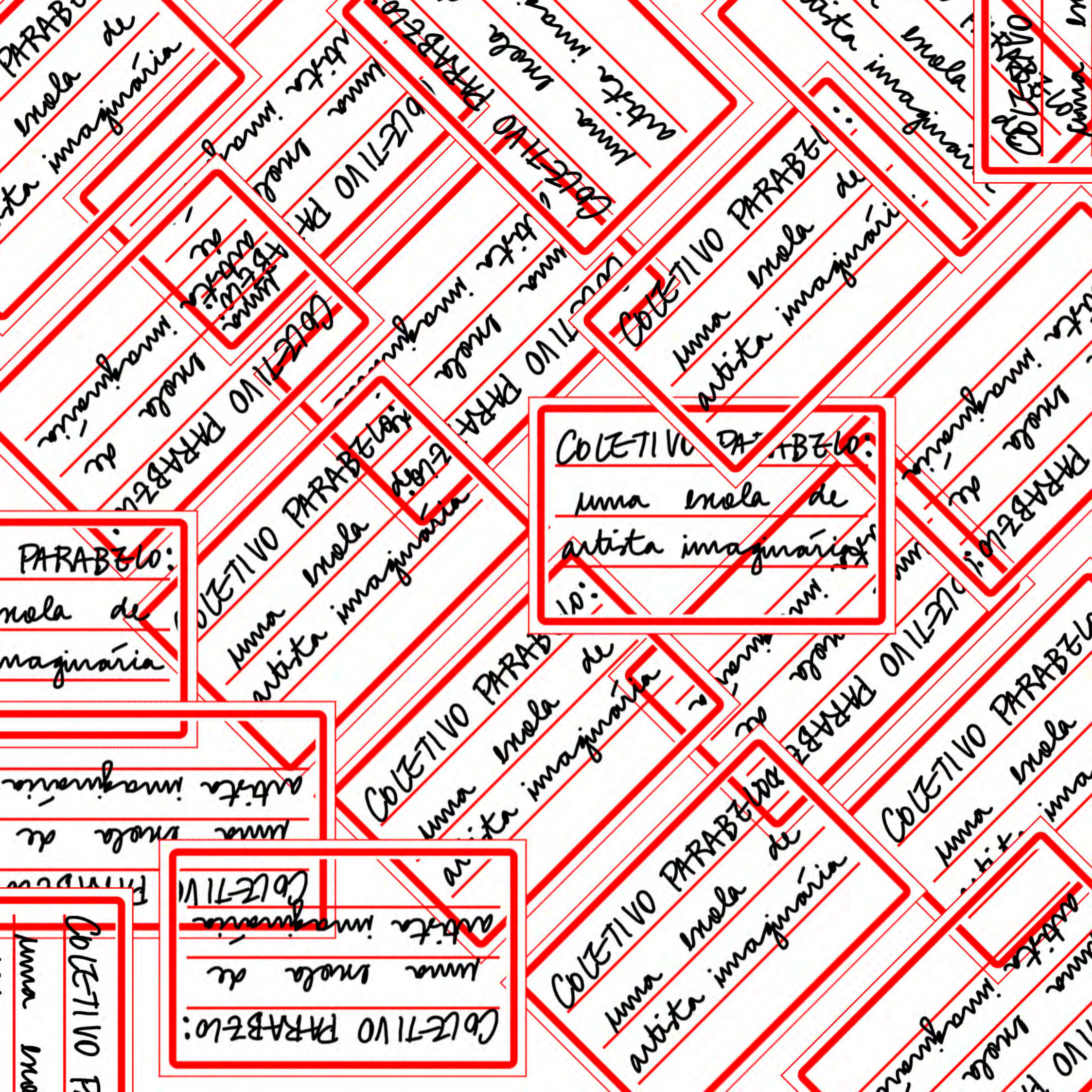
série liberdade

Pesquisa, concepção e produção: Coletivo Parabelo
Vídeo aula de performance: Bárbara Kanashiro, Denise Rachel, Diego Marques
Edição: Denise Rachel e Diego Marques
Instrução: Coletivo Parabelo
Diagramação e fotografia das cartas: Bárbara Kanashiro e Taís Teixeira
Roteiro: Denise Rachel e Diego Marques

Caderno para Respirar
Série Liberdade
São Paulo
Abril/ 2021

Texto Liberdade e Potência: Franco “Bifo” Berardi
Tradução: Diego Marques
Revisão do texto: Bárbara Kanashiro, Denise Rachel e Diego Marques
Instruções: Coletivo Parabelo, Yoko Ono, Caio Bonifácio, Luiza Couceiro Latorre
Diagramação: Bárbara Kanashiro, Denise Rachel e Diego Marques
Revisão: Bárbara Kanashiro, Denise Rachel e Diego Marques

Respirações: Audry A. S. Silva, Camila Andrade, Camila Felício, Carmen Estevez de Oliveira, Carolina Cáceres, Cristine Carvalho Nunes, Dan Sekito de Feitas Higuti, Danielle Souza, Dariane Morais, Decio Filho, Flávia Teodoro Alves, Letícia Sekito, Marcela Cavallini, Maria Lúcia Branco, Nina Lua, Rosana Carvalho, Sol Whitaker, Tika Tiritilli.



PARABELO:

uma melada de
artista imaginária

uma melada de
artista imaginária

uma melada de
artista imaginária

COLETIVO PARABELO:
uma melada de
artista imaginária

COLETIVO PARABELO:
uma melada de
artista imaginária

COLETIVO PARABELO:
uma melada de
artista imaginária

COLETIVO PARABELO