UM QUINTAL TODO NOSSO

5 ANOS FAZENDO O BANANAL

TEXTOS DE **ANA DRUWE, BRUNA AMARO, CLARISSA XIMENES** & **TADEU KAÇULA**

DIÁLOGOS COM **CARMEN SILVA, COLETIVO BANANAL, MARÍLIA PIRAJU, BRUNO BAPTISTELLI** & **MARCELLA ARRUDA**

ORGANIZAÇÃO
CLARISSA XIMENES

bananal arte

ORGANIZAÇÃO
CLARISSA XIMENES

BARRA FUNDA
SÃO PAULO

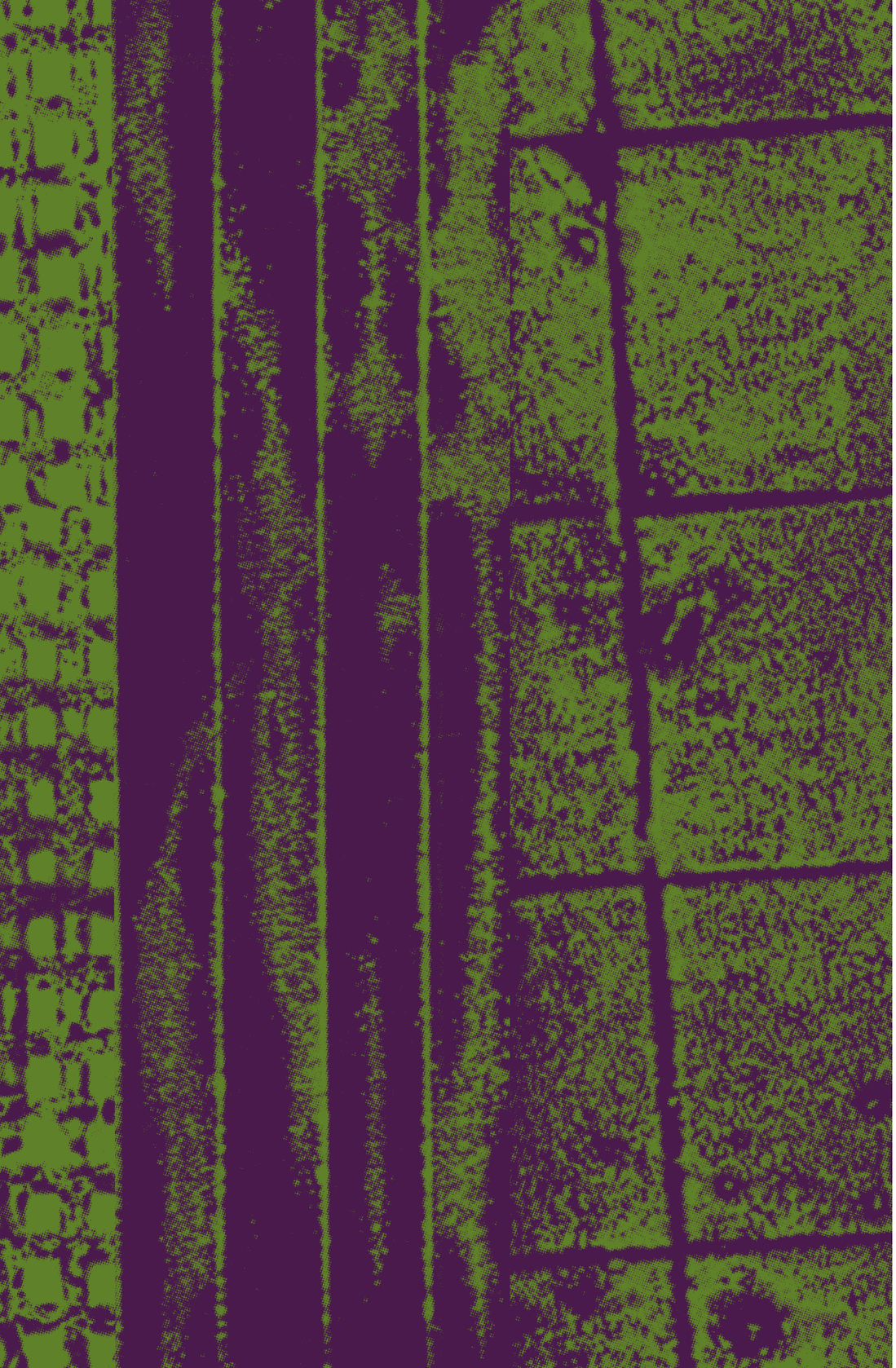
NOVEMBRO
2026

UM QUINTAL TODO NOSSO

5 ANOS FAZENDO O BANANAL

TEXTOS DE **ANA DRUWE, BRUNA AMARO, CLARISSA XIMENES** & **TADEU KAÇULA**

DIÁLOGOS COM **CARMEN SILVA, COLETIVO BANANAL, MARÍLIA PIRAJU, BRUNO BAPTISTELLI** & **MARCELLA ARRUDA**



CADERNO DE TEXTOS

5 **CARTA ÀS PESSOAS LEITORAS**
Marina Dias Teixeira e Yasmin Abdalla

7 **GENEALOGIAS, ACONTECÊNCIAS E PERCURSOS TEIMOSOS**
Clarissa Ximenes

27 **DIÁLOGO #1**
CHURRASCO NO DEQUE DO BANANAL
Bruna Ximenes, Carmen Garcia, Clarissa Ximenes, Gabriel Tye, Gabriel Urasaki, Isabela Ximenes, Julia Contreiras, Leonardo Matsuhei, Luis Felipe Pôrto, Matheus Romanelli, Mônica Chan e Rayza Mucunã

51 **UM QUINTAL TODO NOSSO**
Ana Druwe

73 **BARRA FUNDA: TERRITÓRIO DE SAMBA, MEMÓRIA NEGRA, URBANIZAÇÃO E RESISTÊNCIA CULTURAL**
Tadeu Kaçula

91 **DIÁLOGO #2 FESTIVAL A FUNDA**
Bruno Baptistelli, Carmen Silva, Marcela Arruda e Marília Piraju

111 **O QUE QUEREMOS CELEBRAR? CELEBRAÇÃO, RITO E PERMANÊNCIA**
Bruna Amaro

CADERNO LÚDICO

EXPOSIÇÕES, FESTIVAIS, SONORIDADES, CURSOS, OFICINAS, RODAS DE CONVERSA

NO ATELIÊ: ENCONTROS, PROCESSOS CRIATIVOS E REFLEXÕES



Celebrar é preciso,
celebrar é resistência,
é cultura, é vida.

CARTA ÀS PESSOAS LEITORAS

Um bananal, segundo o dicionário da língua portuguesa, é uma plantação ou um aglomerado de bananeiras fincadas numa determinada área. Esses conceitos de *coletividade* e *território* são também a base de outro BANANAL, assim mesmo, com letras garrafais: um Ponto de Cultura e espaço independente, com programação cultural e ateliês compartilhados, que, em 2026, celebra cinco anos de atividade. Enquanto um bananal é composto por um conjunto de bananeiras, este BANANAL aqui é formado por um coletivo de pessoas: amigas, artistas, frequentadoras ou simplesmente pessoas que estão passando na encruzilhada da Rua Camaragibe e da Rua Lavradio, no bairro da Barra Funda, em São Paulo – não muito longe do Largo da Banana, um dos berços do samba paulistano, e justamente o território onde este grupo bananeiro escolheu se enraizar.

Não entendemos de botânica, mas, ao procurar saber o que acontece com um bananal em seus primeiros cinco anos, descobrimos que esse tipo de plantação atinge seu pico de produtividade nesta idade. Achamos simbólico, mas desejamos que essa ideia de produtividade, mais ligada à lógica capitalista, não paute as relações e os encontros. Estas, sim, as verdadeiras potências do BANANAL, que, a despeito das adversidades enfrentadas por espaços independentes, segue firme e florescendo. É justamente nesse esforço coletivo de olhar para trás para projetar o porvir que surge o livro comemorativo *Um quintal todo nosso: 5 anos fazendo o BANANAL*, organizado pela fundadora do espaço Clarissa Ximenes e cujo título foi gentilmente cedido por Ana Druwe, autora de um dos ensaios comissionados para esta edição.

Com projeto gráfico de Rayza Mucunã e Julia Contreiras, a publicação é dividida em duas partes. De um lado, encontramos um álbum lúdico de fotos, memórias e recordações desses cinco anos de programação cultural, encontros e trabalhos. Do outro, quatro capítulos intercalam textos críticos, imagens de arquivo e depoimentos

Na página ao lado: mapa que indica a localização da oficina Posto único. Impressão de clichê encontrado no espaço onde atualmente é o BANANAL. Acervo BANANAL.

em primeira pessoa, começando pelo prefácio de Clarissa Ximenes, que nos conduz pelas *Genealogias, acontecências e percursos teimosos* dessa história de cinco anos, seguida por um diálogo/terapia coletiva e catártica entre boa parte dos integrantes bananeiros.

No segundo capítulo, em seu texto *Um quintal todo nosso*, a pesquisadora e articuladora cultural Ana Druwe parte da provocação "Faça amigos e não arte" para refletir sobre espaços independentes, práticas coletivas e modos de experimentação artística construídos a partir de redes de amizade, colaboração e convivência. A força dessas redes é ressaltada, na sequência, pelos depoimentos em primeira mão de quem vive e constrói o dia a dia do BANANAL.

Já o terceiro capítulo é inteiramente dedicado ao pilar do território, com o ensaio do sociólogo Tadeu Kaçula, *Barra Funda: território de samba, memória negra, urbanização e resistência cultural*, que aprofunda as relações entre urbanização, memória, samba, participação política e resistência cultural no bairro paulistano. Algumas dessas questões ganham novas camadas na conversa entre Carmen Silva (MSTC - Movimento Sem-Teto do Centro), Marília Piraju (Teatro Oficina), Marcela Arruda (Instituto A Cidade Precisa de Você) e Bruno Baptistelli (GDA – Galeria de Artistas), realizada na segunda edição do Festival A FUNDA, uma das programações promovidas pelo BANANAL em 2026.

A publicação não poderia deixar de fechar com chave comemorativa: o texto crítico da artista Bruna Amaro, *O que queremos celebrar? Celebração, rito e permanência*, aborda as festas e o rito – a partir de uma mirada da gênese das culturas populares – para mensurar os motivos pelos quais ainda nos encantamos com a vida.

Celebrar é preciso, celebrar é resistência, é cultura, é vida. Por isso tudo, juntas ao coletivo, e, aqui, neste território, festejamos o BANANAL hoje e pelos próximos cinco, dez, 20 anos... Boa leitura!

MARINA DIAS TEIXEIRA E YASMIN ABDALLA
EDITORAS

GENEALOGIAS, ACONTECÊNCIAS E PERCURSOS TEIMOSOS

CLARISSA XIMENES

Clarissa Ximenes é curadora, pesquisadora e articuladora cultural. Formada em Artes Visuais pela UNESP, com especialização em Produção Cultural (CELACC-USP, 2015) e em Gestão em Poéticas Contemporâneas: da Ampliação do Repertório à Formação de Equipes Colaborativas (Itaú Cultural, 2021), atua na interseção entre curadoria, produção e criação de projetos culturais. Em 2021, fundou o BANANAL, onde atua na gestão, direção e coordenação do projeto. Desde 2023, é curadora da Pinacoteca de São Paulo, onde desenvolve projetos especiais, culturais, interdisciplinares e formativos.

O que fazer com o que temos e o que não temos?

Esta pergunta poderia resumir as estratégias e a fonte vital – sementes e movimentos – que constituem o BANANAL, espaço cultivado ao longo desses últimos cinco anos com poucos recursos, muitos desejos, mãos e imaginações. Uma rede que se expande, se retrai, se aproxima e cria pontes articuladoras pelos circuitos da arte e da cultura. Aqui, criar e permanecer são gestos de insistência e teimosia, uma obsessão coletiva. Não à toa, este espaço surgiu como um movimento sincronizado de um grupo que buscava imaginar futuros, restaurar e criar redes de afeto, e ainda, trabalhar com arte. O chão desta casa é o resultado de sonhos que se cruzaram no início de 2021, como resposta corajosa à terra arrasada de um período marcado pelo desmonte da cultura, por um governo fascista e por uma pandemia que mudou dinâmicas de mundo e de sociabilidade.

Inscritos em uma época de crises, em que a escassez de recursos materiais e simbólicos, como o próprio tempo, se revela como barreira cotidiana para alimentar a vitalidade e a criatividade em nossas vidas, nascemos. A aceleração dos problemas sociais, ambientais e políticos é denominador comum à experiência de estar no mundo nas últimas décadas. Existir em meio a tudo isso exige um tanto de estrutura psíquica para seguir caminhando e sonhando. Ir contra o *status quo* produtivo de nosso mundo, ainda mais. Ser artista e trabalhador da cultura nunca pareceu tão oneroso; é preciso ser um pouco *delulu*, como bem coloca Ana Druwe em seu ensaio para esta publicação, *Um quintal todo nosso*.[1]

Em meio a essa adversidade, teimosamente, erguemos bandeiras num ensejo de ser e manter um laboratório de colaboração, experimentação e troca. Vamos contra a lógica e o sistema já *outsider* da normatividade produtiva-econômica que é o setor cultural ou a nomeada Indústria Criativa.[2] Aliás, há quem não entenda o que fazemos aqui,

1.
Na página 51 desta publicação.

2.
A adoção da nomenclatura "Indústria Criativa" no cenário brasileiro, formalizada a partir do estudo pioneiro da FIRJAN (2008), carrega uma histórica ambivalência. Se, por um lado, ela subordinou as lógicas tradicionais e independentes do fazer cultural à normatividade da métrica econômica e da propriedade intelectual, por outro, conferiu ao setor uma roupagem de "ativo estratégico global", servindo de escudo político para justificar e blindar a aplicação de dotações orçamentárias públicas na cultura.


A


B

mesmo participando desse pequeno nicho da economia. Acolho o estranhamento com respeito e certo constrangimento. Será que precisaríamos adaptar nosso modo de operar às exigências e agências do mercado, da cultura das redes sociais, como estratégia de sobrevivência? Talvez. É de se questionar o tamanho da loucura para insistir na permanência de um projeto que não tem retorno financeiro direto, nem comercialização de obras de forma sistemática, ou projetos incentivados de maneira contínua, nem mesmo uma linha curatorial objetiva em sua programação.

Antes de sermos uma exceção, fazemos parte de uma história mais longa de artistas que criaram seus próprios lugares de convivência, produção e circulação sem necessariamente flertar com o mercado. Em São Paulo, já na década de 1930, o Clube dos Artistas Modernos (CAM) surgia em oposição à mais elitista Sociedade Pró-Arte Moderna (SPAM),[3] reunindo artistas em torno da criação de um espaço que conjugava arte, convivência e organização da classe. Liderado por Flávio de Carvalho e com a participação de Antônio Gomide, Carlos Prado e Di Cavalcanti, o CAM previa em sua própria ficha de inscrição: "reunião, modelo coletivo, assinatura das melhores revistas sobre arte, manutenção de um pequeno bar, conferências e exposições, formação de uma biblioteca sobre arte e defesa dos interesses da classe".[4] Há algo de familiar nessa lista: a ideia de que um espaço de arte pode ser lugar de encontro, festa, formação, circulação de ideias e articulação coletiva. Pouco mais de uma década depois, o Clubinho[5] levaria essa mistura adiante e com fôlego, reunindo artistas em torno de um espaço próprio onde bar, exposições, debates, música e convivência se confundiam, por mais de 20 anos.

Essa história não se encerra ali, como bem mostra Kamilla Nunes em *Espaços autônomos de arte contemporânea* (2013).[6] Entre 2005 e 2015 vimos um *boom* de espaços que nasciam do associativismo de artistas sem galeria que buscavam se organizar de outras formas. Outras gerações inventaram formas próprias de criar, ocupar e sustentar lugares de arte fora dos modelos institucionais e tradicionais. Mesmo antes do BANANAL abrir, durante a campanha

3.
A SPAM foi fundada em 1932 na cidade de São Paulo por um agrupamento de artistas modernos e afinados com os setores da elite paulistana. Liderada por Lasar Segall, diversos artistas participaram de sua criação como Anita Malfatti, Mário de Andrade, Tarsila do Amaral e Antônio Gomide.

4.
Trecho da ficha de inscrição do CAM em NUNES, Kamilla. *Espaços autônomos de arte contemporânea.* Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2013, p. 18.

5.
Sobre o Clubinho, ver QUINTELLA, Pollyana; MAROVATTO, Mariano. *O Clubinho: arte e vida cultural na modernidade paulista.* 2022. O texto recupera a trajetória do espaço criado por artistas em São Paulo nos anos 1940, destacando sua atuação como lugar de convivência, exposições, debates, música e sociabilidade, em uma experiência na qual as fronteiras entre espaço de arte, bar e lugar de encontro se tornavam deliberadamente porosas.

6.
NUNES, Kamilla. *Op. cit.*



de financiamento coletivo entre maio e agosto de 2021, fomos convidados a participar do projeto Lab Gestão, realizado pelo Ateliê 397, um dos mais importantes espaços independentes de São Paulo.[7] Esta experiência nos ajudou a concentrar mais fôlego no projeto que nascia, uma vez que fomos legitimados pelos pares que já construíam suas histórias como espaços independentes.

Em 2024, com três a quatro anos de existência, fomos reconhecidos como Ponto de Cultura pelo Ministério da Cultura. A Política Nacional de Cultura Viva (PNCV)[8] explica: "Pontos de Cultura são entidades sem fins lucrativos, grupos ou coletivos com ou sem constituição jurídica, de natureza ou finalidade cultural, que desenvolvam e articulem atividades culturais continuadas em suas comunidades ou territórios". O certificado de Ponto de Cultura é um marco importantíssimo em nossa trajetória. Mas, ao mesmo tempo, esta política cultural não subsidia de forma substancial a existência de tantas iniciativas que brotam Brasil afora. Ao passo que o certificado é uma validação externa sobre nossa atuação e nos auxiliou a compreender nosso valor e continuar caminhando, ele traz uma grande responsabilidade. O que significa ser um Ponto de Cultura? Como poderíamos garantir sua continuidade sem sermos participantes ativos do mercado, de suas dinâmicas financeiras e da indústria criativa *lato sensu*?

7.
O Ateliê397 foi fundado em 2003 e ao longo de sua trajetória consolidou-se como um importante espaço independente de arte contemporânea, tendo recebido o Prêmio ABCA 2026, na categoria Destaque Regional do Sudeste, pelos seus 22 anos de existência. O laboratório foi criado com o intuito de pôr em diálogo diversos espaços independentes de arte que atuassem no Estado de São Paulo. Entre eles, dialogamos com Maloca, Jamac, Casa Cultural do Hip-Hop Jaçanã, Casa Povera, Casa da Lapa, Casa Amarela de Cultura Coletiva e Editora Leviatã.

8.
A Política Nacional de Cultura Viva (PNCV) tem origem no Programa Cultura Viva, criado em 2004, durante a gestão de Gilberto Gil no Ministério da Cultura, no primeiro governo Lula. Os Pontos de Cultura constituíam uma de suas principais ações. Em 2014, a Lei nº 13.018 institucionalizou a iniciativa como política pública permanente, estabelecendo a PNCV. Embora a lei assegure a existência e os mecanismos de fomento da política, os recursos destinados aos Pontos de Cultura não constituem um repasse anual fixo e automático a cada ponto, estando sujeitos à regulamentação, às ações de fomento e à disponibilidade orçamentária.



O BANANAL é um ateliê coletivo? É um espaço independente? É uma coletividade? É um bar? É um lugar que recebe grupos musicais enquanto há exposições? É um espaço que promove festas de rua? Somos tudo isso e um tanto de coisas que não sabemos nomear. Aliás, o mundo contemporâneo já nos mostrou que organizar os saberes, as práticas e as formas de vida em caixas estanques pode nos fazer perder de vista a riqueza das interconexões, das contaminações e das relações entre diferentes campos. Como nos diz Foucault,[9] devemos sempre desconfiar dessas classificações que parecem tão naturais e nos questionar sobre as condições históricas que fazem com que determinados saberes e práticas sejam separados e ordenados como campos distintos. Talvez o próprio Foucault nos autorizasse a rir um pouco diante da pergunta: em qual caixa o BANANAL deveria caber?

Justamente por não respondermos a uma única gaveta, mas por propormos abri-las e contaminá-las, chegamos aos nossos cinco anos de existência. Aos trancos e barrancos, mas chegamos. Talvez nossa potência e foco residam em criar estratégias criativas, artísticas e de articulação para que continuemos vivos, sobrevivendo acima de tudo?

Em meio a essas dinâmicas e perguntas, temos afirmado, de modo orgânico e não linear, a nossa atuação para além de estruturas preestabelecidas. Édouard Glissant[10] poderia

9.
FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*: uma arqueologia das ciências humanas. Tradução de Salma Tannus Muchail. 8. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

10.
GLISSANT, Édouard. *Poética da Relação*. Tradução de Manuela Mendonça. Porto: Sextante Editora, 2011.

corroborar ao dizer que nem todas as formas de operar no mundo precisam demonstrar condições para serem reconhecidas, legitimadas ou compreendidas. O "direito à opacidade", termo cunhado pelo autor, é o direito de não precisar ser completamente traduzido, explicado, classificado ou reduzido a uma lógica exterior para existir. Assim, é possível olhar para nossa curta história e reconhecer que todos os nossos movimentos não lineares são estratégias de permanência. O que nos importa é manter o nosso espaço aberto, de pé e vivo, sendo secundária a necessidade de sermos coerentes esteticamente e mercadologicamente para caber em uma única categoria.

Queremos este espaço de portas abertas, respondendo com hospitalidade e honestidade o porquê viemos e seguimos aqui, onde também podemos expor a fragilidade do processo e do projeto. Apesar de ter nascido junto a um estudo de gestão financeira e uma estrutura de programação sustentável, no fazer do BANANAL, há espaços reais para as acontecências: oportunidades que brotam entre esse corpo coletivo em contato com o outro, abrindo campos estratégicos de continuidade e parcerias. Talvez seja possível existir sem responder às lógicas estritamente produtivas e comerciais, e talvez por essa abertura, tenhamos criado condições para nos mantermos vivos até hoje.

Frente a todas as resistências do nicho cultural, obstáculos financeiros e desilusões, manter um espaço como o BANANAL é motivo de celebração, mas não de romantização. É oneroso manter este sonho vivo. Entre um projeto e outro aprovado em editais, entre artistas que continuam e que se afastam, entre o interesse do público e o desinteresse, entre o que entra pontualmente de dinheiro e o que falta, é preciso estar presente e se doar ao propósito enquanto ele ressoar e fizer sentido.

Esta teimosia de reivindicar o direito de sonhar e ter nosso lugar ao sol tem surtido efeitos. Nesses cinco anos, criamos uma comunidade de 20 mil pessoas nas redes, incentivamos dezenas de projetos que não tinham espaço para acontecer, abrimos e produzimos mais de 20 exposições, participamos de redes de economia solidária, contribuímos para a discussão sobre espaços independentes, e assim, fomos reconhecidos como um Ponto de Cultura onde diversos públicos se identificam. Criamos um *lugar* segundo Yi-Fu Tuan.[11]

Talvez seja possível pensar essa trajetória a partir de uma imagem que nos acompanha, anterior ao nome BANANAL: o rizoma. Em *Mil platôs*, Gilles Deleuze e Félix Guattari[12] leem o rizoma como uma forma de pensar e existir que não parte de um centro único, de uma origem determinada ou de uma hierarquia prévia. Diferentemente da árvore, cuja imagem pressupõe um tronco, uma raiz e ramificações organizadas a partir de um ponto de origem, o rizoma se faz por conexões múltiplas, por encontros entre elementos heterogêneos, por linhas que podem se interromper e encontrar outras direções para continuar.

Apesar de um tanto esgotado como conceito no campo das artes, o rizoma foi fortemente introduzido como referencial estético-teórico em nosso processo de formação universitária e esteve muito presente nas discussões que oxigenaram o campo das artes e das coletividades nos anos 2010. A sua imagem de rede trazia uma promessa de gestão coletiva alcançável. Seria possível pensar diferentes qualidades e potencialidades associadas a posições e funções dentro do projeto para que não se sobrecarregasse ninguém? A hierarquia poderia ser deslocada para uma espécie de fluxograma, organizando graus de responsabilidade e disponibilidade de modo a favorecer o funcionamento de uma iniciativa coletiva?

A ideia de rizoma aparecia menos como uma recusa absoluta à hierarquia e mais como uma potencialidade: nascia à nossa frente um projeto pensado para operar a partir de redes, capazes de criar conexões entre pessoas, projetos e responsabilidades e, quem sabe, chegar, em algum momento, a uma gestão mais descentralizada, respondendo à sua complexidade administrativa.

Mesmo que partisse de uma ideia inicial alavancada por mim, todo o processo de criação do BANANAL foi construído em reuniões online onde imaginávamos, ainda na pandemia, o cruzamento de nossos sonhos e

11. Yi-Fu Tuan explica que "....na experiência, o significado de espaço frequentemente se funde com o de lugar. 'Espaço' é mais abstrato que 'lugar'. O que começa como espaço indiferenciado transforma-se em lugar à medida que o conhecemos melhor e o dotamos de valor. (...) As ideias de 'espaço' e 'lugar' não podem ser definidas uma sem a outra. A partir da segurança e estabilidade de um lugar estamos cientes da amplidão, da liberdade e da ameaça do espaço, e vice-versa". TUAN, Yi-Fu. *Espaço e lugar*: a perspectiva da experiência. São Paulo: DIFEL, 1983.

12. DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs:* capitalismo e esquizofrenia. São Paulo: Editora 34, 1995-1997.



E

a possibilidade real de fazê-los acontecer. Os convites a quem seriam os próximos artistas a topar eram feitos pelas afinidades e interesses. Era também pela identificação que um tanto deles, naquele momento, queria dar um passo a mais de coragem para se estabelecer e se arriscar como artista, tendo um ateliê. Outras pessoas, como eu e a Isabela Ximenes,[13] estavam em busca de um refresco profissional. Entre uma conversa aqui e outra ali, aos poucos formamos uma pequena equipe que comprou a ideia e entendeu que o momento era propício. Reuniões cheias, todo mundo dentro, fomos pensando onde poderia ser esse espaço, já olhando para os aluguéis baixos da Barra Funda. Mas por que este bairro?

Muitos de nós estudamos juntos no Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (UNESP), no Campus Barra Funda. O bairro já era familiar, e a Barra Funda já era um lugar onde algumas galerias e ateliês de artistas realizavam *vernissages* com drinques de graça. Nós, jovens universitários, gostávamos e frequentávamos esse fuzuê.

Mais de uma década depois, aquela memória era tinta ainda fresca e parecia um lugar ao qual já pertencíamos. A crise social intensificada pela pandemia entre 2020 e 2023 fez com que centenas de pessoas fossem desapropriadas de suas casas e buscassem apoio nos bairros centrais pela proximidade aos órgãos de saúde, moradia, assistência social etc. Nesse período, Sé, Luz, Campos Elíseos, Barra Funda

13.
Isabela Ximenes é fundadora do BANANAL e produtora de filmes publicitários. Foi pessoa-chave para a construção do projeto, principalmente em sua gestão financeira e administrativa, até o fim de 2024. Ainda que afastada de seu envolvimento integral, segue ativa no projeto.





F

e bairros adjacentes foram locais em que o poder público ignorou a catástrofe. Eram acampamentos e acampamentos de famílias se somando às populações em situação de rua e aos usuários do fluxo, que ocupavam as praças Marechal Deodoro e a parte de baixo do Minhocão, Praça Júlio Prestes, Praça Princesa Isabel e vizinhanças. Neste cenário, quem morava ali começou a vender ou alugar seu patrimônio. Comércios, restaurantes e bares foram fechando e liberando imóveis. Era uma grave crise social ignorada pelos governos municipal, estadual e federal. Dava a sensação de que a cidade – como projeto social – havia acabado.

"De toda crise nasce uma oportunidade" – provérbio popular muito repetido durante a pandemia. Estávamos expostos a todo momento a conteúdos produzidos por economistas, investidores, cientistas e pensadores tentando entender o que poderia vir de bom daquele período. Havia também quem deslocasse radicalmente esta frase. Em *A cruel pedagogia do vírus*, Boaventura de Sousa Santos[14] propunha olhar para a pandemia não apenas como uma emergência sanitária, mas como uma experiência capaz de tornar visíveis desigualdades e contradições que já estruturavam a sociedade. O vírus não inventava a precariedade; ele a fazia aparecer com uma nitidez brutal: as diferentes possibilidades de atravessar a quarentena, como ter ou não ter casa, renda, trabalho estruturado, acesso à saúde, condições de isolamento, revelavam que a experiência

14.
SANTOS, Boaventura de Sousa. *A cruel pedagogia do vírus*. Coimbra: Almedina, 2020.


G


H

de uma mesma crise estava longe de ser comum a todos. A pandemia funcionava como uma espécie de pedagogia de goela abaixo: ensinava aquilo que a normalidade havia conseguido manter parcialmente escondido por muito tempo, era um convite a enxergar além.

Mas havia uma pergunta anterior: que normalidade era essa? Antes mesmo desse período, em *Ideias para adiar o fim do mundo*, Ailton Krenak[15] já colocava em crise a própria ideia de uma humanidade universal, separada da Terra e organizada em torno de uma noção de progresso que transforma a natureza em recurso e a vida em matéria disponível para exploração. Publicado em 2019, o livro não fala sobre a Covid-19, mas suas provocações ganharam uma espécie de urgência inesperada naquele momento e ele virou um almanaque de sobrevivência para quem estava com a antena em dia. Pensando nesse contexto, talvez não estivéssemos diante de uma oportunidade para simplesmente reinventar os mesmos sistemas, mas diante da possibilidade, ou da necessidade, de perguntar se queríamos mesmo reconstruir o mundo tal como ele estava.

Cada um por si e todo mundo na lama, coletivamente, desnudamos a crise e estabelecemos novas formas de imaginação. Como poderíamos cruzar nosso desejo individual – de ter um ateliê, um espaço de produção e se conectar com uma esfera intangível do circuito comercial das artes – com o que vinha de uma crise tão profunda? Não tínhamos respostas grandes. Talvez tenha sido desse descompasso entre a escala das perguntas e a pequena dimensão das nossas possibilidades que começou a nascer o BANANAL. Quase como resposta à pulsão de sermos artistas e ativistas ao mesmo tempo, buscando o que acreditávamos ser importante para a criação de futuros no nosso mundo em ruína, em nossa pequena praça de atuação. Não à toa, o projeto inicial – que partia de um terreno de 1000 m² na Rua Brigadeiro Galvão – era megalomaníaco. Incluímos tudo o que pudéssemos imaginar para dar conta da crise instaurada. Não inventávamos nenhuma roda, mas a fazíamos girar. Tinha horta e compostagem comunitária, feiras orgânicas, espaço de cozinha solidária, bar e café, ateliês

15.
KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo.* São Paulo: Companhia das Letras, 2019.



I

abertos para usos diários, mensais ou permanentes, uma área expositiva e de programação, e um grande quintal aberto à rua. A fome era tanta que a vontade de comer era maior que o medo de errar. Aquele terreno,[16] ainda que não tenha sido nosso, foi o espaço físico de que precisávamos para dar forma à fome que sentíamos e criar o que era necessário para configurar as primeiras ideias do que viria a ser o nosso espaço de fato.

Naquele momento, tínhamos a possibilidade de um lugar, mas não tínhamos um nome. Queríamos achar um nome-conceito, que desse forma à ideia de redes e rizomas sem ser cafona ou literal. Já que Deleuze emprestou o termo rizoma da botânica, por que não olhar para ela? Então voltemos a ele: o rizoma é um caule subterrâneo que cresce horizontalmente e do qual podem nascer novos brotos. Diferente de uma raiz que se aprofunda a partir de um ponto de origem, ele se espalha lateralmente, criando conexões entre zonas de crescimento. É uma estrutura que possui nós, de onde podem surgir brotos e raízes, enquanto também armazena energia para sustentar novos crescimentos. Era uma imagem que nos interessava: algo que cresce sem necessariamente se orientar para cima, que se espalha para os lados, que conecta pontos que podem parecer distantes na superfície e que, mesmo quando interrompidos, podem encontrar outras linhas para continuar a brotar. Havia algo bonito nessa ideia de uma vida que não se encerra no

16.
Depois que acabamos não alugando este galpão e terreno, o lugar foi palco para uma iniciativa de bar, rolê e restaurante que chamava Terr3no. Funcionou entre 2022 e 2023.



J

que conseguimos ver: uma parte está na superfície, outra permanece escondida, no segredo, armazenando energia e preparando novos crescimentos.

Cúrcuma – gengibre – espada-de-São-Jorge – bambu – cana-de-açúcar – lírio – samambaia – bananeira.

Foi nesse jogo despretensioso de palavras-chave que bananal apareceu pela primeira vez. Colocamos nas nossas redes sociais enquetes que ranquearam nomes como Ágora; Zingi – uma categoria botânica com estruturas rizomáticas como Zingiberales, da qual gengibre e cúrcuma fazem parte –; Musa, de *Musa x paradisíaca*, o nome científico da bananeira; e, finalmente, bananal. Nessas enquetes, o nome bananal sempre ganhava. Um bananal não é um conjunto de árvores independentes, mas um terreno onde há uma comunidade de plantas ligadas por uma estrutura que se espalha e brota por baixo da terra. Gostamos da imagem. Bananal também era uma palavra que tinha algo de coletivo, de abundância e de contaminação, além de carregar certa irreverência.

Havia algo engraçado e potente nessa palavra. E, claro, a banana. Com ela, uma história que não poderíamos negar. A expressão "República das Bananas", cunhada no início do século XX pelo escritor estadunidense O. Henry, pseudônimo de William Sydney Porter, carregava conotação pejorativa ao designar países latino-americanos marcados pela fragilidade institucional e pela dependência

econômica da exportação agrícola e dos interesses estrangeiros do Norte Global. A banana também tinha outras camadas no imaginário brasileiro: Carmen Miranda, a Tropicália, o humor, o exotismo, a caricatura. Havia um medo de que este nome nos empurrasse para uma leitura excessivamente regionalista e estetizada, como se estivéssemos aceitando uma imagem pronta sobre o que ainda nem sabíamos dizer o que era.

Mas algo nos desviou das dúvidas e firmou o nome. Bananal também remetia à própria memória do bairro, a uma história que estava ali antes de nós: a do Largo da Banana, um importantíssimo lugar de onde partem diversas sociabilidades negras e onde nasceu um dos primeiros cordões carnavalescos de São Paulo. Em 1914, Dionísio Barbosa funda o Grupo Carnavalesco Barra Funda, experiência pioneira do carnaval de rua paulistano e matriz histórica da futura Escola de Samba Mocidade Camisa Verde e Branco. Constituindo-se como lugar de memória e considerado um dos berços do samba paulistano, o Largo da Banana era espaço de encontro, circulação de saberes, rodas de samba, batuques e jogos de tiririca, onde se teciam redes de sociabilidade, pertencimento, organização comunitária e resistência cultural, como comenta o sociólogo Tadeu Kaçula em seu texto *Barra Funda: território de samba, memória negra, urbanização e resistência cultural*.[17] Ali, entre uma jornada de trabalho e outra, produziam-se formas de convivência e organização comunitária que contribuíram para a constituição de uma cultura negra paulistana.

O encontro de nosso nome-desejo-conceito com essa história territorial nos liberou de qualquer receio. Integrantes fundadores do projeto, como Bruna Amaro e Juliana dos Santos, já tinham familiaridade com essa história. Além disso, naquele momento, eu estava justamente concluindo uma pesquisa que se debruçava sobre as memórias urbanas do distrito de Santa Cecília, constituído pelos bairros da Barra Funda, Campos Elíseos, Vila Buarque e da própria Santa Cecília. Na sincronicidade, tinha acabado de entrar em contato com a história do Largo da Banana. Não éramos, evidentemente, continuidade direta daquela história. Chegávamos muitas décadas depois, com outras perguntas, outros corpos e outras formas de organização. Mas, sem dúvida, ganhamos uma dimensão importante ao relacionar nosso nome e nossas futuras atividades a este contexto de memória.

E, assim, seguimos como BANANAL. Talvez porque também estivéssemos interessados em fazer de um espaço físico um lugar de encontro, de convivência e de criação a partir da relação com a rua. E a rua está sempre inserida em um bairro, em uma dinâmica comunitária, nas pessoas, na cidade. Um território existe a partir das relações e disputas que nele acontecem: a história de quem o formou, as dinâmicas espaciais, sociais, culturais, a ausência e presença de direitos essenciais de cidadania. Aí entravam o nosso espírito e compromisso. O BANANAL não nascia para reivindicar uma herança que não era nossa, mas para se colocar em colaboração com essa história, reconhecê-la e promovê-la dentro de nossas possibilidades, parcerias, recursos e programação.

A partir daí, é possível dizer que não crescemos de uma única linha de desenvolvimento, crescemos por sonhos, aproximações, desvios, encontros, coincidências, oportunidades, contaminações e insistências. Uma ideia chamou pessoas; dessa ideia chegamos a um lugar; esse lugar trouxe outras pessoas e diálogos, que se transformaram em parcerias; parcerias abriram universos e possibilidades que antes não previámos. Algumas linhas se fortaleceram, outras desapareceram, algumas voltam anos depois por outros caminhos. O que hoje reconhecemos como trajetória, foi construído enquanto muitas relações aconteciam ao mesmo tempo.

Atuando em rede, temos costurado os saberes, desejos e práticas que brotam por aqui. Muitas vezes eles escapam às lógicas da produção, mesmo quando flertamos com ela. Neste espaço, temos plantado e colhido projetos que partem de conversas e encontros de uma convivência íntima, invisível para o público, mas que chegam de portas abertas à conexão com o circuito cultural, de vez

17.
Na página 73 desta publicação.

em quando com o mercado, e também do que surge da calçada.[18] Seja pela via da familiaridade com a nossa coletividade, seja pelo que entra no espaço quando abrimos a porta. Aqui, dar boas-vindas – para a rua, para o ecossistema artístico-cultural, para os projetos independentes, para a história de um bairro e suas pessoas – é um gesto de acontecência diária e não linear deste lugar.

Proponho pensar que, ao longo desses cinco anos, o BANANAL tenha também se constituído como um lugar de acontecências. Não necessariamente como um projeto permanente de transformação de alguma realidade, mas como a criação insistente de pequenas situações em que algo diferente pode acontecer.

É nesse sentido que a ideia de Zona Autônoma Temporária (*TAZ - Temporary Authonomous Zone*), formulada por Hakim Bey,[19] nos ajuda a olhar para essa trajetória. Em seu livro, Bey não propõe especificamente definir a TAZ, mas circundá-la: fala de momentos e espaços em que uma experiência de autonomia se torna possível no presente, ainda que por um intervalo. Para ele, não é preciso esperar que o mundo inteiro se transforme para experimentar outras formas de liberdade e organização. A TAZ ocupa temporariamente um espaço, um tempo e um campo de imaginação. Ela acontece nas brechas, em lugares e momentos que escapam, ainda que parcialmente, às formas ordinárias de controle e organização social.

Talvez por isso os encontros nesta zona dialoguem mais ou menos com a noção de festa, como uma experimentação temporária de criação de liberdade e de convivência que, inclusive, tensionam o próprio espaço. Neste sentido, Bey pensa a TAZ como uma interrupção do tempo ordinário, um intervalo em que as pessoas se encontram, colocam seus esforços em comum e produzem, juntas, uma experiência que não precisa obedecer inteiramente às regras do cotidiano. Uma festa pode durar uma noite; um carnaval, alguns dias; uma ocupação artística, algumas semanas, assim como as crianças e familiares do bairro e a população de rua podem se apropriar do espaço para uma experiência ou necessidade — sua duração não determina sua potência. O que importa é o que acontece naquele intervalo e o que ele é capaz de produzir nos corpos, nas relações e na imaginação.

No texto *O que queremos celebrar? Celebração, rito e permanência*,[20] Bruna Amaro parte de Luiz Antonio Simas e Luiz Rufino para pensar o desencanto como uma experiência de perda de presença, vínculo e sentido. Em *Encantamento: sobre política de vida*,[21] os autores afirmam que "o contrário da vida não é a morte, o contrário da vida é o desencanto". Talvez seja também por isso que a festa e a celebração tenham encontrado tanto espaço por aqui. Não como uma fuga das adversidades cotidianas que atravessamos como sociedade, mas como uma forma de produzir presença em meio a elas.

É interessante pensar no BANANAL a partir desse lugar que cria condições para que zonas de encantamento aconteçam. Uma exposição termina, uma festa acaba, uma apresentação se encerra, as pessoas vão embora. Mas alguma coisa permanece: uma memória, uma relação, um desejo, uma ideia, uma possibilidade de fazer novamente. Talvez seja aí que a permanência do BANANAL possa ser entendida de outra maneira. Não pela repetição de uma mesma forma, nem pela estabilidade de uma programação, mas pela capacidade de continuar produzindo situações em que a vida possa se organizar provisoriamente de outro modo.

No percurso de olhar para essa história, fica claro que operamos muito mais pela lógica do acúmulo de encontros, de redes, de troca do que pela realização de projetos legitimados pela lógica da produção e comercialização da cultura. Celebrar o BANANAL é comemorar a permanência de um espaço aberto a outros modos de presença, de criação de vínculos e de sentido comunitário. Mesmo em meio às adversidades, acreditamos na potência de cultivar vínculos, ativar e multiplicar ramificações, continuar criando uma frente plural e aberta às produções que precisam de espaço para acontecer e possam singularmente tensionar os modos de se estar no mundo. Talvez festejar tenha sido também uma das nossas formas mais teimosas de permanecer. Permanecer reunindo corpos, produzindo presenças, abrindo espaço para o que não estava previsto.

18.
A ideia da calçada como espaço de encontro, diversidade de usos e produção cotidiana de sociabilidade dialoga com a reflexão de Jane Jacobs sobre a vida urbana e a importância das relações informais que se estabelecem no espaço público. JACOBS, Jane. *Morte e vida de grandes cidades*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

19.
BEY, Hakim. *TAZ: Zona Autônoma Temporária*. São Paulo: Conrad, 2001.

20.
Na página 111 desta publicação.

21.
SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. *Encantamento*: sobre política de vida. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2020.

Permanecer nestes cinco anos é continuar acreditando que, apesar de tudo, ainda podemos criar juntos, inventar outros jeitos de estar, sonhar futuros e produzir encantamentos, encantando a nós mesmos e às redes que fazem parte deste rizoma.

IMAGENS

A. e B. Artigo "O baile das quatro artes", Cruzeiro paulistano, 1949. Foto: Henri Ballot. Acervo Diná Lopes Coelho.
C. Jogo do Brasil no Bananal, Copa do Mundo de 2022. Foto: Marcello Santos.
D. Fachada do BANANAL após reforma de maio de 2025. Foto: Gabriel Tye. Acervo BANANAL.
E. Registro de primeira reunião online com artistas do projeto. Carmen Garcia, Luis Filipe Pôrto, Gabriel Urasaki, Julia Contreiras, Bruna Amaro, Juliana dos Santos, Bruna Ximenes e Clarissa Ximenes. Acervo BANANAL.
F. Estado de sobrevivência (2021-2022), Paulo Delgado. Ação com carimbo e água.
G. Pendão (2020), Paulo Delgado. Feltro.
H. Quando chove merda, nunca é garoa (2021), Bruna Amaro. Paetê, canutilhos, esmalte, tecido e tinta acrílica sobre tela.
I. Fotografia de galpão e terreno na Rua Brigadeiro Galvão, 321, que impulsionou a criação do projeto. Foto: Clarissa Ximenes. Acervo BANANAL.
J. Projeto arquitetônico 3D (2021). Projetado para o terreno da Rua Brigadeiro Galvão, 321. Arquiteto Matheus Romanelli.

REFERÊNCIAS

BEY, Hakim. *TAZ: Zona Autônoma Temporária.* São Paulo: Conrad, 2001.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs:* capitalismo e esquizofrenia. São Paulo: Editora 34, 1995-1997.

FIRJAN. *A cadeia da indústria criativa no Brasil.* Rio de Janeiro: Sistema FIRJAN, 2008.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas:* uma arqueologia das ciências humanas. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

GLISSANT, Édouard. *Poética da relação.* Tradução de Manuela Mendonça. Porto: Porto Editora, 2011.

JACOBS, Jane. *Morte e vida de grandes cidades.* São Paulo: Martins Fontes, 2000.

KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo.* São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

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

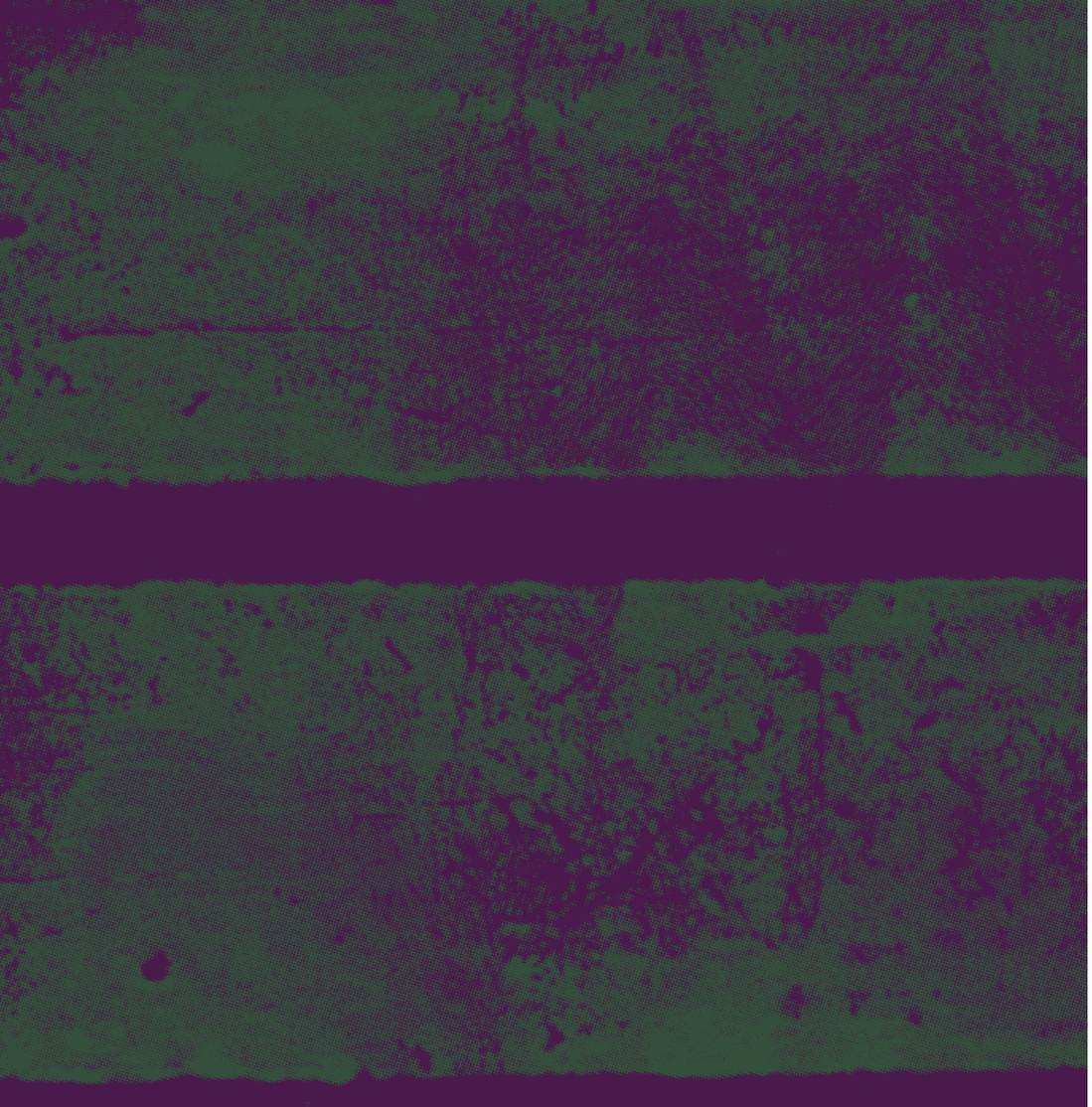
SANTOS, Boaventura de Sousa. *A cruel pedagogia do vírus.* Coimbra: Almedina, 2020.

SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. *Encantamento:* sobre política de vida. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2020.

TUAN, Yi-Fu. *Espaço e lugar:* a perspectiva da experiência. São Paulo: DIFEL, 1983.

DIÁLOGO #1

CHURRASCO NO DEQUE DO BANANAL



BRUNA [bruna ximenes / bu]
CARMEN [carmen garcia / carmen ou carmencita]
CLARISSA [clarissa ximenes / cla]
ISABELA [isabela ximenes / zá]
JULIA [julia contreiras / ju]
LEONARDO [leonardo matsuhei / matsu]
LUIS [luis felipe pôrto / luis ou luizinho]
MATHEUS [matheus romanelli / matheus ou matheuzinho]
MÔNICA [mônica chan / mochan]
RAYZA [rayza mucunã / ra]
TYE [gabriel tye / tye]
URASAKI [gabriel urasaki / ura]

O que significa cuidar de um espaço, de uma coletividade e de relações em tempos de crise?

Ao interromper a lógica produtiva do cotidiano e entrar em contato com iniciativas artísticas que colocavam o bem-estar e o cuidado no centro de suas práticas, me deparei com uma ausência: por que essas questões atravessam tão pouco nossos processos criativos, produtivos e afetivos? Falta tempo? Falta repertório? Ou seguimos imersos em um modo de sobrevivência que exige esforço constante para abrir espaço, dar conta de tudo e sustentar a própria existência?

Em tempos em que tudo parece ruir, cuidar é um ato profundamente político. O cuidado como presença: olhar, escutar, sustentar o agora, acolher o outro. Depois da pandemia, tenho a sensação de que seguimos acelerando, competindo, correndo para dar conta de tudo. E essa aceleração produz ausências que nos afastam dos encontros e dos afetos.

Fiquei pensando no que significa hospedar um espaço e mantê-lo vivo para além da gestão, da produção e da logística diária. Como cultivar o BANANAL para que continue sendo um lugar de encontro, atenção, presença e pausa? Como cuidar das relações que construímos entre nós, com o público e com os projetos que atravessam o espaço?

Cuidar é instaurar uma fissura na lógica da produtividade. É afirmar que o tempo da delicadeza importa. É reconhecer que aquilo que sustenta a vida não são apenas os grandes acontecimentos, mas também os pequenos gestos cotidianos que costuramos entre nós.

Quem está bem? Como podemos criar um espaço atento à saúde mental de quem o constrói? Como nos lançamos como espaço de cultura sem elaborar essas questões internamente?

Conversa transcrita entre integrantes do BANANAL durante um churrasco no deque do espaço em setembro de 2025.

Acredito que o cuidado pode ser um gesto revolucionário: algo que desafia o individualismo, interrompe os automatismos e nos convida a inventar formas de permanecer juntos.[1]

Enfim, devaneios, bora conversar.

CLARISSA Fiquei pensando no papel do cuidar, do alimentar e do partilhar. Desde o início, talvez esses três elementos estivessem presentes no BANANAL — pela comida, logo que temos uma frente gastronômica, pela bebida, mas também por formas mais subjetivas de alimentação e troca. Por isso, gostaria de perguntar: por que o BANANAL está na sua vida? No que ele te alimenta? O que você compartilha com ele? E quando, ou como, ele foi um lugar de cuidado para você? E uma pergunta mais simples: como está todo mundo hoje? A Bruna falou que parecia pergunta de RH.

BRUNA Hahahaha. Sim, parece uma dinâmica de empresa.

LUIS Mas a gente é!

JULIA Temos CNPJ, não temos?

MATHEUS Isso me fez lembrar uma coisa que a Julia falou quando a gente estava imaginando a possibilidade do BANANAL fechar: "Minha saúde mental depende desse lugar". Tem algo aqui que cuida da nossa saúde. Como se fosse uma extensão do corpo.

JULIA Engraçado, eu não lembro de ter falado isso. Mas se foi num momento de estresse, provavelmente era uma das coisas mais sinceras que eu poderia ter dito.

MATHEUS A pergunta era: "E se o BANANAL fechar?". E a resposta foi quase imediata: "O que eu vou fazer com a minha saúde mental?".

CLARISSA Na minha experiência, vivi fases diferentes. Quando começamos a imaginar o espaço, ainda muito atravessados pela pandemia, existia uma sensação de que ele poderia reparar uma ausência enorme de convivência. Havia um desejo de acolher aquele trauma coletivo e voltar a pensar coisas juntos. Mas também houve um momento em que me perguntei: "Gente do céu, será que eu vou adoecer por causa do BANANAL?"

LUIS Em algum momento você deve ter se sentido muito sozinha. Porque é isso: você propõe um lugar para ser coletivo,

1. Texto escrito por Clarissa Ximenes durante uma residência de pesquisa em espaços culturais de Edinburgo, na Escócia, em agosto de 2025, e lido para animar o diálogo com as pessoas integrantes do BANANAL.



para estar junto e, de repente, se vê sozinha com aquela angústia, pela responsabilidade que você tem no projeto. Uma sensação de fracasso, como se o projeto tivesse falhado na coletividade. Mas muita coisa aconteceu depois, e estamos aqui agora.

BRUNA Acho interessante pensar que a saúde mental também está ligada à experiência de estar em coletivo. Ao mesmo tempo em que construir algo junto pode ser um lugar de cuidado, também pode ser um lugar de desgaste. A gente sabe que, às vezes, alguém vai ficar sobrecarregado. O coletivo produz bem-estar, mas também tensões.

CLARISSA No meu caso, essas crises também vieram de questões pessoais. Mas estavam atravessadas pelo fato de que o BANANAL demandava muito e oferecia pouca estabilidade financeira. Chegou um momento em que precisei assumir outro trabalho para sustentar a situação.

MATHEUS A questão do dinheiro sempre revela algo sobre as relações de trabalho. Eu nunca me senti cobrado pelo BANANAL da mesma forma que me sinto pelos empregos formais, dos quais depende a minha sobrevivência. O lucro aqui nunca foi a prioridade. A prioridade sempre foi o encontro. Isso muda a forma como as demandas chegam até nós. Existe esforço, claro, mas ele acontece muito mais a partir da cooperação do que da cobrança.

RAYZA Ainda assim, há um esforço real. Mesmo quando fazemos porque queremos, estar envolvido no projeto exige energia. Isso não diz respeito apenas ao BANANAL. Tem a ver com a cidade. É difícil encaixar experiências que não estejam submetidas à lógica da produção e do consumo. Sobra pouco espaço para a convivência, para o coletivo, para outras formas de estar junto.

MÔNICA Para mim, esse é o maior esforço. Porque, objetivamente, o BANANAL não nos retorna dinheiro substancial. E mesmo assim eu continuo indo, participando, fazendo acontecer. Porque eu quero estar aqui.

LUIS Também acho que tem a ver com essa zona de contato que a gente cria. Não é sobre alcançar algo específico, mas sobre possibilitar o encontro e a presença. O Coletivo Foi à Feira[2] era isso para mim em Vitória (ES). Eu não era de lá, mas aquele espaço funcionava como um exercício de disponibilidade para encontrar as pessoas.

RAYZA Também havia uma lógica de escassez ali. Em Vitória faltavam espaços. Em São Paulo, às vezes, o que falta é tempo.

LUIS Sim. E aí a gente foi se fortalecendo no Foi à Feira, começou a trabalhar junto e, logo depois, surgiu o BANANAL. Para mim, foi como realizar um sonho antigo: ter um lugar para produzir junto com outras pessoas.

RAYZA O BANANAL era o sonho impossível de ter um espaço compartilhado para criar, trabalhar e estar junto.

LUIS Quando ele aconteceu, veio também um sentimento de acolhimento. Para quem não é de São Paulo, viver aqui pode ser muito solitário. Então é isso, o BANANAL virou esse lugar para estar com outras pessoas. Um ambiente em que a gente pode existir, criar, experimentar, ficar bem, ficar maluco, simplesmente estar.

2.
O Coletivo Foi à Feira foi fundado em 2009 por um grupo de estudantes de Design e Artes Visuais da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Durante quase uma década, o coletivo realizou inúmeros *happenings* culturais e artísticos que ocupavam espaços públicos em Vitória, sem ter uma sede. Em 2018, uma parte dos integrantes – Luis Filipe Pôrto, Matheus Romanelli e Rayza Mucunã, hoje também integrantes do BANANAL – reestruturaram o coletivo em São Paulo, junto com Clarissa Ximenes e Gabriel Tye, realizando projetos de investigação sobre a cidade, criando intervenções urbanas e instalações de arte pública.

JULIA Para quem é de São Paulo também tem algo especial. A cidade costuma funcionar numa lógica em que tudo é muito rápido e mediado por interesses e contatos. Estar aqui também é um exercício de criar algo que a gente não tem naturalmente. É experimentar uma vila do Chaves onde acabamos vivendo experiências que lembram a infância. Tem algo de muito lúdico nisso, desassociado dos atributos da vida adulta. As responsabilidades existem, mas são compartilhadas. É uma espécie de ilha, uma bolha, que, às vezes, dá uma sensação de cidade pequena. Todo mundo sabe um pouco da vida do outro. Conhece os dramas, acompanha os acontecimentos, compartilha as alegrias e as crises. E essa bolha tem algo específico: endereço. Isso só acontece porque existe um lugar que a gente cuida junto, que dá trabalho, dá problema, mas que está sustentando essas relações. Não é pouca coisa.

LUIS Vale pensar também nos processos de residência que temos realizado. Quando viajamos juntes, para fora de São Paulo, fora da rotina e dos lugares onde costumamos nos encontrar, também criamos uma bolha de disponibilidade diferenciada.

CLARISSA Foi um momento importante de reconhecimento dentro do coletivo a primeira residência que fizemos, sem termos nem um ano de espaço. Ainda existiam relações pessoais que não estavam tão nutridas, e o tempo de disponibilidade intensivo nos permitiu criar familiaridade e afetividade dentro do coletivo.

MATHEUS Depois que esse entrosamento aconteceu, muita coisa passou a ser natural. Tem relação direta com o que chamamos de cuidado. É sentir conforto e segurança nas relações. No dia a dia, a gente precisa performar para ocupar determinados espaços, conversar com certas pessoas ou conviver. Aqui não. As pessoas se encontram, se sentem acolhidas e o encontro não suga a alma. Pelo contrário: nutre. A gente se reconforta e cuida uns dos outros.

CARMEN Penso que essa dimensão do *networking* em São Paulo existe aqui de maneira muito honesta. Nós também trabalhamos juntos fora daqui, mas por uma chave diferente: a da confiança. A gente se convida para trabalhar em projetos do SESC, da Pinacoteca, da Flip, da Feira do Livro, do Arquivo



Histórico de São Paulo, porque conhece o potencial do outro para além da relação pessoal. Eu sei da sua capacidade, do seu compromisso, da forma como você realiza as coisas. Existe uma confiança construída na convivência. Uma confiança profissional que não é constrangedora nem performática. Não é uma lógica de interesse. É uma relação construída ao longo do tempo. O que acontece aqui não é restrito ao espaço unicamente, acredito. A gente trabalha junto dentro do BANANAL e fora dele. Os vínculos, as oportunidades e os projetos circulam. Isso acontece num contexto em que o mundo do trabalho é atravessado pelo medo, pela competição e pela insegurança. Aqui, ao contrário, existe uma economia da confiança que sustenta essas trocas.

CLARISSA A pergunta inicial era: como está todo mundo?

JULIA Estou consciente de que o ideal que estabeleci para a minha vida não é possível. Eu queria estar aqui a maior parte do tempo. Hoje eu entendo que vou estar aqui menos do que gostaria, então o desafio é fazer com que esse tempo seja de qualidade, sem transformar o BANANAL numa obrigação, numa atividade secundária ou, pior, num hobby. Mas também tenho outros desejos, outros planos, e a questão da renda pesa. O que mais me afeta é sentir que estou perto de realizar algo que desejo e, ao mesmo tempo, não conseguir alcançá-lo. A vida fica mais complexa, surgem outras demandas, compromissos financeiros, e o desafio passa a ser preservar esse lugar de presença, troca e experimentação, que é tão importante para me manter viva.

CLARISSA Eu já não sei responder tão facilmente quando alguém pergunta se eu estou bem.

LUIS O que é estar bem?

CLARISSA Não é só uma pergunta sobre o BANANAL. Como somos um coletivo muito íntimo, é importante saber o que está acontecendo na vida de cada um. Somos amigues, trabalhamos juntes, compartilhamos responsabilidades. Sinto necessidade de criarmos esse espaço também para acolher as vulnerabilidades e podermos dizer quando não estamos bem. Não quero romantizar o *burnout* que vivi, mas ele funcionou como um alerta. Um chamado para parar e reconhecer o

que eu não estava dando conta de sustentar sozinha. Mas é difícil assumir um estado vulnerável. Quando consegui dizer isso em voz alta para vocês, houve um movimento bonito de acolhimento.

BRUNA Foi durante a preparação da Festa Junina, né?

CLARISSA Foi. Eu estava numa reunião com vocês sobre a festa e comecei a ter sintomas de taquicardia e choro. Não conseguia nem falar. Hoje estou começando a sair desse processo. Ainda não estou bem, mas estou melhor. A reforma do BANANAL, por exemplo, foi muito difícil. Terminar o banheiro no mesmo dia da Festa Junina foi meu segundo episódio de *burnout*. Isso tudo veio de antes da pressão para não fechar o espaço por causa das dívidas. Quando chegou o dinheiro do edital do ProAC,[3] pensei: "agora vai". Tentei antecipar problemas, criar estruturas, reorganizar formas de trabalho. Me sobrecarreguei tentando criar modos de funcionamento para o coletivo, e demorei muito para entender o que estava acontecendo com meu corpo. Só agora, meses depois, estou aprendendo a respeitar meus limites e a compartilhar melhor as responsabilidades. Continuar aqui também significa encontrar formas mais sustentáveis de permanecer e aceitar ajuda.

LEONARDO Em vários momentos eu me sentia mal em relação ao BANANAL. Não porque o BANANAL estivesse mal — muito pelo contrário. Era um momento em que as coisas estavam acontecendo, em que existia uma nova imaginação para o espaço, novas iniciativas, novas possibilidades. E eu não conseguia estar, porque a minha cabeça estava completamente tomada por outros projetos. Eu brincava dizendo: "Em setembro eu volto a existir". Era estranho perceber que o coletivo vivia um momento tão importante, com condições de realizar coisas do jeito que sempre quisemos, enquanto eu estava atravessado por um processo de exaustão. Essa vida produtiva toma conta de tudo. Ela paga as contas, mas também cobra. Às vezes, parece que não sobra espaço para refletir. Você simplesmente vai fazendo. Minha vida pessoal também estava um caos. E, ao mesmo tempo, eu não tinha conseguido acessar uma das coisas mais importantes do BANANAL: a possibilidade de simplesmente estar. A importância do espaço físico é poder estar junto sem precisar conversar, sem precisar mandar mensagem perguntando como o outro está. Você chega, senta, trabalha, vê as pessoas por perto. Isso já é uma forma de presença e cuidado. Eu senti muita falta disso. E foi justamente essa ausência que me fez perceber o valor que esse espaço tem para mim. Por tudo isso, os últimos tempos foram difíceis. Mas também me fizeram entender melhor o que significa estar em coletivo. Passa pelo espaço. Existe uma ideia de que as relações mais fortes são aquelas que sobrevivem independentemente de qualquer contexto, como um amor incondicional. Mas a amizade também precisa de convivência, de construção, de presença, de um lugar físico para acontecer.

CLARISSA Fico pensando em como a gente constrói esses encontros e relações para além do espaço. É possível? O que constrói esses espaços de convivência? Talvez não apenas um lugar físico, mas também a disponibilidade de tempo.

LUIS Acho que isso tem muito a ver com a presença. Com a possibilidade de compartilhar um mesmo espaço, mesmo quando cada um está fazendo a sua própria coisa. Você pode estar trabalhando, criando ou simplesmente estar ali. O BANANAL cumpre essa função. Não só para quem faz parte dele, mas também para amigues e outras pessoas que passam por aqui.

LEONARDO A gente precisa de espaço para construir relações. Precisa de terra compartilhada.

CARMEN Acho que essa conversa prova exatamente isso. A gente veio aqui para arrumar o espaço, organizar papéis, preparar uma exposição. Mas, na verdade, estamos falando sobre nós mesmos. Nossa relação com o espaço é tão forte que basta estarmos aqui para a conversa virar outra coisa. Estamos falando sobre como estamos, o que estamos vivendo, porque estamos reunidos para cuidar do lugar.

RAYZA Existe uma dimensão de convivência que vai além das tarefas. Mesmo que ninguém precisasse limpar, organizar ou resolver nada, ainda faria sentido vir para cá. Temos um lugar onde as amizades podem aparecer, crescer e se desenvolver. Um lugar onde a convivência acontece sem um motivo específico.

3. O BANANAL foi contemplado pelo Edital Fomento CultSP PNAB Nº 38/2024 – Manutenção e Modernização de Espaços Culturais, incentivo que subsidiou um plano bianual de programação e a reforma do espaço, iniciado oficialmente em abril de 2025, com encerramento em novembro de 2026.

JULIA Talvez seja isso: a convivência espontânea. Você está do lado da pessoa e, mesmo que não tenha nada para dizer, tudo bem. Vocês estão compartilhando um tempo e uma espacialidade.

RAYZA Tem uma coisa do cotidiano também. Você tem amigos da faculdade, por exemplo, que encontra uma vez ou outra, troca uma ideia quando consegue. Mas não existe essa convivência contínua. Aqui é diferente. Você sabe que ontem estourou um cano na casa de alguém. Ou que uma pessoa não veio porque estava doente ou teve uma desilusão amorosa. E no dia seguinte você pergunta: "E aí, melhorou?". Isso me lembra das amizades que eu tinha na faculdade, quando a convivência era rotineira. A dimensão cotidiana vai criando intimidade sem que a gente perceba.

CLARISSA Acho que muitas dessas amizades aconteceram por causa do espaço que criamos. E aí eu me pergunto: o que veio primeiro? O ovo ou a galinha? Qual é a importância do espaço físico em relação ao que foi criado a partir dele? E se a gente não pudesse mais estar aqui, o que seria o BANANAL? As amizades continuariam existindo? Provavelmente sim. Mas e o projeto? O BANANAL existe para além deste lugar?

LEONARDO Quando eu falo da importância do espaço, não quero dizer que a amizade não sobreviveria sem ele. Tenho amizades da universidade que continuam existindo mesmo com as pessoas espalhadas pelo mundo. Mas existe uma intensidade de convivência que depende de um espaço compartilhado.

CLARISSA Quando penso no começo, lembro que muita gente tinha uma relação próxima comigo, mas não necessariamente entre si. Muitas dessas relações nasceram aqui. Por isso, me pergunto como seria a ausência desse espaço.

LUIS Eu acho que a Rua Lavradio, 237, é uma importante ferramenta do BANANAL para que todas essas coisas aconteçam: convivência, troca, sociabilidade, bem viver, amizade. Mas o BANANAL é maior do que isso. Quando a gente vai para uma residência, por exemplo, ou ocupa outro lugar, aquilo também vira BANANAL. Eu senti isso muito forte na Flip. Antes, existiam o BANANAL em São Paulo e a Flip em Paraty (RJ). Eram mundos separados. De repente, cheguei lá e tinha um monte de bananeiras trabalhando junto e muita gente que frequenta o BANANAL também. Foi uma sensação estranha e maravilhosa. Como se o BANANAL tivesse viajado.

MATHEUS E acho que isso mostra uma potência muito bonita. O espaço acolhe desejos. Você quer fazer uma oficina? Aqui dá. Quer organizar um jantar? Aqui dá. Quer fazer um acontecimento musical? Aqui dá. O BANANAL cria condições para que muitas coisas aconteçam. Mas ele não é só a gente. Tem o público também. As pessoas que passam por aqui, frequentam os eventos, voltam, indicam para outras pessoas. Existe uma rede muito maior do que nós mesmos.

LUIS Rizoma atrás de rizoma.

BRUNA E acho que precisamos falar de uma característica especial: o espaço é aberto para a rua. Além das pessoas que vêm para os eventos, tem a criançada que ocupa o deque, os vizinhos, as pessoas que passam. É um lugar onde podemos fazer o que quisermos, mas que continua em diálogo com a cidade. Um espaço público e privado ao mesmo tempo. Isso faz parte da identidade do espaço. A gente se sente à vontade aqui de um jeito que não se sentiria simplesmente ocupando a rua, mas ainda assim, meio que estamos nela. É uma relação muito específica.

RAYZA É uma das primeiras coisas que as pessoas percebem. Eu estava tentando explicar a um amigo o que é o BANANAL e pensei: é um lugar muito único em São Paulo... Acho que você pode contar nas mãos, nos dedos de uma mão, nas mãos de um dedo! É muito único, ainda mais na Barra Funda. A Clarissa tinha essa visão de que o bairro ia bombar cultural e gastronomicamente, e bombou! Mas até agora não apareceu nenhum outro lugar igual. Acho isso muito bonito. E aí eu penso: cheguei até aqui com vocês.

LUIS Isso me lembra uma conversa com a Juliana Colli, nossa parceira na Residência das Plantas.[4] Em Vitória, ela fazia parte de um grupo que articulava muitas coisas na cidade. A Juliana Colli e a Juliana Lisboa fundaram o

4.
Residência das Plantas é um projeto criado por Luis Filipe Pôrto, Juliana Colli e Camila Torres como laboratório de experimentação de processos artísticos de aprendizagem movidos pela natureza. Tem como marco inaugural uma residência artística realizada no ano de 2021 no interior do estado do Espírito Santo.



PARQUE, um casarão no centro onde aconteciam vários projetos, um pouco como o BANANAL. Eu lembro dela falando: “Esse projeto de vocês, vocês vão ter que cuidar de bar, viu?”. Mas em Vitória era diferente. Aqui em São Paulo, quando a gente não conseguiu mais cuidar do bar, apareceram outras possibilidades. Teve a Cervejaria Central, teve a Ocupação 9 de Julho. Existiam outras formas de articulação.

BRUNA E isso foi muito importante. Porque a gente foi entendendo, na prática, o que fazia sentido para o espaço. No começo, o bar foi fundamental. Ajudou a criar público, movimentar o lugar e sustentar parte da operação. Mas, ao longo do tempo, percebemos que não conseguíamos mais sustentar essa frente sozinhos. As parcerias que surgiram depois mostraram outro caminho: manter o bar ativo em programações específicas, sem que ele precisasse ser o centro do projeto.

CLARISSA Quando a gente fala desse público que construiu uma relação com o BANANAL, fico pensando: e se tivéssemos começado apenas como ateliê? Sem o bar. Sem esse lugar de convivência. Sem os eventos. Será que a gente teria construído essa mesma rede? Olhando para trás, o período do bar foi uma loucura. Durou dois anos e meio e foi intenso demais. Mas fico pensando se teríamos chegado até aqui sem aquilo. Vocês conseguem imaginar um BANANAL com esse público, com essa rede, sem aquele início em que as pessoas vinham pelo encontro, pelo evento, pelo bar?

LUIS Eu acho que não. Até hoje me impressiona estar em algum lugar aleatório, comentar sobre o BANANAL e ouvir: “ah, claro, já fui lá”. Muita gente conheceu o projeto pelas programações mais festivas.

MATHEUS E vamos combinar que é um espaço muito bonito. Eu tenho tranquilidade de trazer qualquer pessoa aqui — de qualquer lugar, de qualquer hierarquia — porque sei que a experiência costuma ser boa.



D


E

PARTE 2
O QUE É O BANANAL PARA MIM HOJE?

CARMEN A palavra mais forte para mim é rede, num sentido ampliado. Na nossa área, existe uma mistura constante entre trabalho, vida, amizade, coleguismo. O que colocamos no nosso trabalho é muito pessoal, e nossas relações pessoais, muitas vezes, coincidem com relações profissionais. Encontrar pares para conversar, criar, trabalhar junto, pedir e oferecer ajuda, convocar ou ser convocado para alguma coisa, tudo isso tem muito valor. Às vezes, você chama alguém porque admira o que a pessoa faz. Às vezes, porque precisa de uma parceria, de trabalho, de apoio. Para mim, o BANANAL é isso: uma rede de compartilhamento, onde diferentes dimensões da vida se encontram e se sustentam mutuamente.

RAYZA Eu usaria outra palavra: comunidade. Quando me mudei para São Paulo, uma das coisas que mais me ajudaram foi já ter amigos aqui. Isso teve muito a ver com a convivência no BANANAL, com as residências, com o tempo compartilhado. Foi importante ter um espaço onde isso pudesse acontecer aos poucos. Também há uma continuidade com coisas que eu fazia em Vitória. O BANANAL sempre foi um pouco o sonho que a gente tinha no Foi à Feira: ter um lugar que não dependesse da casa de ninguém, nem de um bar, nem de uma ocupação temporária. Nada se compara em saber que existe um lugar. Onde vamos montar isso? No BANANAL. Onde vamos nos reunir? No BANANAL. Para mim, há algo de muito acolhedor nisso. Uma espécie de casa, onde eu sei que posso chegar e encontrar pessoas que fazem parte da minha vida.

LEONARDO Eu fiquei lembrando dessa ideia de que estamos vivendo tempos difíceis e de como sair de um modo de sobrevivência para um estado mais ligado ao cuidado. O BANANAL aparece justamente aí. A gente cria esse espaço para não viver apenas em modo de sobrevivência. Mas, ao mesmo tempo, em momentos tão duros, sobreviver já é muito. Então eu vejo o BANANAL como um espaço de sobrevivência. Não apenas material, mas subjetiva. É claro que a gente precisa de condições concretas para viver: trabalho, dinheiro, comida. Mas também precisa de condições para continuar sendo quem é. O BANANAL tem a ver com criar um lugar onde a sobrevivência não esteja ligada apenas ao sustento material, mas também à possibilidade de preservar uma liberdade subjetiva.

MÔNICA Eu entrei no BANANAL quando ele já existia, no final da pandemia. Naquele momento, eu sentia muita falta de estar num ateliê com outras pessoas. Não só pelo isolamento da pandemia, mas também pelos anos anteriores, depois da universidade, tentando trabalhar sozinha, produzir em casa e não conseguir. Eu já tinha experimentado um ateliê coletivo e sabia o quanto fazia diferença. Quando surgiu a

possibilidade de entrar no BANANAL, era um desejo que eu já tinha. Ele acabou se tornando um lugar onde eu penso muito sobre mim mesma também, onde me pergunto quem sou eu aqui. Qual é o meu lugar numa vida coletiva. Sou muito mais silenciosa e reservada. Tem algo que o Matsu falou que faz muito sentido para mim: a possibilidade de estar junto sem precisar dizer nada. Eu gosto disso. De poder estar com alguém sem precisar conversar o tempo inteiro. De não querer falar nada e isso não ser estranho. Agora que estou me mudando para o Canadá, percebo que o BANANAL também virou uma referência. Um modelo de espaço que eu gostaria de encontrar em outro lugar. É algo que sei que vou procurar e levar comigo.

URASAKI Eu ouvi várias palavras aqui: amizade, rede, comunidade... Para mim, a gente é família. Eu sou uma pessoa muito reclusa. Se não fosse o BANANAL, eu provavelmente não veria ninguém. Ficaria em casa, fazendo as minhas coisas. Recentemente, o mestrado foi um processo muito traumático para mim. Eu entrei num buraco muito profundo e sinto que só agora estou voltando a ser humano. Voltando a me entender como uma pessoa, a ter vontade das coisas. Isso me fez pensar muito sobre prioridade. A gente passa a vida correndo atrás do próprio rabo, mas chega uma hora em que precisa decidir o que importa. Fazer aquilo que a gente quer fazer. Estar onde a gente deseja estar. Focar no que é prioridade. Uma coisa que me pegou muito nos momentos de crise do BANANAL era chegar aqui e encontrar o espaço vazio. Eu vinha todos os dias. E, às vezes, não tinha ninguém. A gente falou muito sobre convivência cotidiana. E eu sinto falta disso. O que importa para mim não é só que o espaço exista. É que a gente esteja nele.

JULIA Durante alguns anos eu fiquei apegada à ideia de que certas coisas precisavam acontecer aqui. Que o espaço precisava alcançar determinados objetivos e que, se isso não acontecesse, seria um fracasso do projeto, do ideal, de tudo. Por exemplo: o dinheiro investido no aluguel precisa voltar de alguma forma. Precisa ser convertido em curso, em atividade, em retorno financeiro ao investimento pessoal. Não funciona assim. O que você investe não necessariamente

retorna na mesma moeda. Você investe energia e ela retorna transformada em outra coisa. O que a gente construiu aqui não tem aluguel que pague. Estou falando do que a gente colhe e compartilha, das relações que construímos. Claro que isso tem um custo, mas estamos aprendendo a fazer isso. A cada ano alguma coisa muda, algum ideal se desfaz, alguma expectativa encontra a realidade, e a gente vai ficando mais pé no chão. Eu quero ter um espaço como esse na minha vida. Um espaço vivo. De troca, de experimentação, de diálogo. Onde a lógica produtivista existe porque faz parte do mundo, mas não é a razão de ser das coisas. E mesmo que um dia o BANANAL deixe de existir fisicamente, essa experiência permanece: um ambiente onde a gente consegue estar um pouco mais livre.

BRUNA Eu já me deparei algumas vezes com uma pergunta que fazem quando visitam o ateliê: “Vocês são um coletivo de artistas?”. Tentando responder, eu entendi melhor o que somos. Existe uma diferença entre um coletivo que produz obras em conjunto e o que acontece aqui. Nós somos um coletivo que funciona como rede, apoio e força compartilhada. A gente se junta para criar condições de existência. Para que cada pessoa possa prosperar individualmente, sustentada por uma força e um desejo comum. Acho isso bonito porque não é só um discurso, é algo que acontece de fato. Na minha vida, sinto que amadureço as coisas em ciclos de cinco anos. De cinco em cinco anos, eu consigo olhar para trás, entender melhor o que estava vivendo e seguir para outro momento. E agora o BANANAL está fazendo cinco anos. Esse tempo coincide com um processo de maturação. Só agora estamos conseguindo compreender melhor nossa dinâmica coletiva. O apoio do ProAC teve um papel importante nisso. A gente saiu de uma crise financeira para uma crise de sobrecarga, de revisão das responsabilidades e da própria coletividade. Mas o ProAC também nos deu tempo para olhar para isso, redistribuir funções e reorganizar o jeito de trabalhar. Depois de cinco anos, talvez tenhamos conseguido construir um corpo coletivo que efetivamente funcione. Mas o BANANAL também é algo muito simples:


F

são os momentos que eu passo aqui no ateliê com vocês. Me alimento dessas conversas que surgem no fim do dia, dessas ideias absurdas, dessas trocas que aparecem quando a gente está junto.

MATHEUS A minha relação com o BANANAL nunca foi a de alguém que tem um espaço aqui dentro ou que participa da convivência cotidiana do ateliê. Talvez por isso, às vezes, eu me sinta meio agregado do BANANAL. Mas justamente por isso, e pelo perfil do que eu faço como arquiteto, minhas expectativas em relação ao BANANAL sempre foram muito despretensiosas. Eu nunca depositei aqui a expectativa de realizar um grande ideal pessoal, mas o retorno que ele me trouxe foi concreto e inesperado. Esses dias, eu estava montando um portfólio com a Ju e percebi quantas coisas boas surgiram a partir daqui. Trabalhos de expografia, instalações, projetos, oportunidades que estavam muito além do que eu imaginava fazer. Sempre que o BANANAL precisou de mim, tentei ajudar com boa vontade, sem esperar nada em troca. Da mesma forma, sempre que precisei do BANANAL, ele estava lá, me acolheu e empurrou para frente. Isso me dá segurança. Enquanto eu estiver por aqui, a família BANANAL está comigo e eu estou com vocês.


G

TYE O BANANAL me salvou, principalmente no começo. Eu estava muito perdido e muito sozinho. Cuidado é uma palavra importante para mim. Já vivi momentos muito difíceis estando aqui dentro. Já tive conversas importantes com cada pessoa daqui que me ajudaram a atravessar coisas importantes na minha vida. Eu tinha muita ansiedade social. Muitas vezes, chegava e ficava parado, respirando, pensando se entrava no rolê ou se ia embora. Aí eu entrava e era sempre leve, gostoso, acolhedor. Hoje mesmo eu me perguntei se vinha ou não. E o resultado é sempre o mesmo: eu chego e fico bem. Por isso, para mim, o BANANAL é um lugar de cuidado que me ajudou a lidar com muitos fantasmas. Antes do BANANAL e do Foi à Feira eu já sentia a necessidade de me aproximar da arte há um certo tempo. Eu estava muito mergulhado na publicidade, e esse universo pode ser bem agressivo. Eu sentia falta de outro tipo de relação com a criação. Aqui, cada exposição, residência e projeto me fazem sentir sortudo. Pensando no BANANAL hoje, há uma diferença em relação a outros momentos. Este ano teve muita produção: o ProAC, os vídeos, as entregas. Todo mundo correndo atrás de alguma coisa. Sinto falta de criar junto, daqueles momentos em que a gente fazia uma obra, inventava uma coisa do nada, construía um inflável, passava



horas fazendo alguma gambiarra coletiva. Minha relação com o espaço acontece mais nesses momentos específicos. Nas exposições, nas residências, nos projetos.

CLARISSA Para mim, falar do BANANAL é lembrar de onde veio esse desejo. Eu volto para 2010, para os meus primeiros anos de faculdade. Quando escolhi fazer Artes Visuais, a pergunta que me acompanhava era: "O que você vai fazer com isso?". Eu não sabia responder. Então fui criando repertórios, imaginando possibilidades, tentando entender quais formas de vida e produção poderiam surgir daquela escolha. Lembro do desejo que já tinha em criar e cuidar de um espaço artístico. Não sabia que formato ele teria, nem como ele existiria, mas aquela vontade já estava lá. Também teve uma viagem que alguns de nós fizemos para a Bolívia e para o Peru em 2010. Entramos em contato com espaços independentes, modos de organização, cenas culturais muito diferentes. Eu fiquei obcecada por uma ideia: um hostel para artistas. Não era exatamente isso que eu queria construir, mas a imagem, mais uma vez, já estava lá. Recentemente, encontrei uma carta que escrevi para mim mesma em 2020, durante uma pós-graduação em gestão cultural no Itaú Cultural. Era um exercício simples: escrever uma carta para a sua versão de cinco anos no futuro. Todo mundo entregou as cartas para a coordenação guardar. Eu não. Guardei a minha dentro de um caderno qualquer e esqueci completamente dela. Cinco anos depois, há pouquíssimos meses atrás, as pessoas começaram a receber suas cartas de volta. Eu entrei em desespero procurando a minha. Até que ela caiu de dentro de um caderno que peguei para desenhar em um dia aleatório. Quando li, fiquei muito impactada. Era quase uma ode a essa Clarissa do futuro, de hoje. Eu estava atravessando questões pessoais muito profundas naquele momento, entre elas, a elaboração da escolha de não ter sido mãe. Na carta, eu escrevia: "Espero que você encontre formas de maternar e realizar outros desejos e pulsões de vida. Talvez, um novo projeto coletivo ou, quem sabe, um espaço cultural com quem você confie." Eu já estava falando do BANANAL sem saber. Por isso é tão difícil separar o projeto da minha própria história. O BANANAL nasceu de uma pergunta que me acompanha há muito tempo: o que significa escolher uma vida ligada à arte e à cultura? Sempre existiu esse desejo de criar contextos, projetos, situações. Hoje, o que ele representa para mim é a possibilidade de continuar criando para além das lógicas do trabalho institucional, de um jeito mais livre, experimental, arriscado. Talvez o BANANAL seja isso para mim hoje: um lugar onde eu ainda posso engendrar criatividade artística, onde ideias podem ganhar formas, onde continuo encontrando maneiras de transformar desejos criativos em projetos reais. Aquela carta me lembrou que, de algum jeito, esse sonho aconteceu.

LUIS Eu sou de Venda Nova do Imigrante (ES), uma cidade de 14 mil habitantes. Sair de lá não foi simples, ir para Vitória fazer faculdade de Artes, depois para São Paulo. Cada mudança trouxe seus desafios. Mas São Paulo foi muito generosa comigo. Eu consegui trabalhar com coisas que queria fazer, construir projetos, encontrar pessoas. Mas existe algo diferente nessa minha história em São Paulo: o BANANAL. É difícil explicar. É tudo isso que vocês falaram:

amizade, comunidade, rede, cuidado. É bom demais!
Ouvindo todo mundo falar, fiquei pensando que faz um ano que eu não pinto. Um ano sem pegar em tinta e pincel. E eu gosto tanto de pintar! Então, às vezes, eu me pergunto: se eu não estou usando o ateliê do jeito que imaginava, por que continuo aqui? Aí eu lembro de vocês, do projeto, de tudo o que foi falado hoje. E a dúvida desaparece. Não estou aqui apenas por causa do meu espaço de trabalho, pelo meu ateliê. Eu estou aqui porque acredito no BANANAL. O BANANAL não é o espaço que eu ocupo. O BANANAL é a gente.

ISABELA Em 2021, quando a Cla comentou comigo que queria abrir um espaço cultural com um bar, logo animei! Achei que seria divertido e prazeroso ter um lugar onde pudéssemos receber amigos e um público diverso. Nossa família sempre gostou de fazer festas e ter amigos por perto. Os planejamentos começaram. Passamos meses procurando o lugar ideal, sempre pensando em como funcionaria toda a programação e operação. Achamos um edifício difícil de enxergar o potencial: um lugar lotado de papeis, lixo, coisas quebradas, prateleiras que parecia ter parado no tempo, mas no fundo, era o lugar perfeito para a nossa proposta. Foram meses de muita faxina, obras, pinturas, mão na massa. Foram meses batendo cabeça e sofrendo com decisões que não faziam parte do nosso dia a dia e experiência profissional, até então. Na minha cabeça, tínhamos que estar 100% estruturados e prontos para a tão sonhada inauguração, mas na verdade o que aconteceu foi bem diferente. Abrimos com o que tínhamos e da forma que dava, e mesmo assim, foi tudo perfeito! Fiquei na gestão financeira e do bar por mais de dois anos e meio. Aprendi muito, errei muito, bati a cabeça muitas vezes até acertar, mas apesar de todos os perrengues tenho a convicção de que tudo que fizemos foi acertar. O espaço sempre é cheio de vida, com propostas muito lindas de exposição e de programação que mostravam uma comunidade artística diversa e não convencional.
Pra mim, tudo foi muito inspirador e feito cheio de amor. Sou muito feliz e realizada de ter feito parte do projeto e ver o BANANAL ser que é hoje!

IMAGENS

A. Registro do churrasco que resultou neste diálogo. Setembro de 2025. Acervo BANANAL.
B. Registro de reunião presencial no inicio do projeto BANANAL VIVO, após reforma do andar de baixo. Julho de 2025. Acervo BANANAL.
C, D e E. Registro de algum mutirão coletivo entre novembro de 2024 e janeiro de 2025. Acervo BANANAL.
F e G. Registro dos primeiros testes do inflável realizado pelo Coletivo Foi à Feira para a exposição comemorativa de dois anos de BANANAL *E se nada houvesse entre nós?*, 2022. Acervo BANANAL.
H. Registro durante os mutirões de inauguração do espaço. Montagem dos ateliês e achados da antiga oficina mecânica. Outubro de 2021. Acervo BANANAL.

CLARISSA XIMENES
Ver página 8 desta publicação.

BRUNA XIMENES
Artista, ilustradora e arte educadora, é graduada em Ilustração e Quadrinhos na Accademia di Belle Arti di Bologna (Itália, 2017), e trabalha com oficinas e ilustração para o mercado editorial e publicitário. Foi premiada na Bologna Children's Book Fair (Bologna, 2017), com seu segundo livro publicado *O Menino e o Cipó* de Bárbara Punhoesel (Ceará, 2017) e finalista do Prêmio Jabuti pela ilustração do livro *O Dedão do Pé do Gigante* de Cláudia Souza (Editora do Brasil, 2023). É fundadora do Combustível Insólito, selo independente onde produz publicações, prints e brinquedos gráficos.

CARMEN GARCIA
Artista e educadora. Mestra em Artes Visuais pela Unesp. Pesquisa as relações entre palavra, imagem e território por meio de publicações, intervenções urbanas e obras multimídia, criando projetos participativos que têm a palavra como ferramenta. Desde 2024, circula com a intervenção *amor correSPondido*, que propõe uma mesa no meio do espaço público e convida o público passante a escrever e enviar cartas e postais. O projeto já enviou mais de 3.500 correspondências. Apresentou as exposições individuais *A mesma coisa com outro nome é outra coisa* (São Paulo, 2022) e *Durantes: tudo que já aconteceu ainda está acontecendo* (Lisboa, 2022), além de participar de exposições coletivas e festivais de poesia no Brasil, Portugal, Moçambique, Argentina, Espanha, Austrália e Colômbia.

GABRIEL URASAKI
Artista, artesão, cozinheiro e colecionador de ofícios. Mestre em Artes Visuais pela UNESP (2024), onde graduou-se (2013). Trabalha com cenografia, cenotecnia e montagem para exposições, eventos, teatro e publicidade. Sua produção artística reflete seu especial interesse pela transformação de espaços e temporalidades habitáveis, onde realiza experimentações que conjugam a performatividade dos fazeres, na construção de estruturas arquitetônicas e de intervenções na paisagem, investigando os impactos na percepção, nas dinâmicas cotidianas e nos modos de habitar.

GABRIEL TYE
Nasceu em São Paulo e é formado em Audiovisual pelo Senac (2009). Atua como diretor, fotógrafo, montador, produtor e artista visual, com quase 20 anos de experiência na área. É fundador da El Amarillo Produções Culturais e integra o Coletivo Foi à Feira. Em sua pesquisa artística e documental, investiga o território, o deslocamento e as poéticas da modernidade, utilizando o cinema como ferramenta de construção da memória. É vencedor de dois Leões de Prata em Cannes, três prêmios no Clio Awards e do 3º Concurso de Documentários da TV Câmara.

ISABELA XIMENES
Bacharel em publicidade e propaganda pelo Mackenzie (2016), atua há mais de 10 anos em agências publicitárias como INNOCEANI, BETC, Santeria, Africa, entre outras, na área de produção audiovisual. Tem diversas experiências coordenando equipes em grandes campanhas e ações de marcas, sempre gerenciando os interesses entre agência, clientes e produtoras. Deste 2023 é gerente de produção na agência DM9, tendo sido responsável por diversas campanhas premiadas, como no Festival de Cannes em 2024.

JULIA CONTREIRAS
Designer gráfica, artista visual e educadora, é mestra em Design na área de experimentação gráfica pela FAUUSP (2019), onde também graduou-se em Design (2015). Como designer, atuou em instituições como Videobrasil, Arquivo Histórico Municipal e Flip. Em seu trabalho com a xilogravura, explora possibilidades de deslocamentos da matriz de seu lugar de origem por meio da investigação das formas do corpo como imagem impressa. Sua primeira exposição individual, reunindo 12 xilogravuras inéditas, aconteceu em abril de 2025, no BANANAL.

LEONARDO MATSUHEI
Bacharel e licenciado em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da UNESP. Desde 2009, atua no campo das artes, articulando curadoria, educação, pesquisa, programação cultural e experimentações sonoras.

Desenvolveu projetos em instituições como Fundação Bienal de São Paulo, MASP, Itaú Cultural e SESC, com destaque para sua atuação como co-curador adjunto da 36ª Bienal de São Paulo e na coordenação educativa de exposições no SESC-SP, como *Gilberto Mendes 100*, *Ars Sonora – Hermeto Pascoal* e *ECOmúsica – VIDA.* Como artista, investiga as relações entre som, memória e paisagem, utilizando gravações de campo, composição de edição digital e experimentações audiovisuais. Em 2020, lançou *Gion*, trabalho fonográfico construído a partir de registros sonoros realizados no Japão e outros territórios, no qual explora as relações entre escuta, deslocamento e afetividade.

LUIS FILIPE PÔRTO
Graduado em Artes Visuais pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES) e mestrando em Artes e Práticas Culturais pela PUC-SP, é artista visual, educador e curador. Atuou nos núcleos educativos de instituições como Museu de Arte do Espírito Santo, Instituto Tomie Ohtake e Sesc Pompeia. Entre 2016 e 2018, coordenou as ações educativas da Associação Cultural Videobrasil. Desde 2019, coordena o Educativo da Festa Literária Internacional de Paraty (Flip), atuando na gestão curatorial, na formação de educadores e na articulação com comunidades e instituições do território. É idealizador da Residência das Plantas, programa de imersão em arte e natureza. Em sua produção artística, desenvolve pesquisas em pintura e objetos, explorando relações entre memória, infância e natureza. Integra o Coletivo Foi à Feira desde 2010. Participou de exposições em cidades como Vitória, São Paulo, Paris, Lisboa e Chiado.

MATHEUS ROMANELLI
Arquiteto e urbanista formado pela FAU USP (2020) e designer de interiores pelo Senac (2009), atua em projetos de arquitetura, interiores, design de mobiliário, cenografia, expografia e instalações artísticas. Seus interesses incluem restauro de edifícios históricos, conforto ambiental e estruturas em madeira laminada colada. Desde 2019 atua como coordenador de arquitetura da FLIP, Festa Literária Internacional de Paraty. É membro do coletivo artístico Foi à Feira, autor de instalações como *Bonde Monumento* (2019) e *Objeto Horizonte* (2020). Integrou o escritório N.P.C. Grupo Arquitetura, atuando em projetos como o Sesc Compostagem (Bertioga) e o restauro do Liceu Pasteur (São Paulo). Fez parte do MMAA (Mauro Munhoz Arquitetos Associados), em que participou do restauro do Polo Cinematográfico Quanta (Rio de Janeiro) e de projetos residenciais com estruturas em madeira.

MÔNICA CHAN
Artista visual sino-brasileira formada pela UNESP, mora entre São Paulo e Canadá. Sua produção artística parte da tradução de experiências, memórias e reflexões pessoais em composições visuais que dialogam com matéria, imagem e objeto. Trabalha principalmente com madeira reutilizada, parafina, materiais translúcidos e objetos encontrados, investigando as múltiplas camadas de significado presentes nas coisas do cotidiano. Seu trabalho busca tensionar o limiar entre a presença física dos objetos e as representações mentais que deles formamos, revelando atmosferas sensoriais e afetivas que habitam o espaço da memória.

RAYZA MUCUNÃ
Designer acreana mestre em Design Gráfico pela FAUUSP e graduada em Comunicação Visual pela UFES. Atua profissionalmente no desenvolvimento de projetos interdisciplinares em design gráfico, arte e cultura, especialmente na área editorial. É membro do coletivo Foi à Feira desde 2009, através do qual experimenta com instalações artísticas, fanzines, fotografia analógica e intervenção urbana. Foi destaque na Bienal de Design Gráfico 2024 (ADG - Associação dos Designers Gráficos no Brasil), vencedora do 2º Prêmio Ronaldo Barbosa de Design Gráfico Universitário (2012), semifinalista do Prêmio Movimento HotSpot na categoria design gráfico (2013) e vencedora do primeiro lugar no 23º Prêmio Brasileiro de Excelência Gráfica Fernando Pini (2013).

UM QUINTAL TODO NOSSO

ANA DRUWE

Ana Druwe é trabalhadora da cultura, atuando entre pesquisa, edição, curadoria e práticas artísticas. Vive e trabalha em Berlim (Alemanha), onde faz doutorado em Estudos Culturais pela Leuphana Universität e integra Intervening Arts, centro de pesquisa da Universidade Livre de Berlim (FU) dedicado às relações entre arte, academia e esferas públicas. Entre 2014 e 2025, atuou na reativação da Casa do Povo, onde foi responsável por projetos de comunicação e edição de publicações como *Nossa Voz* e o livro *Casa do Povo: modos de fazer* (Casa do Povo, 2025). Fez seu mestrado em Ciências da Comunicação pela ECA-USP, e bacharelado e licenciatura em Artes Visuais no Instituto de Artes da UNESP.

Março de 2021. O grupo de whatsapp da faculdade estava agitado naquela época. Tinham encontrado o lugar: uma oficina de escapamentos desativada. Alguns ajustes seriam necessários. Ninguém ali tinha carro, mas havia espaço suficiente na garagem do térreo, inclusive abaixo do nível da rua onde ficava a valeta de manutenção da antiga oficina. Potencial para tudo, ateliê para todo mundo, *site-specific*.

No andar de cima, muitas estantes de ferro, peças, componentes de carro e um escritório que havia parado no tempo remetiam às atividades antigas daquele lugar. Algumas peças poderiam ficar, mas virariam objetos de memória, como uma placa de metal com a inscrição ESCAPAMENTOS em amarelo e azul. Os artistas costumam ficar inquietos quando há a possibilidade de ocupar algum lugar antes impensável e intervir no mundo para além das instituições de arte, já que, muitas vezes, elas não são uma opção. Ali o impensável parecia possível graças a um contrato de locação e aos custos compartilhados entre os envolvidos.

É claro que muitas práticas artísticas acontecem independentemente dos espaços, mas a garantia de um local consolida alguns sonhos na escala do corpo com os pés fincados no chão.

A liberdade é sempre o horizonte, mas, de vez em quando, o que a gente mais quer é ter um quintal para começar a cultivar alguma coisa.

Aquela curva da Rua Lavradio era uma encruzilhada de possibilidades, entre uma praça largada pela Prefeitura de São Paulo, uma oficina de carros desativada e as residências da Barra Funda. Esse ar bairrista diminuía o medo

da empreitada. Num lugar que a especulação imobiliária deixou escapar, ou ainda não conseguia enxergar seu valor, os artistas alugaram primeiro. Ainda bem.

Um quintal todo nosso. O BANANAL foi inaugurado em dezembro de 2021 como um espaço gerido por artistas. Começou no mundo das ideias há quase uma década, imaginação boba de estudantes vislumbrando como seria ter um lugar onde cada um pudesse investir na própria produção e driblar a falta de recursos de quem estava só começando. Um ateliê de trabalho que também pudesse ser um lugar para estar junto, incentivar uns aos outros, fazer o que gostamos, vários dias da semana. Aos finais de semana, também poderia virar coisas ainda sem nome: um lugar para articular atividades que orbitavam ao redor dos integrantes, manter as redes ativas, encontrar os afetos, gerar renda de outro jeito, manter a imaginação radical e a saúde mental em dia. E o preço do aluguel estava bom.

Quando digo que o quintal é nosso, me incluo nessa conta, e muitos outros que não estão diretamente envolvidos na gestão do BANANAL, mas sabem bem o significado de abrir espaços numa cidade árida como São Paulo. Não à toa, o primeiro fôlego para a reforma nasceu de uma campanha de financiamento coletivo. O BANANAL seria um lugar sério para brincar, produzir, encontrar nossos amigos. Um espaço para convidar outros amigos e, quem sabe, até fazer novos. Um lugar para manter os vínculos e driblar a distância, o custo de vida e as condições de uma cidade onde as pessoas são fragmentadas pela geografia e pela urgência dos boletos. Um espaço para nos apaixonarmos, um pouso para desabafar, expurgar, questionar. Um local para criar comunidade, para fazer da vida em coletivo uma forma de trabalho, para existir fora do trabalho. Um lugar que está sempre lá e, por isso mesmo, nos permite realizar algo ali.

O BANANAL é para onde vou quando não sei o que fazer ou para onde ir; basta chegar. Eu acompanhei de perto a criação desse espaço e vi sua evolução ao longo dos últimos anos. Ainda na pandemia, com as máscaras PS2, estivemos em mutirão para desmontar estantes e limpar o chão. Era


A



muito trabalho, então acabei fugindo da responsabilidade quando percebi que estava ficando sério demais. Afinal, há de ter coragem para assumir o risco em um contexto de instabilidade e incerteza, onde temos que arriscar todas as fichas e compactuar com nós mesmos: agora vai.

Como os espaços autônomos começam e como se mantêm? Nessa pequena elaboração, eu tento encontrar algumas respostas a essa pergunta, olhando para as especificidades da formação do BANANAL. Não somos o grupo Rex, a Geração 80, tampouco os artistas da Semana de 1922. Mas, assim como cada um desses grupos artísticos que responderam aos seus contextos políticos e culturais, nossa geração viveu seus próprios anos conturbados, em meados de 2010, e reagiu ao nosso próprio tempo por meio de práticas artísticas. Vivenciamos momentos importantes que marcaram os últimos 15 anos: as Jornadas de Junho, a Copa do Mundo no Brasil, o impeachment de Dilma Rousseff, as ocupações secundaristas, os protestos Fora Eduardo Cunha, Fora Temer, Marielle Vive, Ele Não; vimos os incêndios nos museus, da Língua Portuguesa e o Nacional, a extinção do Ministério da Cultura, as queimadas na Amazônia, atravessamos uma pandemia. Vivemos um momento frutífero de organização dos movimentos de esquerda no Brasil e sua eventual queda com a ascensão da extrema direita. Vimos as instituições de arte abraçando os



coletivos, os movimentos sociais colaborando com artistas, participamos desses coletivos, contribuímos para o boom da mediação cultural nos museus, vivemos o desmonte das políticas culturais e seu processo de reformulação hoje, com desafios que exigem novas habilidades dentro da chamada “indústria criativa”.

No contexto que formou o BANANAL, há também uma experiência anterior, bastante particular, que envolveu boa parte dos integrantes e que entendo como uma pista importante para pensar de que maneira esse espaço instituiu seus mundos. Antes da locação do imóvel na esquina da Rua Lavradio com a Rua Camaragibe, havia outro lugar para a imaginação radical, um protótipo a poucas quadras de distância, não muito diferente da arquitetura de uma oficina mecânica, do lado oposto da Avenida Pacaembu, entre duas ruas de nomes bastante sugestivos, a Várzea e o Bosque.

O prédio do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (UNESP) fica entre o Terminal Rodoviário da Barra Funda e o Memorial da América Latina. Entre a imponência de Niemeyer e a impotência de um não lugar de chegadas e partidas está essa universidade pública. Lugar curioso, meio aberto, meio inacabado, parecendo uma repartição pública frequentada por jovens estilosos.

Nossa turma foi a primeira, em 2009, a habitar aquele prédio recém-inaugurado. Os departamentos de Música, Teatro e Artes Visuais, que antes ficavam em um casarão antigo no bairro do Ipiranga, foram deslocados para um grande bloco de concreto em frente ao terminal de ônibus. Para muitos estudantes, a localização em frente a um terminal como aquele era um grande alívio. O espaço maior também resolveria parte das condições precárias e da superlotação dos ateliês e salas de ensaio do antigo campus. Para outros, era como sair da vida do interior e mudar para a cidade grande; tudo parecia maior e mais assustador. A primeira ação foi feita por estudantes do lado de fora, antes mesmo da inauguração, com um mutirão de grafite no muro que separava o prédio do terminal. Quem esperava o ônibus podia ver algumas das mensagens. Uma delas dizia: Minha barra é funda, minha farra é bunda.[1] Esse virou o lema desde então. Chegamos à Barra Funda.

Eu me lembro do entusiasmo e deslumbre geral de poder usar um prédio que tinha acabado de ficar pronto e ainda tinha cheiro de tinta e restos de construção, materiais ótimos para artistas, aliás. No Departamento de Artes Visuais, os ateliês projetados pelo escritório Arquiteto Pedro Taddei e Associados pareciam monumentais demais para nós. Até então, a gente se revezava em um pequeno galpão alugado, extensão improvisada do campus do Ipiranga, onde todas as turmas e linguagens partilhavam os poucos metros quadrados de ateliê. Era um aglomerado sem divisão clara do espaço de cada um. Não existia, aliás, o espaço *de cada um*. Como em toda boa república, era mais garantido deixar seu nome na marmita e na argila para

1.
A frase foi uma proposta de intervenção urbana de Carmen Garcia, integrante do BANANAL, apresentada na prova prática para ingresso no Instituto de Artes, em 2008. Naquele vestibular, pedia-se aos futuros estudantes, além de um desenho livre do próprio sapato, que elaborassem também proposições artísticas para o novo prédio. Exibimos nossas provas na Semana dos Calouros, e assim nasceu a ideia de grafitar no muro durante uma oficina de boas-vindas.



evitar problemas. As escalas dos trabalhos também eram menores. Numa universidade pública, a falta de recursos era esperada, então dávamos um jeito de produzir a despeito disso e, principalmente, de ficar juntos.

Muita coisa mudou com o prédio novo. As práticas passaram a ter um lugar previsto, embora alguns laboratórios mal soubéssemos para que serviam. Já que tinha espaço de sobra, passamos a usar alguns para as aulas, mas também para produzir, passar o dia e, às vezes, dormir, namorar, realizar alguns atos ilícitos, esperar o horário de pico da linha vermelha passar. Outros espaços com cara de não lugar nos interessavam mais, como as pequenas salas destinadas ao almoxarifado, que ficavam vazias por falta de materiais. A escala do prédio possibilitou especular para além do galpão improvisado, ainda que as saídas de emergência fossem ocupadas por ensaios de estudantes com seus violinos, fagotes e textos dramáticos. Continuávamos produzindo a partir das brechas.

A falta de fiscalização pareceu guiar os primeiros anos e turmas daquela universidade que reunia uma galera boa, entre atores, compositores, artistas visuais, cantores e

alguns físicos que habitavam o Instituto de Física Teórica da UNESP no mesmo terreno. O tempo do intervalo era tão formativo quanto a grade curricular, e as primeiras gerações do Instituto de Artes na Barra Funda aprenderam a se organizar para ocupar a reitoria, mas também a fazer coisas que eram fundamentais para instituir uma vida comunitária naquele novo campus: festas, protestos, aulas de acrobacia e banhos de sol como lagartixas espalhadas pelo chão de concreto. Um circo havia sido montado no descampado do estacionamento, que inicialmente deveria ter sido usado para construir um restaurante e uma moradia estudantil. Foi ali que as habilidades de gestão de alguns integrantes do BANANAL começaram a ser exercitadas com a organização de festivais, captação de recursos para festas juninas, e até um pequeno jardim de esculturas instalado entre os carros dos professores e funcionários. Claro que outras universidades públicas podem ter a mesma atmosfera de liberdade, mas o fato de estarmos tão próximos do terminal era o melhor dos mundos. Habitar a universidade e, ao mesmo tempo, estar em contato com a vida fora da bolha.

Essa experiência formou muita gente que hoje está produzindo em outros circuitos da arte, inclusive fora das lógicas do mercado, das galerias, das grandes mostras. Gente que pensa a produção artística a partir dos espaços de educação, gestão, articulação social. Penso nos amigos que passaram a coordenar os educativos das exposições temporárias nos SESCs e nas Bienais, nos que fundaram seus próprios coletivos de música, performance, ativismo, o bloco Nu Vuco Vuco, a Mamba Negra, o coletivo Foi à Feira, o Cursinho Popular TRANSformação, o Jamac, o Pagode na Lata, o Teatro de Contêiner, a Craco Resiste e o Birico; nos amigos que abandonaram a arte e vivem muito bem; na minha própria trajetória na Casa do Povo e os tantos coletivos que também habitam aquele espaço. Muito da produção dessa geração não estava associada a uma linguagem única ou a um destino final, nem a escolher entre ser artista ou curador, mas a poder ser tudo isso e um pouco mais, arriscando formas de atuar, no estilo faça você mesmo, ocupando os espaços disponíveis, fazendo alianças e pensando na arte como forma de transformar o mundo. Como é bom ser *delusional*.

Talvez o que marca nossa geração seja justamente esse momento de otimismo institucional no Brasil, com a inauguração de novas Faculdades de Tecnologia (Fatecs) do Centro Paula Souza, a criação de programas de intercâmbio como o Ciência Sem Fronteiras, a expansão de programas de fomento para artistas e Pontos de Cultura, os programas de estágio em educativos para estudantes estabelecidos a partir das Leis Federais de Incentivo à Cultura. Mas quando chega a vida adulta e profissional, percebemos que o acesso que marcou nossa formação vai até certo ponto. É necessário, então, inventar nossas próprias estruturas. Seria a cultura em rede, conciliando institucionalização e experimentação e uma permanente necessidade de inventar formas de sustentabilidade, consequência dos recursos disponíveis à época? Ou uma forma de, a partir daquela experiência com a universidade pública, conseguir atuar no mundo para além de uma ideia inacessível de arte que parecia existir para lá do terminal da Farra Bunda?

Se a cultura é a regra e a arte é a exceção, talvez essa geração tenha entendido que cultura e arte podem andar lado a lado, coexistindo entre o trabalho de ateliê, uma cozinha popular, um ensaio de maracatu, ativando nossas comunidades para lançar campanhas de financiamento coletivo, vender trabalhos de arte, editar publicações, escrever editais, fechar a rua para um bloco de carnaval. Mais do que se orientar por um resultado final, essa geração se constitui a partir de uma rede de afetos que funciona como recurso próprio. É a partir dessa rede que as coisas são materializadas. Quem tem amigos tem tudo?


único
237
Softapex

Esse não é o lema do BANANAL, mas de um grupo de amigos que se organizou em outro quintal do outro lado do mundo. O ruangrupa surgiu há mais de duas décadas em Jacarta, em sintonia com a queda da ditadura repressiva de Suharto (1967–1998), que marcou um momento de abertura à expressão cultural após décadas de censura e perseguição na Indonésia. Artistas reagiram àquele contexto preenchendo lacunas: faltavam espaços para instaurar modos de produção artística e promover encontros que antes eram mais escassos, restritos. Traduzindo livremente, ruangrupa quer dizer algo como "espaço para formas de arte". A prática desse coletivo, assim, pode ser entendida como uma forma de organização – de projetos comunitários, publicações, festas, workshops, festivais, cineclubes. Antes da existência do espaço físico, eram a amizade e a rede de pessoas conectadas que possibilitavam que as atividades do ruangrupa tivessem forma. Podemos pensar que a naturalidade com que essas atividades aconteciam, sempre com bom humor e originalidade, era consequência da fluidez dessas relações anteriores que ganharam uma extensão corporal em formato espacial. A constância e eventual repercussão das atividades do grupo chamaram a atenção e caíram nas graças do circuito de arte contemporânea. O coletivo passou a integrar exposições internacionais e bienais até ser convidado a organizar, em 2022, uma edição da documenta de Kassel, uma das mais importantes exposições de arte contemporânea na Alemanha.

Talvez a prática do ruangrupa não levasse em conta o anseio de criar uma instituição nos moldes mais convencionais. Mas podemos pensar que os modos de fazer do ruangrupa, e sua habilidade para fazer amigos e não arte, apontam para um tipo de instituição que também costuma faltar em contextos como o nosso: aquelas movidas pelo afeto, pelo interesse genuíno de manter ecossistemas de pessoas e suas práticas a longo prazo, de apoio financeiro e suporte emocional, além de reconhecer diferentes formas de produção de vida como formas de pensar e fazer cultura. Não à toa, meu contato com membros do ruangrupa se deu justamente por intermédio de integrantes do futuro BANANAL, nos preparativos para a 31ª Bienal de São Paulo, em 2014, quando pudemos experimentar um pouco do que seria a instalação do coletivo com algumas noitadas regadas a karaokê.[2]

É sempre bom lembrar: instituições são estruturas inventadas. Não se restringem a meros aparatos de repressão, como tendemos a generalizá-las, mas funcionam como dispositivos capazes de produzir os próprios desejos que, depois, moldam e regulam as sociedades. São, em sua gênese, mecanismos construídos pelo poder, dos quais surgem categorias e convenções sociais. Instituições estruturam nosso entendimento sobre como uma família deve ser, como devemos nos comportar, como olhamos para a memória do nosso país, o que é arte e o que não é, quem entra e quem fica de fora. Elas produzem para depois vigiar, pensando numa síntese foucaultiana.[3] Não à toa, muitos artistas passam a se interessar por interferir e pensar a partir dessas infraestruturas, propondo, de forma crítica, desestabilizar normas, repensar a noção de público, deslocar os desejos para outros centros. Há também aqueles que preferem a explosão dessas estruturas e a criação de alternativas, ainda que seja difícil estabelecer uma crítica quando ela não é feita de dentro para fora, como defendem teóricas da crítica institucional a exemplo de Andrea Fraser.[4] Mas, para criticá-las da porta para dentro, é necessário, antes, ter acesso. O ruangrupa reconheceu a lacuna criando seus próprios acessos e dando contornos a alguns desejos por meio da experimentação coletiva. Como consequência, as formas que ali nasceram passaram a dialogar com o campo da arte que reconheceu que, sim, as formas de encontro também podem ser formas artísticas de vida.

Se o quintal estivesse no centro de uma instituição de arte, o que gostaríamos de cultivar ali? Em 2022, no grande quintal da documenta 15, o ruangrupa escolheu convidar mais coletivos para integrar o projeto. A autoria ficou diluída, assim como a curadoria. Os recursos financeiros

2.
Na época, Leonardo Matsuhei, integrante do BANANAL, era assistente de pesquisa da 31ª Bienal de São Paulo e responsável pelo desenvolvimento de projetos comissionados daquela edição que também tinha como curador-adjunto Benjamin Seroussi, meu colega de trabalho e diretor artístico da Casa do Povo.

3.
FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir:* nascimento da prisão. 39. ed. Petrópolis: Vozes, 2011.

4.
FRASER, Andrea. Da crítica às instituições a uma instituição da crítica. Tradução: Gisele Ribeiro. *Concinnitas: Revista do Instituto de Artes da UERJ*, Rio de Janeiro, ano 9, v. 2, n. 13, p. 178–187, dez. 2008. DOI: doi.org/10.12957/concinnitas.2008.55510. Disponível em: www.e-publicacoes.uerj.br/concinnitas/article/view/55510.

eram discutidos e decididos entre esses coletivos, em assembleias. Ao longo da exposição, foi fundada uma galeria de arte para gerar uma economia própria, interferindo diretamente na dinâmica das galerias comerciais convencionais que costumam se beneficiar da visibilidade dessas grandes mostras para fazer seu próprio jogo, escolhendo artistas para movimentar o mercado. O diferencial da documenta 15 é que muito do que estava sendo exIbid.o ali não se limitava a objetos de arte, mas se tratava de infraestruturas que precisavam ser ativadas: uma rádio, uma editora, um repositório de filmes, um refeitório, uma creche parental. Os participantes dos coletivos convidados traziam suas atuações locais – em Bangladesh, Cuba, Nova Zelândia, Espanha, Reino Unido, Argentina –, em práticas diversas que expandem a noção de cultura para se conectar a práticas de alimentação, direito à terra, saúde mental, pedagogias radicais etc. Um coletivo de serigrafistas da Argentina, as Serigrafistas Queer, acabou usando sua participação na documenta para fortalecer um quintal próprio, o *Rancho Cuis*, na área rural de Buenos Aires.[5] Este é só um exemplo das consequências práticas dessas iniciativas que geraram tecnologias próprias para continuarem existindo para além do período da exposição.

O ruangrupa chamou esse grande ecossistema de funcionamento da mostra de *lumbung*, uma referência aos celeiros de arroz na Indonésia, onde a produção do alimento é responsabilidade de todos de uma mesma vila, assim como o seu compartilhamento. O que resultou da experiência de um primeiro coletivo do Sudeste Asiático a propor um grande celeiro de arroz numa cidade do interior da Alemanha talvez seja assunto para outro texto. Mas, em resumo, o que aconteceu foi o seguinte: o clima azedou quando a instituição que administrava aquela mostra percebeu que abraçar tal forma de existir e operar coletivamente exigia assumir certa perda de controle. Quando a autoria é diluída, é mais difícil identificar os responsáveis quando algo dá errado. A documenta viveu vários desses momentos. Fazer em coletivo, assim, é corresponsabilizar-se e assumir riscos e consequências externas em nome da manutenção da confiança no grupo. Do ponto de vista institucional, daquele que atua para manter o valor das categorias que cria, foi um tanto difícil explicar ao público que naquela exposição havia pouco para ver, como se costuma esperar das bienais que recebem milhares de pessoas que viajam quilômetros para ver o "melhor da arte". Para vivenciar *lumbung*, seria necessário dar um passo além da experiência passiva de espectador: estar presente, conversar com os coletivos, se engajar de forma mais ativa e praticar *nongkrong*, algo como "ficar à toa juntos". A verdade é que nem todo mundo tem disponibilidade e interesse em fazer novos amigos, principalmente os jornalistas que cobriram aquele evento.

Talvez aí esteja um pouco da vivência que tivemos no vácuo de definições do campus do Instituto de Artes na Barra Funda, onde o espaço era o recurso único, num contexto em que a universidade ainda estava organizando seu programa, delimitando os usos e criando suas regras. Com as ferramentas que tínhamos, abrimos caminho para instaurar formas que ainda não estavam dadas como certas, e assim tivemos a oportunidade de agir de dentro da estrutura com certa liberdade, pelo menos até algumas regras restringirem boa parte dos nossos hábitos, como o uso arbitrário das escadas de emergência.

Surgem nesse contexto algumas das ambições que o BANANAL carregou desde a sua inauguração como uma extensão desses aprendizados, somados a novas experiências da vida adulta, entre elas, a busca por formas de viabilizar financeiramente os próprios desejos. No caso de São Paulo, uma cidade baseada na produção sem limites, ficar à toa, como convida *nongkrong*, não é bem possível. Mas a garantia de um espaço regular de encontro com mais pessoas cria algumas condições para mobilizar o improvável e isso, muitas vezes, é o que define o papel dos espaços autônomos de arte. Fazer arte para manter os amigos?

5.
Rancho Cuis (2022) é um projeto coletivo das Serigrafistas Queer que articula cuidado, aprendizagem e compartilhamento por meio de práticas comunitárias, construção de espaços e oficinas de serigrafia.

Em *Políticas da amizade* (1994),[6] Jacques Derrida faz algumas críticas ao entendimento do que é essa tal da amizade. Olhando para a forma como esse conceito aparece na filosofia, ele diz que o amigo está geralmente associado a uma ideia fraternal e de igualdade historicamente masculina. O amigo é definido como aquele que reconhece e valoriza o outro, pois o outro é um espelho de si, um semelhante, desconsiderando assim outras alteridades que não respondem a essa imagem. Derrida critica essa ideia de irmandade porque o amor incondicional é uma promessa impossível de cumprir. O amigo só é amigo até encontrar a diferença, e é nesse encontro com a diferença que surgem novas alteridades, como a própria relação entre amigo e inimigo ou até mesmo o "ex-amigo".

Ele sugere, assim, algumas propostas. Entre elas, a de pensar na amizade reconhecendo o "talvez" como força motriz que pode levar a desdobramentos inesperados. A amizade não deve ser baseada no amor incondicional, mas no risco da mudança, assim como no risco de assumir as assimetrias que surgem a partir da convivência, capazes de construir algo outro, futuro. Abraçar o "talvez" é parte do percurso para uma "democracia por vir", na qual a amizade se manifesta como uma hospitalidade radical e a formação de uma comunidade política não se funda em fraternidade, pertencimento, nem apenas naquilo que temos em comum.

Uma amizade entre artistas é capaz de levar à formação concreta de um espaço consistente, mas que opera como uma comunidade de iguais (mesmo campo, mesma geração, mesma linguagem). Diante disso, Derrida oferece um contraponto importante para pensar como esses espaços podem se manter no tempo e inventar outras formas futuras, democráticas. A amizade produtiva é, portanto, aquela que se sustenta na diferença, não na afinidade confortável. Este é um ângulo crítico para evitar romantizar o "grupo de amigos artistas" como uma comunhão espontânea a ser celebrada por se basear em um compromisso incondicional. Podemos imaginar também que espaços autônomos como o BANANAL, formados por uma comunidade centrada na amizade, podem ser laboratórios para a democracia por vir, enquanto um processo sempre inacabado.

Pode ser que tenha sido essa radicalidade do "talvez" que levou o ruangrupa a ampliar o sentido de fazer amigos e não arte para além de sua bolha geográfica, em uma mostra internacional, envolvendo coletivos de outros contextos e uma grande instituição, para testar até onde ela é capaz de refletir os desejos de uma nova coletividade baseada na diferença radical – de práticas, contextos, referências. Como reflexo, a perda do controle e a rejeição da própria instituição que os convidou sugerem que essa democracia por vir ainda é um processo lento e gradual que precisa acompanhar as transformações das instituições de poder da porta para dentro. Não à toa, hoje o ruangrupa preferiu desacelerar sua escala e opera com um projeto pedagógico local, o Gudskul,[7] ainda que continue a ser ativado pela rede de afetos que foi construída transnacionalmente a partir da documenta 15.

Recentemente, as pressões externas também levaram o BANANAL a se pensar da porta para dentro, deslocando o sentido de um espaço de arte entre amigos para outras colaborações. Para a maioria dos espaços autônomos, a manutenção demanda um certo trabalho criativo, já que não se trata de instituições consolidadas, mas, sim, mantidas por pessoas que, muitas vezes, não têm a gestão daquele projeto como trabalho principal. Os editais de cultura acabam sendo uma peça importante para o quebra-cabeça. É certo que para conseguir recursos para arte e cultura em São Paulo é necessário migrar de artista para gestor, de curador para CEO. Esses editais exigem uma formalização e profissionalização da prática artística que migra o trabalho para outros centros com a necessidade de criação de planos de contrapartida, acessibilidade, metrificação de público, impacto social, impacto ambiental, planejamento estratégico, conhecimentos em SEO, captação de recursos, marketing digital etc. Tais demandas acabam sufocando e colocando a própria prática artística em segundo plano, levando esses espaços a

6.
DERRIDA, Jacques. *Políticas da amizade.* Porto: Campo das Letras, 1994.

7.
Gudskul é uma plataforma de partilha de conhecimento fundada por três coletivos: ruangrupa, Serrum e Grafis Huru Hara. A escola toma o *nongkrong* e as conversas sem pressa como método de aprendizagem, pensando na colaboração e no trabalho coletivo como práticas centrais para a ação artística contemporânea no contexto da Indonésia.



F

uma institucionalização de si que se distancia da mobilização do improvável para criar fórmulas repetidas capazes de perdurar no tempo.

Acho interessante, porém, olhar para algumas formas como o BANANAL parece responder a esse contexto, adicionando camadas de inventividade que deslocam seus modos de fazer para outras formas de hospitalidade e, consequentemente, de amizade. Um exemplo é a chegada da Cozinha da Ocupação 9 de Julho[8] no BANANAL. Essa colaboração reflete a própria experiência da última década com movimentos sociais e um entendimento mais amplo da noção de cultura como cuidado. Enquanto o BANANAL precisava se somar a outros esforços para manter sua operação na cozinha, e assim garantir uma atividade que respondesse às demandas de público e a geração de renda para cobrir parte dos custos do espaço, a Cozinha da Ocupação também buscava oportunidades para existir além do espaço físico do projeto que funciona aos domingos na moradia na Avenida 9 de Julho, levando a uma porosidade maior da sua prática de direito à moradia com outras partes da cidade.

Cinco anos talvez não seja nada comparado ao tempo das grandes instituições. Mas é o tempo das formações, dos mandatos, das árvores darem os melhores frutos. É o tempo para elaborar e inaugurar uma documenta. É um tempo razoável para experimentar, errar, recomeçar e consolidar algo a partir de uma certa experiência acumulada. É tempo suficiente para fazer história, fazer dívidas, deixar um corpo significativo de exposições, gerar algumas brigas e fazer as pazes. Um quintal é assim, um espaço inacabado que demanda manutenção ao mesmo tempo em que permite sempre o cultivo de algo novo, nem que seja uma nova muda de plantas roubadas de uma praça abandonada.

Para onde o BANANAL irá nos próximos anos? Possivelmente para um novo ciclo de reinvenções, assim imagino. Vale olhar para a amizade como a forma mais genuína de relação que se mantém independentemente de um contrato de locação. Mas vale também olhar para ela a partir das deixas de Derrida, para pensar como os espaços formados pela amizade, diferentes das grandes instituições, são capazes de caminhar sempre em direção a essa "democracia por vir", sem fechar seus modos de fazer em formatos de sucesso, em modelos de negócio. Considerando quais gestos podem ser introduzidos nos espaços autônomos, da porta para dentro, a partir da confiança radical que permite que as relações possam se transformar sempre que arriscamos algo novo. Produzir livros como este é uma ferramenta importante para uma boa compostagem, mas não pode parar por aí, como celebrações que dão o trabalho por completo. Infelizmente, a amizade ainda não chegou ao tema das bienais por aqui. Quem sabe em breve? Enquanto isso, seremos contra todas as formas de institucionalização, exceto a dos nossos amigos.

contra todas as formas de institucionalização, exceto a dos nossos amigos

8.
A Cozinha Ocupação 9 de Julho surgiu em 2017 na ocupação do MSTC (Movimento dos Sem Teto do Centro), reunindo moradores em torno de políticas de redistribuição, lixo zero e segurança alimentar. Tornou-se centro cultural aberto ao público com almoços servidos aos domingos, trazendo visibilidade à luta por moradia em São Paulo e funcionando como tecnologia social que pode ser aplicada a outras comunidades.

IMAGENS

A. Estantes de ferro e madeira que existiam no primeiro andar do imóvel, onde hoje são os ateliês. Os perfis de ferro até hoje são utilizados em nossas cenografias expositivas, e as madeiras foram reutilizadas para a construção do deque. Outubro de 2021. Acervo BANANAL.

B. Print do Google Street View em abril 2019 quando a oficina mecânica POSTO ÚNICO ainda funcionava. Acervo BANANAL.

C. Registro de lateral do imóvel em visita com imobiliária. Outubro de 2021. Acervo BANANAL.

D. Grafite no muro do Instituto de Artes da UNESP na Barra Funda. Proposta de intervenção de Carmen Garcia, realizada por Bruna Amaro, 2008. Acervo BANANAL.

E. Confraternização realizada nas primeiras semanas de mutirão coletivo para a reforma do imóvel locado. Outubro de 2021. Acervo BANANAL.

F. Equipe da Cozinha Ocupação 9 de Julho inaugurando o projeto "Boteco da Ocupação 9 de Julho", pensado em parceria com o BANANAL. Abril de 2024. Acervo BANANAL.

REFERÊNCIAS

DERRIDA, Jacques. ***Políticas da amizade.*** Porto: Campo das Letras, 1994.

FOUCAULT, Michel. ***Vigiar e punir:*** nascimento da prisão. 39. ed. Petrópolis: Vozes, 2011.

FRASER, Andrea. Da crítica às instituições a uma instituição da crítica. Tradução: Gisele Ribeiro. ***Concinnitas: Revista do Instituto de Artes da UERJ***, Rio de Janeiro, ano 9, v. 2, n. 13, p. 178-187, dez. 2008. DOI: https://doi.org/10.12957/concinnitas.2008.55510. Disponível em: https://www.e-publicacoes.uerj.br/concinnitas/article/view/55510.

BARRA FUNDA: TERRITÓRIO DE SAMBA, MEMÓRIA NEGRA, URBANIZAÇÃO E RESISTÊNCIA CULTURAL

TADEU KAÇULA

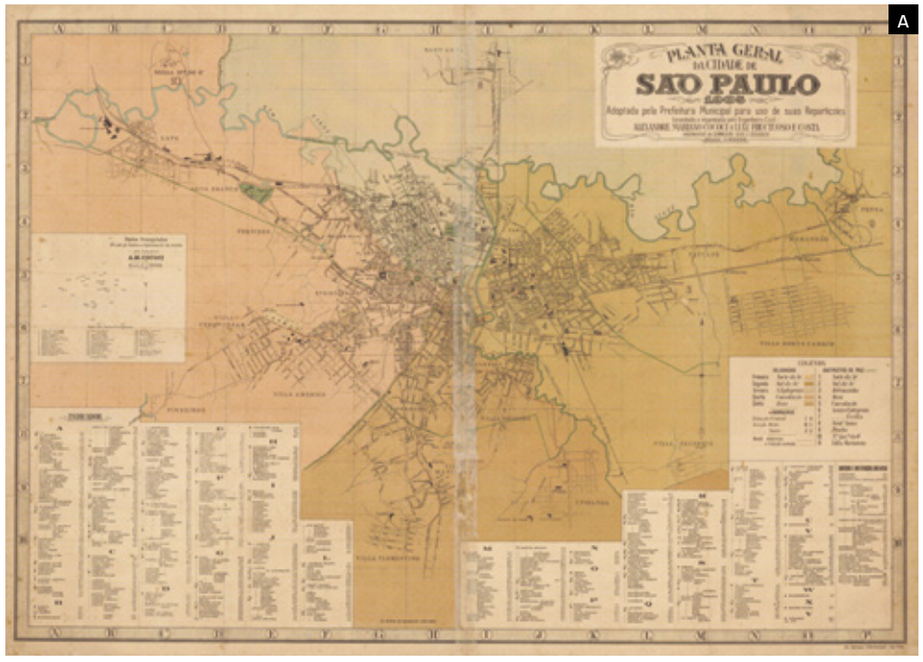
Tadeu Kaçula (Tadeu Augusto Matheus) é sociólogo, mestre e doutor pela EACH-USP. Desenvolve pesquisas nas áreas de relações raciais, cultura afro-brasileira e samba, tendo atuado como pesquisador visitante no Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa (Portugal) e junto ao Departamento de Sociologia da Universidade de Edimburgo (Escócia). É autor, entre outras obras, de *Casa Verde: uma pequena África paulistana* (LiberArs, 2019), *A Imprensa Negra na Década de 1930: Frente Negra Brasileira e o Jornal A Voz da Raça* (LiberArs, 2023), *Samba e Pandemia: 2021, o Ano em que o Samba Parou* (coautoria com Sara Negritri, 2023) e *Cardeais do Samba: Inocêncio Tobias – o Elo Forte do Samba Paulista* (Dandara Editora, 2026).

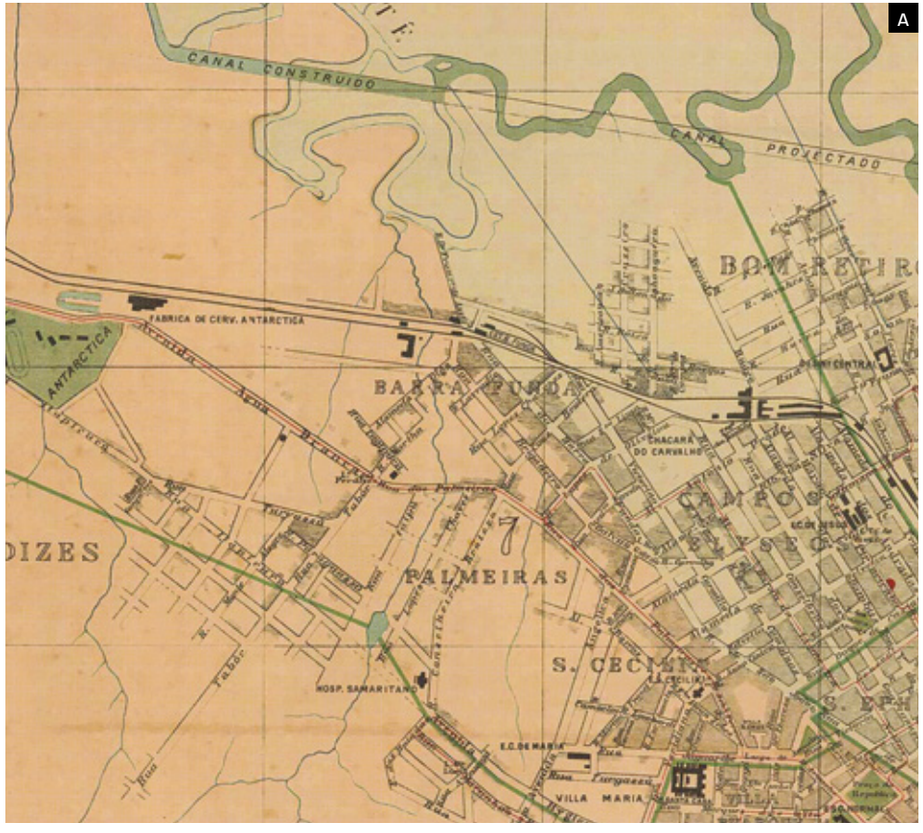
Compreender a Barra Funda como território negro exige ultrapassar uma leitura cronológica de sua história, articulando as dimensões do espaço urbano, da memória coletiva, da cultura popular e das formas de resistência social e cultural. Localizado na Zona Oeste de São Paulo, o bairro constitui um dos principais espaços de formação, permanência e produção de identidades negras na capital paulista. Sua trajetória revela não apenas a presença histórica da população afrodescendente na cidade, mas também os processos de luta pelo direito à cidade, pela preservação da memória e pela continuidade de práticas culturais que resistem a diferentes formas de invisibilização.

A constituição da Barra Funda está diretamente relacionada às transformações do período pós-abolição. A extinção formal da escravidão, em 1888, não foi acompanhada por políticas capazes de assegurar condições efetivas de inserção social, econômica e territorial à população negra. Nesse contexto de exclusão estrutural, o bairro tornou-se um importante espaço de acolhimento e reorganização social para pessoas negras, muitas delas oriundas do interior paulista e de outras regiões do país. Ao mesmo tempo, consolidou-se como um centro de sociabilidade, produção cultural e construção de redes comunitárias.

Frequentado por trabalhadores, vendedores ambulantes e músicos, o local tornou-se espaço de circulação de saberes, práticas culturais e formas de sociabilidade que contribuíram para a formação de uma identidade negra urbana própria da cidade de São Paulo. Essa centralidade também se expressou na criação de organizações culturais, como o Grupo Carnavalesco Barra Funda, fundado em 1914, posteriormente reorganizado como a Escola de Samba Mocidade Camisa Verde e Branco, uma das mais tradicionais do país.

A história da Barra Funda também foi impactada pelos projetos de modernização que remodelaram São Paulo ao longo do século XX. Frequentemente associados à valorização imobiliária e à reestruturação do espaço urbano, esses processos contribuíram para deslocamentos populacionais e para o apagamento de referências materiais e simbólicas vinculadas à presença negra no bairro.





TERRITORIALIDADE NEGRA, CONFLUÊNCIA E PRODUÇÃO DE PERTENCIMENTO NA BARRA FUNDA

A constituição da Barra Funda como território negro está relacionada aos processos históricos de deslocamento, permanência, sociabilidade e construção de redes comunitárias que permitiram a consolidação de referências culturais, afetivas e políticas para a população negra. Nesse sentido, a noção de território ultrapassa os limites da dimensão espacial e passa a envolver experiências compartilhadas, memórias coletivas, práticas culturais e formas de pertencimento que conferem sentido à vida social. É a partir dessa perspectiva que a reflexão de Nego Bispo[1] — "o território não é um lugar que a gente mora, é um lugar onde a gente é" — oferece uma importante chave interpretativa para compreender a formação histórica da Barra Funda como território negro.

Essa formulação expressa uma concepção cosmológica de território desenvolvida pelo autor em suas reflexões sobre os processos de colonização, os modos de vida quilombolas e as relações de confluência, entendida como a possibilidade de coexistência entre diferentes formas de conhecimento e modos de viver sem a eliminação das diferenças. Nego Bispo propõe compreender o território não apenas como uma extensão física da terra, mas como um espaço de produção da vida, da memória, da ancestralidade e das relações coletivas que constituem os sujeitos.

A frase de Bispo desloca a compreensão do território para o campo da existência. O território torna-se o lugar onde identidades são construídas, relações são produzidas e modos de vida são continuamente recriados. O pertencimento não decorre exclusivamente da residência ou da posse da terra, mas das experiências históricas e coletivas que vinculam uma comunidade a determinado espaço.

Como formula Milton Santos,[2] o território não corresponde a uma área delimitada, mas ao resultado das relações sociais que se materializam no espaço. O que define um território são os usos, as práticas, os fluxos, os vínculos

1.
BISPO, Antônio. *A terra dá, a terra quer.* São Paulo: Ubu Editora; Piseagrama, 2023. BISPO, Antônio. *Colonização, quilombos:* modos e significados. Brasília: INCTI/UnB, 2015. BISPO, Antônio. *Somos da terra.* São Paulo: Ubu Editora, 2023.

2.
SANTOS, Milton. *A natureza do espaço:* técnica e tempo, razão e emoção. São Paulo: Edusp, 2006. SANTOS, Milton. O retorno do território. In: SANTOS, Milton; SOUZA, Maria Adélia A. de; SILVEIRA, Maria Laura (orgs.). *Território:* globalização e fragmentação. São Paulo: Hucitec, 1994.

e as formas de apropriação construídas pelos diferentes grupos sociais. A territorialidade, por sua vez, refere-se ao conjunto dessas relações que produzem identidade, pertencimento e ação coletiva.

As perspectivas de Nego Bispo e Milton Santos convergem ao rejeitar interpretações estritamente físicas ou administrativas do território. Ambos enfatizam que o espaço é inseparável das relações humanas que o constituem. A história da Barra Funda permite observar concretamente esse diálogo teórico. A constituição de comunidades negras no bairro não foi resultado apenas de processos espontâneos de ocupação urbana. Ela decorreu de estratégias coletivas de sobrevivência e de construção de pertencimento desenvolvidas por pessoas negras diante das múltiplas formas de exclusão produzidas pelo racismo estrutural no período pós-abolição. A proximidade com as ferrovias, os complexos industriais e os serviços urbanos favoreceram a inserção dessa população em atividades ligadas ao transporte, à construção civil e ao trabalho na cidade, possibilitando a formação de redes comunitárias que ultrapassavam a dimensão econômica e se convertiam em espaços de solidariedade, apoio mútuo e afirmação identitária.

Sob a ótica de Milton Santos, essas práticas podem ser compreendidas como processos de produção territorial. Já a partir da cosmologia de Nego Bispo, pode-se afirmar que a Barra Funda se tornou um território negro porque ali se produziam formas específicas de ser, viver e resistir. O bairro era um espaço onde experiências coletivas negras encontravam condições para se desenvolver, reproduzir e adquirir significado histórico.

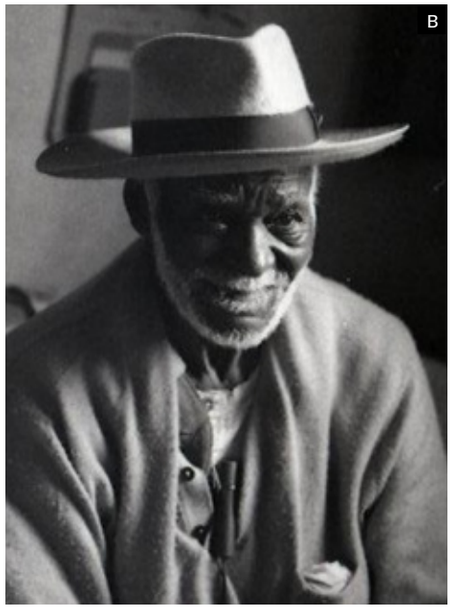
Durante as primeiras décadas do século XX, esse processo foi aprofundado pela consolidação de diversos espaços de sociabilidade negra. Em um contexto marcado pela ideologia do branqueamento, pelas teorias raciais e pelas políticas eugenistas que influenciavam parte significativa das elites brasileiras, a população negra construiu instituições próprias de convivência e organização coletiva. Clubes sociais, associações recreativas, equipes de futebol de várzea, espaços religiosos, cordões carnavalescos e rodas de samba desempenharam papel fundamental na constituição de uma territorialidade negra que se afirmava mesmo diante dos mecanismos de exclusão social e racial.

Nesse cenário, a cultura assumiu uma dimensão profundamente política. Muito além do entretenimento, as manifestações culturais negras funcionaram como mecanismos de resistência, preservação da memória e afirmação identitária. O samba, em particular, tornou-se uma das principais linguagens de expressão coletiva da população negra paulistana. Sua relevância ultrapassa os limites da manifestação artística, constituindo-se como uma forma de produção de conhecimento, elaboração de experiências históricas e reivindicação de existência em uma cidade frequentemente construída para invisibilizar a contribuição negra em sua formação.

MEMÓRIA NEGRA, CARNAVAL E DIREITO À CIDADE NA BARRA FUNDA

Surge, em 1914, o Grupo Carnavalesco Barra Funda, fundado por Dionísio Barbosa. Uma das experiências pioneiras do carnaval negro paulistano, o grupo representou um marco na ocupação simbólica do espaço urbano pela população negra e constitui a matriz histórica da futura Escola de Samba Mocidade Camisa Verde e Branco.

Ao desfilar pelas ruas do bairro, seus integrantes não apenas celebravam uma festividade popular, mas também reivindicavam visibilidade, pertencimento e reconhecimento social. O carnaval, frequentemente tratado apenas como manifestação festiva, assumia naquele momento uma dimensão política, transformando-se em instrumento de ocupação da cidade por sujeitos historicamente marginalizados. A origem desse movimento está profundamente vinculada ao Largo da Banana, espaço situado nas proximidades da antiga Estação Barra Funda, região atualmente ocupada pelo Viaduto Pacaembu, ao lado do Memorial da América Latina. Reconhecido como um dos principais


B



C

berços do samba paulista, o Largo da Banana constituía um território de encontro de trabalhadores negros ligados às atividades ferroviárias, que, entre uma jornada e outra, realizavam rodas de samba, batuques e jogos de tiririca,[3] produzindo formas de sociabilidade fundamentais para a constituição da cultura negra paulistana. Décadas mais tarde, a construção do Viaduto Pacaembu apagaria fisicamente esse território, mas não sua memória cultural.

A experiência do Grupo Carnavalesco Barra Funda contribuiu decisivamente para a consolidação de uma tradição cultural que influenciaria profundamente o desenvolvimento do samba em São Paulo. A organização transformou-se em um espaço de fortalecimento de laços comunitários, transmissão de saberes e preservação de memórias coletivas. Sua existência evidencia como as populações negras produziram formas autônomas de organização cultural capazes de enfrentar os mecanismos de exclusão racial da sociedade brasileira.

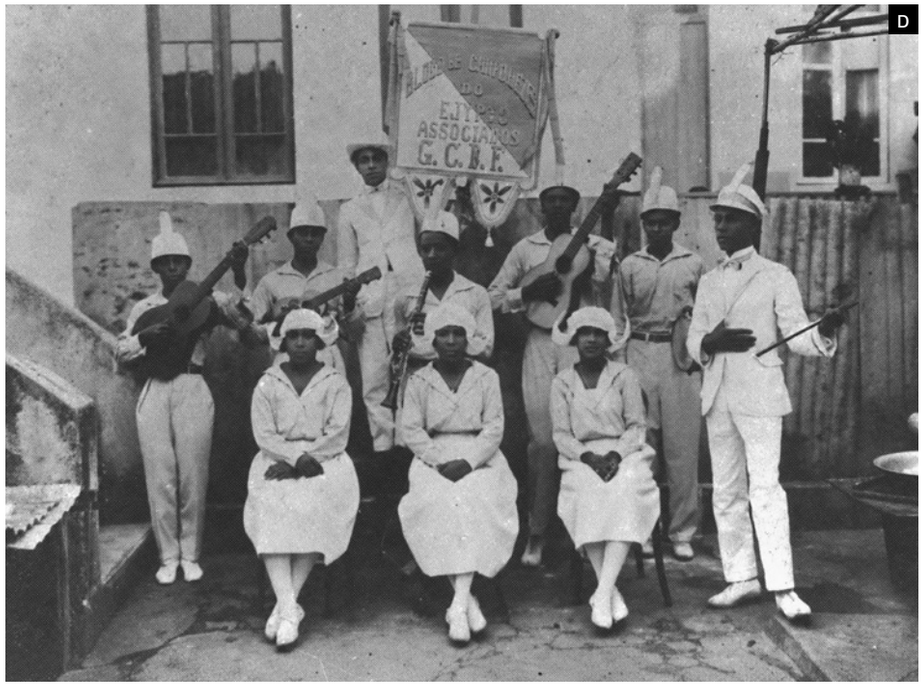
Nas décadas seguintes, a intensificação dos processos de urbanização alteraria significativamente a configuração social da Barra Funda. A expansão da cidade, impulsionada pelo crescimento industrial e pela valorização imobiliária de áreas centrais, promoveu deslocamentos e reconfigurações territoriais que afetaram diretamente as comunidades negras. Muitas famílias foram removidas ou pressionadas a migrar para bairros mais periféricos, num movimento que antecipava dinâmicas de expulsão territorial observadas até hoje na cidade.

Esses processos revelam uma característica recorrente da urbanização brasileira: a desigual distribuição dos benefícios do desenvolvimento urbano. Enquanto determinados grupos sociais acumulavam capital econômico por meio da valorização da terra e dos investimentos imobiliários, comunidades negras frequentemente experimentavam deslocamento compulsório, precarização habitacional e perda de referências territoriais. A história da Barra Funda permite compreender como a produção do espaço urbano está profundamente atravessada por relações de poder, raça e classe.

Ao mesmo tempo, a resistência comunitária produziu mecanismos de permanência e reorganização social. Entre esses mecanismos, destacam-se os clubes negros, as associações recreativas, os espaços religiosos de matriz africana e os grupos carnavalescos, a exemplo do bloco de Dionísio Barbosa. Instituições como Frente Negra Brasileira, Aristocrata Clube e o Paulistano da Glória também constituíram importantes espaços de sociabilidade e afirmação identitária, contribuindo para a construção de uma esfera pública negra em São Paulo. A população negra não ocupou uma posição passiva diante dos processos de exclusão, mas desenvolveu estratégias coletivas de enfrentamento e resistência.

A organização do Grupo Carnavalesco Barra Funda e sua posterior consolidação na escola de samba Camisa Verde e Branco representam um dos momentos mais significativos dessa trajetória. Herdando o legado dos sambistas do Largo da Banana, a agremiação tornou-se uma das principais referências do samba paulistano. Suas atividades mobilizavam moradores, fortaleciam vínculos comunitários e reafirmavam a presença negra no espaço urbano. A ocupação das ruas por meio do carnaval constituía uma forma de reivindicar o direito à cidade e de contestar as hierarquias raciais que estruturavam a vida urbana.

3.
Comum em rodas de batuque, o jogo de tiririca era uma brincadeira de rasteiras, semelhante à capoeira, na qual dois jogadores sambando tentavam derrubar um ao outro com golpes de perna.



A Barra Funda também ocupa lugar central na história intelectual e cultural da cidade por ter sido o território onde residia Mário de Andrade. O escritor modernista dedicou-se ao estudo das manifestações populares e dos batuques do interior paulista, registrando práticas culturais negras frequentemente ignoradas pelas narrativas oficiais.

É nesse conjunto de experiências históricas, culturais e territoriais que se insere o conceito de Pequena África Paulistana, desenvolvido na minha pesquisa *Casa Verde: uma pequena África paulistana* (2020).[4] O conceito permite compreender bairros como Barra Funda, Bixiga, Glicério, Liberdade, Campos Elíseos e Casa Verde como territórios negros fundamentais para a formação da cidade. A Barra Funda destaca-se como uma das expressões mais significativas dessas Pequenas Áfricas Paulistanas, pois nela se articulam memória ferroviária, samba, carnaval, associativismo negro, produção intelectual e luta pelo direito à cidade. A história do Largo da Banana, do Grupo Carnavalesco Barra Funda e da Camisa Verde e Branco demonstra que a presença negra foi constitutiva da própria formação social, cultural e urbana da metrópole.

4.
KAÇULA, Tadeu. *Casa Verde:* uma pequena África paulistana. São Paulo: LiberArs Editora, 2020.

REPRESSÃO, RESISTÊNCIA E PERMANÊNCIA DA SOCIABILIDADE NEGRA NA BARRA FUNDA

A perseguição sofrida pelo Grupo Carnavalesco Camisa Verde[5] durante a década de 1930 evidencia como as manifestações culturais negras e populares foram frequentemente alvo da vigilância e do controle estatal. Embora a memória mais difundida atribua essa perseguição à suposta associação entre o grupo carnavalesco e a Ação Integralista Brasileira,[6] fundada por Plínio Salgado, é necessário compreender esse episódio em um contexto político mais amplo. Durante o Governo Provisório de Getúlio Vargas (1930-1934) e, posteriormente, ao longo do processo de centralização política que culminaria no Estado Novo (1937-1945), diversas formas autônomas de organização popular passaram a ser monitoradas pelo Estado. Associações recreativas, clubes negros, cordões carnavalescos, terreiros e espaços de sociabilidade das classes trabalhadoras foram frequentemente enquadrados como potenciais focos de desordem social, mobilização política ou ameaça à ordem pública.

No caso da população negra, essa vigilância assumia contornos ainda mais profundos. As elites políticas e intelectuais brasileiras demonstravam preocupação com a capacidade de organização autônoma das comunidades negras urbanas. A criminalização das práticas culturais afro-brasileiras, observada desde o final do século XIX, não desapareceu com a República. Pelo contrário, foi reconfigurada por novos mecanismos institucionais que buscavam disciplinar corpos, territórios e formas de sociabilidade consideradas incompatíveis com os projetos de modernização urbana e de construção de uma identidade nacional homogênea.

Nesse cenário, as organizações carnavalescas negras da Barra Funda representavam espaços de organização comunitária, produção cultural, solidariedade econômica e construção de lideranças locais. A perseguição ao Grupo Carnavalesco Camisa Verde – ainda que fundamentada em uma confusão relacionada à utilização da cor verde e de

5.
Em 1928, o Grupo Barra Funda passou a denominar-se Grupo Camisa Verde, em referência às cores de seu uniforme, composto por camisas verdes e calças brancas.

6.
A Ação Integralista Brasileira (AIB), fundada por Plínio Salgado em 1932, foi considerada o primeiro partido de massas do Brasil. Inicialmente apoiou o governo de Getúlio Vargas, mas, após a instauração do Estado Novo em 1937, participou do Levante Integralista de 11 de maio de 1938, tentativa frustrada de derrubar o regime.


E


F

determinados símbolos visuais[7] – revela a facilidade com que organizações negras podiam ser submetidas à repressão policial. O episódio expressa uma lógica histórica de suspeição permanente sobre as formas autônomas de organização da população negra.

A repressão sofrida pelo grupo também pode ser interpretada como parte de um processo mais amplo de tentativa de desarticulação das redes de sociabilidade negra construídas desde o pós-abolição. Ao longo das primeiras décadas do século XX, bairros como Barra Funda, Bixiga, Glicério, Liberdade e Casa Verde constituíram importantes territórios negros da capital paulista, abrigando associações culturais, clubes recreativos, irmandades religiosas, grupos musicais e organizações políticas. Essas instituições desempenhavam papel fundamental na construção de estratégias coletivas de enfrentamento ao racismo, à exclusão social e, sobretudo, ao processo de desinterdição da subjetividade da pessoa negra. Controlar ou restringir suas atividades significava enfraquecer os mecanismos comunitários de proteção e resistência desenvolvidos pela população negra.

A comunidade negra da Barra Funda demonstrou extraordinária capacidade de adaptação e resistência. A continuidade das práticas carnavalescas, dos encontros musicais, das festividades religiosas e das formas associativas revela que a repressão estatal não foi capaz de interromper os processos de produção cultural desenvolvidos no território. Ao contrário, muitas dessas experiências fortaleceram os vínculos comunitários e contribuíram para a consolidação de uma consciência coletiva baseada na preservação da memória, da identidade e da presença negra na cidade.

BARRA FUNDA: QUILOMBO URBANO, RESISTÊNCIA NEGRA E DIREITO À CIDADE

Uma das principais estratégias de sobrevivência cosmológica da população negra é a resiliência e o poder de reimaginar as possibilidades de burlar o sistema que a mantém subalternizada – observadas na própria trajetória do Grupo Carnavalesco Barra Funda. Mesmo diante da repressão policial, das transformações urbanas e das constantes tentativas de marginalização das expressões culturais negras, as redes comunitárias permaneceram ativas, reorganizando-se de acordo com as circunstâncias históricas. A cultura negra não se constituiu apenas como expressão simbólica ou manifestação festiva, mas como instrumento político de resistência, produção de territorialidade e afirmação coletiva.

A compreensão dessa trajetória pode ser enriquecida pelas reflexões de Beatriz Nascimento[8] sobre o conceito de quilombo, segundo o qual o quilombo não deve ser entendido apenas como um espaço de refúgio de pessoas

7.
A confusão acontecia pois a Ação Integralista Brasileira mimetizava os camisas-negras, membros de uma milícia paramilitar fascista criada por Benito Mussolini na Itália durante a primeira metade do século XX. No Brasil, porém, eles utilizavam a cor verde – o que levava a associar a AIB com o Grupo Carnavalesco Camisa Verde.

8.
NASCIMENTO, Beatriz. O conceito de quilombo e a resistência cultural negra. (1985). In: UNIÃO DOS COLETIVOS PAN-AFRICANISTAS (org.). *Beatriz Nascimento, Quilombola e Intelectual:* possibilidade nos dias de destruição. São Paulo: Filhos da África, 2018.



escravizadas fugitivas durante o período colonial, mas como uma experiência histórica contínua de organização social negra. O quilombo representa uma forma de construção de autonomia, pertencimento e vida coletiva diante das estruturas de dominação racial.

Essa leitura aproxima-se do conceito de *quilombagem*, desenvolvido por Clóvis Moura.[9] Para o sociólogo, a quilombagem constituiu um movimento histórico de resistência negra ao sistema escravista e às diversas formas de exploração racial que sobreviveram após a abolição. Moura argumenta que a resistência negra assumiu múltiplas formas ao longo da história brasileira, manifestando-se em revoltas, associações, práticas culturais, movimentos políticos e formas autônomas de organização comunitária.

Nessa perspectiva, os territórios negros urbanos constituídos após a abolição podem ser compreendidos como atualizações históricas dessa experiência quilombola e desse processo de quilombagem. É o caso da Barra Funda, que se configurou como um espaço de reconstrução comunitária da população negra em meio às exclusões produzidas pela modernização da cidade, e do Grupo Carnavalesco Barra Funda (posteriormente, Camisa Verde e Branco), que pode ser interpretado como expressão de um quilombo urbano, entendido como território de memória, solidariedade, proteção mútua e produção cultural.

Surgida em 1953 da articulação entre antigos cordões, blocos e coletivos carnavalescos da Barra Funda, a escola de samba Camisa Verde e Branco materializa a continuidade de uma tradição cultural iniciada décadas antes por trabalhadores negros que ocupavam ruas, largos e espaços de convivência do bairro. Sua criação simboliza não apenas a sobrevivência de uma manifestação cultural, mas também a vitória de uma comunidade que soube transformar perseguição em resistência, exclusão em pertencimento e marginalização em protagonismo cultural.

A atuação da escola de samba Camisa Verde e Branco ultrapassa os limites do carnaval e da produção artística. A escola constitui um espaço de educação informal, formação cidadã, preservação da memória coletiva e fortalecimento dos laços comunitários. Seus desfiles, enredos e atividades socioculturais funcionam como mecanismos de transmissão intergeracional de saberes e formas de valorização das contribuições afro-brasileiras na formação histórica de São Paulo.

Essa experiência encontra profundo diálogo com a formulação política do quilombismo, elaborada por Abdias Nascimento,[10] para quem o quilombo constitui um modelo histórico e contemporâneo de organização social negra baseado na solidariedade, na autonomia, na justiça social e na valorização das heranças africanas. O quilombismo não se restringe à memória dos quilombos históricos, mas propõe um projeto político de enfrentamento ao racismo estrutural e de construção de uma sociedade efetivamente democrática e plural. Sob essa perspectiva, a escola de samba Camisa Verde e Branco também pode ser compreendida como uma instituição quilombista. Sua existência representa a construção de um espaço de acolhimento, pertencimento, memória e mobilização coletiva que fortalece a presença negra na cidade e desafia estruturas históricas de exclusão.

Entretanto, compreender a Barra Funda apenas a partir dessas conquistas históricas significaria ignorar os desafios contemporâneos que ameaçam a permanência dessa memória coletiva. Nas últimas décadas, o bairro passou por intensos processos de reestruturação urbana associados à expansão do mercado imobiliário, à implantação de grandes empreendimentos corporativos e à crescente

9.
MOURA, Clóvis. *Dialética radical do Brasil negro.* São Paulo: Anita Garibaldi, 2014. MOURA, Clóvis. *Rebeliões da senzala*: quilombos, insurreições e guerrilhas negras. São Paulo: Perspectiva, 2020 [1959]. MOURA, Clóvis. *Sociologia do negro brasileiro.* São Paulo: Perspectiva, 2019.

10.
NASCIMENTO, Abdias. *Genocídio do negro brasileiro:* processo de um racismo mascarado. São Paulo: Perspectiva, 2016. NASCIMENTO, Abdias. *O negro revoltado.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. NASCIMENTO, Abdias. *O quilombismo:* documentos de uma militância pan-africanista. São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: Ipeafro, 2019.

valorização econômica da região. Tais transformações têm produzido novas formas de deslocamento social e simbólico, colocando em risco referências históricas fundamentais da presença negra no território.

Sob diferentes formas, as pressões atuais reproduzem mecanismos que marcaram outros momentos da história urbana paulistana. Se no passado a repressão policial e o controle estatal buscaram limitar as formas de organização da população negra, hoje a valorização imobiliária, a especulação fundiária e os processos de gentrificação contribuem para o enfraquecimento das redes comunitárias construídas ao longo de gerações. O fenômeno da gentrificação pode ser interpretado como uma nova modalidade de desterritorialização racial, na medida em que promove o deslocamento de populações historicamente vinculadas ao território e compromete a continuidade de suas práticas culturais.

A partir das contribuições de Beatriz Nascimento, pode-se afirmar que a ameaça à permanência da população negra na Barra Funda representa também uma ameaça à continuidade de um quilombo urbano. Não se trata apenas da perda de edificações ou referências materiais, mas da ruptura de vínculos, memórias coletivas e formas de produção comunitária que sustentam a vida do território. Da mesma forma, à luz da *quilombagem* proposta por Clóvis Moura, a resistência contemporânea contra a gentrificação pode ser compreendida como mais um capítulo das lutas históricas da população negra pela preservação de sua autonomia e de seus espaços de existência.

Sob essa perspectiva, a defesa da memória negra da Barra Funda torna-se inseparável da luta pelo direito à cidade. Preservar territórios negros significa garantir condições materiais, políticas e simbólicas para que suas populações permaneçam produzindo cultura, construindo pertencimento e transmitindo conhecimentos às futuras gerações. A memória não está restrita aos arquivos, monumentos ou documentos oficiais; ela se manifesta nos corpos, nas práticas cotidianas, nas festas populares, nos terreiros, nas rodas de samba, nas escolas de samba e nas relações comunitárias que dão sentido ao território.


H



I

A permanência da Camisa Verde e Branco, das memórias do Largo da Banana e das diversas expressões culturais negras da Barra Funda constitui, assim, uma demonstração da capacidade histórica de resistência de uma comunidade que, desde o pós-abolição, enfrenta sucessivas tentativas de apagamento. A história do bairro revela que a presença negra em São Paulo não pode ser compreendida apenas como herança do passado, mas como uma experiência contínua de produção de território, cultura, cidadania e luta pelo direito à cidade. Trata-se de uma trajetória que reafirma a Barra Funda como um dos mais importantes núcleos da Pequena África Paulistana, um verdadeiro quilombo urbano contemporâneo onde memória, resistência, pertencimento e futuro permanecem indissociáveis.

IMAGENS

A. Planta Geral da Cidade de São Paulo, 1905. Levantada e organizada por Alexandre Mariano Cococi e Luiz Fructuoso F. Costa, engenheiros da Comissão Geográfica e Geológica. Fundação Biblioteca Nacional, Brasil (BNDigital).

B. e C. Dionísio Barbosa em sua casa, na Barra Funda. São Paulo, 20 de novembro 1976. Autoria desconhecida. Acervo: Museu da Imagem e do Som de São Paulo (MIS-SP), Coleção Carnaval Paulistano.

D. Bloco carnavalesco Camponeses do Egito. Formado por integrantes associados ao Grupo Carnavalesco Barra Funda, conhecido posteriormente como Camisa Verde, antecessor da escola de samba Camisa Verde e Branco. São Paulo, década de 1920. Autoria não identificada. Acervo da Universidade de São Paulo (USP).

E. Aniversário de fundação da Frente Negra Brasileira. São Paulo, 16 setembro de 1935. Autoria não identificada. Coleção Arthur Ramos. Fundação Biblioteca Nacional, Biblioteca Digital Luso-Brasileira.
F. Banda Musical da Delegação da Frente Negra Brasileira na Chácara do Carvalho na Barra Funda, entre 1931 e 1937. Foto: Wessel. Acervo: Fundação Biblioteca Nacional, Brasil (BNDigital).
G. Cortejo do Bloco Afro Ilú Obá de Min, na Barra Funda, no dia 15 de fevereiro de 2026. Com a *Ópera Negra Obaomin – A Soberania de Yemanjá Ogunté e o enredo Ifátinuké*, o bloco celebrou a vida e o legado da sacerdotisa africana Ifátinùké e a ancestralidade das mulheres negras. Autoria desconhecida. Publicação no perfil do Mídia Ninja e Ilú Obá de Min no Instagram.
H. Escultura de Newton Santanna em tributo ao sambista Geraldo Filme. Praça David Raw, Barra Funda, São Paulo. A obra integra um projeto do Departamento de Patrimônio Histórico (DPH) e foi inaugurada em 21 de abril de 2022. Foto: Divulgação / SECOM - Prefeitura da Cidade de São Paulo.
I. Placa da Rua do Samba da Barra Funda, instalada em 28 de julho de 2026, após a oficialização do novo nome da antiga Rua João de Barros pela Lei Municipal nº 18.503, de 18 de junho de 2026. A via é um marco da história do samba e da cultura negra na cidade de São Paulo. Foto: Reprodução de matéria de Isabela Thurmann, *Metrópoles*, 8 ago. 2026.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário de. *Danças Dramáticas do Brasil.* São Paulo: Martins Fontes, 1959.

ANDRADE, Mário de. *Macunaíma:* o herói sem nenhum caráter. São Paulo: Martins, 1928.

BARBOSA, Márcio. *Sambistas e Baluartes:* tradições do samba paulista. São Paulo: Quilombhoje, 1994.

BISPO, Antônio. *A terra dá, a terra quer*. São Paulo: Ubu Editora; Piseagrama, 2023.

BISPO, Antônio. *Colonização, quilombos: modos e significados*. Brasília: INCTI/UnB, 2015.

BISPO, Antônio. *Somos da terra*. São Paulo: Ubu Editora, 2023.

CAMISA VERDE E BRANCO. Histórico institucional e memória do Grupo Carnavalesco Barra Funda.

DOMINGUES, Petrônio. *Uma história não contada:* negro, racismo e branqueamento em São Paulo no pós-abolição. São Paulo: Senac, 2004.

DOMINGUES, Petrônio. *Negros de Almas Brancas?* A ideologia do branqueamento no interior da comunidade negra em São Paulo. São Paulo: Alameda, 2002.

KAÇULA, Tadeu. *Casa Verde: uma pequena África paulistana.* São Paulo: LiberArs Editora, 2020.

MEMORIAL DA AMÉRICA LATINA. Rastros de Luz e Sombra. Acervo histórico sobre o Largo da Banana e o Grupo Barra Funda.

MORAES, José Geraldo Vinci de Moraes. *Sonoridades paulistanas:* a música popular na cidade de São Paulo no final do século XIX ao início do século XX. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

MOURA, Clóvis. *Dialética Radical do Brasil Negro.* São Paulo: Anita Garibaldi, 2014.

MOURA, Clóvis. *Rebeliões da Senzala:* quilombos, insurreições e guerrilhas negras. São Paulo: Perspectiva, 2020 [1959].

MOURA, Clóvis. *Sociologia do Negro Brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 2019.

NASCIMENTO, Abdias. *Genocídio do Negro Brasileiro:* processo de um racismo mascarado. São Paulo: Perspectiva, 2016.

NASCIMENTO, Abdias. *O Negro Revoltado*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

NASCIMENTO, Abdias. *O Quilombismo:* documentos de uma militância pan-africanista. São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: Ipeafro, 2019.

NASCIMENTO, Beatriz. O conceito de quilombo e a resistência cultural negra. (1985). In: UNIÃO DOS COLETIVOS PAN-AFRICANISTAS (org.). *Beatriz Nascimento, Quilombola e Intelectual:* possibilidade nos dias de destruição. São Paulo: Filhos da África, 2018.

RATTS, Alex; NASCIMENTO, Beatriz. *Todas (as) distâncias:* poemas, aforismos e ensaios de Beatriz Nascimento. Salvador: Ogum's Toques Negros, 2015.

ROLNIK, Raquel. Territórios negros nas cidades brasileiras: etnicidade e cidade em São Paulo e Rio de Janeiro. *Estudos Afro-Asiáticos*, n. 17, 1989.

SANTOS, Milton. *A natureza do espaço:* técnica e tempo, razão e emoção. São Paulo: Edusp, 2006.

SANTOS, Milton. O retorno do território. In: SANTOS, Milton; SOUZA, Maria Adélia A. de; SILVEIRA, Maria Laura (orgs.). *Território: globalização e fragmentação*. São Paulo: Hucitec, 1994.

SIQUEIRA, Renata Monteiro. O Largo da Banana e a presença negra em São Paulo. *Anais do Museu Paulista*, v. 28, 2020.

SIQUEIRA, Renata Monteiro. *O viaduto e o samba:* o Largo da Banana, urbanização e relações raciais em São Paulo. Tese (Doutorado), FAU-USP, 2021.

DIÁLOGO #2

FESTIVAL A FUNDA

BRUNO BAPTISTELLI, CARMEN SILVA, MARCELA ARRUDA, MARÍLIA PIRAJU

Esta conversa aconteceu em maio de 2026 no contexto da segunda edição do Festival A FUNDA, programação do BANANAL que articula cultura, ocupação do espaço público e debate sobre as transformações em curso na região da Barra Funda e de seu entorno. Nesta edição, o festival partiu de uma questão que atravessa a própria atuação do BANANAL: como iniciativas culturais que produzem encontro, circulação, pertencimento e vida urbana podem, ao mesmo tempo, contribuir para os processos de valorização que ameaçam a permanência de quem constrói esses territórios? Afinal, quando artistas, espaços culturais, bares, rodas de samba, movimentos sociais e outras iniciativas chegam a um lugar e ajudam a torná-lo mais vivo, quem se beneficia dessa transformação? E quem consegue permanecer quando ela passa a ser convertida em valor imobiliário?

A mesa "Arte x gentrificação: cultura, território e valorização urbana" reuniu experiências distintas, mas atravessadas por uma mesma disputa pelo direito à cidade. Além do próprio BANANAL, a mesa reuniu o Teatro Oficina e sua longa luta pelo território do Bixiga; a Ocupação 9 de Julho, que articula moradia, cultura, educação, saúde e organização comunitária no centro de São Paulo; o Instituto A Cidade Precisa de Você, dedicado à participação cidadã e ao urbanismo colaborativo; a Galeria de Artistas (GDA), espaço artístico que acompanha de perto a transformação da Barra Funda em polo cultural. São experiências que permitem olhar para a cidade a partir de diferentes posições — artística, institucional, comunitária, urbanística e cultural — e perguntar não apenas como a cultura pode ser capturada pela gentrificação, mas como ela pode produzir ferramentas para enfrentá-la.

CLARISSA XIMENES Gostaria de fazer uma primeira rodada para que cada uma possa se apresentar respondendo a algumas perguntas que tocam a todos. Vou começar com a Dona Carmen.

A Ocupação 9 de Julho é hoje uma referência internacional para organizações de defesa do direito à moradia e à cidade. O movimento é muito anterior a 2016, mas se estabelece justamente naquele ano no edifício onde está atualmente, sobrevivendo a inúmeras disputas e pressões imobiliárias do território.

Vocês estão no centro de São Paulo, onde coexistem projetos muito diferentes de cidade. Ao mesmo tempo em que iniciativas culturais e sociais valorizam a região, vocês também enfrentam ameaças constantes de expulsão e especulação. Como é viver essa disputa diariamente?

CARMEN SILVA (OCUPAÇÃO 9 DE JULHO) Eu sou Carmen Silva, uma mulher preta. Faço questão de enfatizar isso porque só me descobri preta no fim dos anos 1980, aqui na cidade de São Paulo. E me descobri preta através de uma experiência muito ruim, que foi a xenofobia, agravada por dois fatores: primeiro, por ser mulher, segundo, por ser nordestina.

Essa interseccionalidade que deveria nos unir, muitas vezes, nos afasta. Fico muito triste, porque isso continua sendo muito recorrente. Vivemos em um país que são vários. Confesso que, naquela época, eu me sentia refugiada dentro do meu próprio país.

Sou liderança de movimento social. Minha trajetória foi forjada pela necessidade, na luta por moradia, especificamente na região central da cidade. Ao longo dessa caminhada, fui me aprimorando e hoje, como urbanista social, entendo que moradia é apenas uma porta de entrada para muitos outros direitos, e foi assim que passei a discutir o direito à cidade. Inclusive, o direito de permanecer nesta cidade.

Respondendo à sua pergunta, nossa trajetória sempre foi essa. Estou ligada à 9 de Julho desde 1997. Em 2003, durante uma gestão considerada progressista da Prefeitura de São Paulo,[1] caímos no engodo de acreditar numa promessa: saímos da Ocupação 9 de Julho com a garantia de que retornaríamos um ano depois, o que nunca aconteceu. Conseguimos reocupar o espaço por mais duas vezes e, em 2016, voltamos a habitar o prédio com uma sistemática e uma proposta diferentes.

Reocupamos o prédio com uma rede de apoio, composta por agentes da cultura, da arquitetura, da saúde e da habitação. Então, a Ocupação passou a funcionar a partir de quatro grandes eixos, com seus subeixos, que vão além da discussão da moradia e dialogam com a conjuntura atual do direito à cidade.

Ao longo desses anos, lutando pelo direito à moradia humanizada e digna, uma coisa ficou muito clara. Estamos, nós, trabalhadores de menor renda, sendo constantemente empurrados para fora do centro. Por mais que a gente tenha pertencimento, que é o que nos firma em um território, estamos sempre sendo deslocados.

E, assim, a cidade vai se tornando uma rosca: o centro vai sendo esvaziado e as bordas vão se enchendo. Hoje conseguimos perceber isso claramente em diversos processos, inclusive no que aconteceu recentemente com a desocupação do Moinho.[2]

A ameaça é constante. Mas também aprendemos a lidar com ela e a hackear esse sistema. Temos um lema: "Nossa ordem é a desordem do sistema". Então, nosso movimento é uma luta pelo direito à cidade, pois sabemos que discutir apenas a moradia não resolve o problema da habitação, enquanto o direito à cidade envolve mobilidade, meio ambiente, saúde, educação e a própria discussão sobre o que significa estar na cidade. Significa olhar para esse processo não como se fôssemos à parte da cidade. Nós somos parte dela.

CLARISSA XIMENES Obrigada, Carmen. Agora vou passar para a Marília. A gente sabe que o Teatro Oficina é um dos espaços mais emblemáticos de articulação cultural e resistência da cidade de São Paulo. É um coletivo que surge no fim dos anos 1950 já com a ideia de companhia e que vai ocupando o território do Bixiga, onde permanece até hoje.

1. Em 2003, a prefeita de São Paulo era Marta Suplicy (PT). Ela governou a cidade de 1º de janeiro de 2001 a 31 de dezembro de 2004.

2. A desocupação da Favela do Moinho, na região central de São Paulo, teve início em abril de 2025; um ano depois, cerca de 30 famílias ainda aguardavam moradia definitiva.

Gostaria que você falasse sobre quais foram os momentos-chave dessa trajetória em que vocês identificaram essa disputa territorial. Como vocês se articularam para responder às pressões urbanas ao longo do tempo? Pensando, por exemplo, nas transformações do bairro, na chegada do Minhocão, nas mudanças da dinâmica urbana do Bixiga e, mais recentemente, em toda a luta que culmina no Parque do Rio Bixiga. Como vocês, a partir do Teatro Oficina, lidaram com essas diferentes etapas da disputa pelo território?

MARÍLIA PIRAJU
(TEATRO OFICINA)

Como você falou, o Teatro Oficina está no Bixiga como companhia desde 1958, com cerca de 70 anos de história. Então, são décadas forjando aquele território, e mais precisamente 45 anos de luta muito intensa, já que na década de 1980, o grupo Silvio Santos começou a comprar os imóveis no entorno do teatro, já prevendo fazer o primeiro projeto imobiliário que seria um shopping center.

A biografia do Teatro Oficina é marcada justamente por momentos de *sacação*, sacação teatral. Acho que a primeira grande percepção tem a ver com a permeabilidade. E a gente está neste lugar hoje, o BANANAL, onde sinto uma característica muito forte de abertura para o entorno; a permeabilidade é fundamental.

O Zé Celso costumava dizer que o Teatro Oficina não seria o que é hoje — nem como linguagem artística, nem como projeto arquitetônico — se não existisse no Bixiga. Estar em um território remanescente de quilombo, um território crioulo, popular, de artistas e de cultura nordestina forjou a linguagem do Teatro Oficina.

Mas a companhia poderia ter ficado fechada e ensimesmada. Afinal, ela nasce em 1958 a partir de estudantes da Faculdade de Direito do Largo São Francisco, ou seja, um time formado majoritariamente por homens brancos, de classe média. O que acontece depois é uma espécie de sacação coletiva: a compreensão de que era preciso se deixar atravessar pela cultura do bairro, do território e pelas lutas que já existiam ali.

Eu sinto que essa abertura foi tão genuína e tão levada às últimas consequências que acabou moldando a arquitetura do teatro: uma arquitetura aberta, quase um teatro de rua. Além de ter grandes aberturas para a Rua Jaceguai, também possui um enorme painel de vidro voltado para o terreno do Parque do Rio Bixiga, o centro da nossa luta durante 45 anos. Essa relação entre arquitetura, território e cidade sempre foi muito forte.

Existe uma passagem da nossa história talvez não tão conhecida, mas que considero fundamental. No fim dos anos 1970, e a Carmen sabe muito bem disso, ocorreu uma segunda grande leva de migração nordestina para São Paulo e os sobrados ao redor do teatro ainda não tinham sido demolidos. Nesse período, uma das casas geminadas ao lado do Oficina passou a ser ocupada por um coletivo de artistas vindos do sertão de Pernambuco e de Alagoas.

Ali chegaram pessoas como Zurita, que se tornou cozinheira e fez parte da companhia; Feliciano da Paixão, artista plástico e cirandeiro; e Edgar Ferreira, pernambucano que veio morar ao lado do teatro e trabalhou na companhia durante pelo menos dez anos, ao longo da década de 1980. O Edgar tinha uma trajetória impressionante. Foi grevista em Recife, chegou a ser demitido das Indústrias Matarazzo por sua atuação sindical e por organizar uma greve, foi cofundador do Sindicato dos Compositores no Rio de Janeiro e depois foi viver no Bixiga.

Essas pessoas deram uma dimensão completamente nova à companhia. O Oficina já tinha uma perspectiva política e contestadora, lógico, mas ainda estava muito centrado numa luta da classe artística teatral. Essa confluência com núcleos de artistas nordestinos, trabalhadores e sindicalistas ampliou o horizonte da companhia na luta pela terra.

Isso aconteceu justamente quando o Grupo Silvio Santos começou a avançar sobre aquela área, marcando a luta pelo território e pela terra como um lugar central. Então, para mim, esse é um momento-chave da história do Oficina.

Durante os anos 1970 e 1980, a companhia se abre de maneira radical para o território e passa a construir alianças profundas com as pessoas que vivem e lutam naquele lugar.

Outro momento muito importante aconteceu em 2004. Naquele período, a companhia estava apresentando *Os sertões*, um trabalho monumental que ocupou muitos anos de pesquisa. Foi então que, por intermédio do Eduardo Suplicy, o próprio Silvio Santos foi convidado a visitar o Teatro Oficina.

Ele não conhecia o teatro, não conhecia diretamente os protagonistas que estavam do outro lado daquela disputa. Quando chegou, ficou encantado ao encontrar uma companhia mobilizada, artisticamente potente, e recebendo-o festivamente. Na ocasião, perguntou: "Qual é o projeto de vocês para esse terreno na tratativa da disputa do shopping?"

Naquele momento, a companhia ainda não tinha uma proposta consolidada. Então, o irmão de Zé Celso, o arquiteto João Batista Martinez Corrêa, apresentou um projeto enorme para o local, que previa uma universidade antropófaga, áreas de cultura, um teatro a céu aberto para grandes públicos. Enfim, um projeto robusto, muito preenchido. Hoje consigo perceber que ele ainda respondia ao modelo do empreendimento imobiliário com uma lógica semelhante: muita construção, soterrando aquela terra disponível, se impondo demais sobre ela.

Mas houve uma virada importante. Só em 2010, momento em que a companhia passou a ocupar de maneira provisória e artística o terreno, por meio de um contrato de comodato com o grupo Silvio Santos, a gente percebeu algo importantíssimo. Aquele espaço não precisava ser ocupado por edifícios. Era fundamental a integridade daquele vazio. O valor dele estava justamente nisso, e foi uma mudança profunda de pensamento.

Deixamos de imaginar um grande centro cultural para pensar aquele território como um monumento vivo, uma reparação ambiental, histórica e cultural para o Bixiga. E a partir daí, passamos a defender a abertura daquele espaço como área verde, como parque, como lugar de encontro entre cidade, natureza e cultura. Foi uma transformação radical na maneira como compreendíamos aquele território e essa mudança de visão acabou orientando toda a luta que veio depois.

CLARISSA XIMENES Obrigada, Marília!
Marcela, gostaria de fazer agora um recorte da sua trajetória dentro do que começou como um movimento cultural urbano, mas hoje é denominado Instituto A Cidade Precisa de Você.

O Instituto nasce de um movimento coletivo em 2015, em resposta à recém-inaugurada Praça do Largo da Batata. Um espaço entregue após uma grande obra urbana, sem participação social efetiva sobre o que seria feito ali. A praça surge como um espaço árido, pouco acolhedor, sem sombra, sem infraestrutura adequada para a permanência das pessoas. Vocês, como um coletivo de arquitetos, urbanistas e articuladores de iniciativas culturais, se mobilizaram para propor ocupações temporárias naquele espaço e experimentar outras formas de uso.

Vocês, o Instituto, também trabalham muito com a ideia de territórios educadores e da participação cidadã como ferramenta de transformação urbana. Existe hoje uma abertura real para que a sociedade dialogue com os processos de planejamento da cidade e participe efetivamente da construção dos projetos? Ou ainda estamos muito presos a uma lógica de participação consultiva, em que as pessoas são ouvidas, mas não necessariamente influenciam as decisões?

MARCELA ARRUDA (INSTITUTO A CIDADE PRECISA DE VOCÊ) Obrigada. É uma alegria estar aqui e me sinto muito bem acompanhada nessa discussão, uma honra dividir esta mesa com movimentos que constroem um pouco da história dessa cidade.

Todos esses movimentos, cada um à sua maneira, vão construindo uma cidade na qual conseguimos nos reconhecer. Uma cidade onde percebemos que nossa agência e ação têm potência e capacidade de transformação.

Voltando ao histórico do Largo da Batata, ele é entregue à cidade depois de uma grande operação urbana, um espaço reformado que chega à população exatamente como a Clarissa descreveu: um lugar árido, sem bancos, sem sombra, sem áreas de respiro, sem mobiliário urbano e, portanto, sem infraestrutura de acolhimento.

O movimento A Batata Precisa de Você nasce justamente a partir dessa provocação. A ideia era convidar as pessoas a olharem para aquele espaço de outra forma e, principalmente, a se reunirem para provocar o que faltava e transformá-lo num espaço mais vivo e acolhedor.

Esse processo, que depois dá origem ao Instituto, também nasce da percepção de que há um limite na ação da sociedade civil de apenas ocupar espontaneamente os espaços públicos/urbanos. Não bastava apenas ocupar os territórios, era preciso também ocupar os espaços institucionais, e a Carmen sabe muito bem fazer isso.

Os movimentos sociais entram nos edifícios vazios para garantir sua função social, mas, ao mesmo tempo, ocupam conselhos, pressionam o poder público, constroem campanhas de comunicação e falam: "tem mais casa sem gente do que gente sem casa!", disputando essas narrativas que estão no poder.

Essa dimensão institucional também faz parte da transformação, inclusive de entender que a participação não está dada. Por isso, para nós, a participação cidadã nunca foi apenas uma questão de presença física no espaço urbano, mas envolve também criar mecanismos de abertura para que as pessoas possam influenciar os processos de decisão.

Hoje existem diferentes níveis de participação. Há espaços consultivos, como muitos conselhos, em que as pessoas participam, opinam, debatem e acompanham as decisões, mas não necessariamente têm poder deliberativo.

Existem formas mais ativistas de participação, em que a sociedade civil pressiona para abrir espaços de diálogo e construir visibilidade pública, inclusive na mídia, para determinadas pautas, criando uma opinião pública e pressão popular para destravar alguns debates.

E existem experiências mais inovadoras, como aconteceu, por exemplo, no concurso do Parque do Rio Bixiga, no qual houve participação social antes mesmo do projeto e do concurso existirem. E digo isso porque, tradicionalmente, um concurso de arquitetura apresenta propostas prontas e, no máximo, inclui algum representante da sociedade civil numa comissão julgadora que vai avaliar as propostas.

No caso do Parque do Rio Bixiga, aconteceu algo diferente. Foi realizado um processo participativo anterior ao concurso e – acho que Marília pode dizer melhor – que lançou a pergunta: "que parque nós queremos?". Ou seja, deixou de ser apenas sobre "qual o melhor projeto?", para tratar-se de um processo de escuta sobre as percepções, desejos, imaginações e expectativas da população que seriam a base para a elaboração do edital. Acho que essa é uma forma muito mais potente de participação e supernova, porque ela mobiliza afetividade e influencia o projeto desde sua origem.

Mas existe outro aspecto que considero igualmente importante. A participação não deve acontecer apenas antes do projeto, mas precisa acontecer durante e, como falamos na arquitetura, no pós-ocupação – momento em que um espaço passa a existir de fato.

É aí que surge uma questão fundamental: quem participa da gestão de um espaço para que ele se mantenha? Quais os atores que tomam parte nessa tomada de decisões? Quem cuida da continuidade daquele espaço?

Esse é um tema que temos pesquisado dentro do Instituto, pensando no conceito de gestão compartilhada. Como construir políticas públicas em que os cidadãos não sejam apenas usuários, mas também participantes da implementação e da gestão? Como criar formas de corresponsabilidade? Porque não se trata apenas de delegar tudo ao poder público, é sobre uma reeducação cidadã para entender que nós também somos responsáveis pela cidade. O Instituto tem desenvolvido pesquisas, publicações e metodologias voltadas a essa questão.

Pensando que estamos aqui num Ponto de Cultura, realizamos um trabalho para o Ministério da Cultura (MinC) que resultou numa metodologia de mobilização e participação comunitária voltada a equipamentos culturais em todo o país. A ideia era pensar como agentes da cultura que trabalham em determinado espaço podem também atuar como agentes de mobilização e transformação territorial e cidadã.

Isso tudo, justamente, é um movimento que pode ajudar a aproximar as pessoas dos espaços de decisão e de pressão popular, a entender a arte como uma ferramenta de comunicação das lutas, fortalecendo a organização comunitária e ampliando a participação cidadã.

Esse processo gerou um curso disponível no Escult, uma plataforma do MinC. Hoje, mais de 3 mil pessoas se formaram a partir dessa metodologia, que reúne jogos, dinâmicas coletivas e outras ferramentas que buscam criar espaços de convivência e decisão mais acessíveis e amigáveis do que uma audiência pública.

Afinal, as pessoas estão trabalhando, cuidando da família, enfrentando deslocamentos enormes pelas cidades. Então, nosso trabalho tem sido esse, pois precisamos criar outras formas de encontro, de participação e de construção coletiva.

No fundo, nos interessa pensar na participação cidadã em todas as etapas de um processo. Desde o diagnóstico inicial, passando pela elaboração dos projetos, até a gestão cotidiana dos espaços. E, especialmente, pensar a cultura como uma ferramenta de mobilização social, capaz de aproximar pessoas, construir vínculos e fortalecer as lutas coletivas.

CLARISSA XIMENES Bruno, a Galeria de Artistas (GDA) também nasce a partir de uma identificação de falhas no circuito artístico, tanto na circulação quanto na comercialização dos trabalhos. Vocês se mobilizam para construir uma casa fixa aqui na Barra Funda e chegam mais ou menos no mesmo período em que nós chegamos ao BANANAL.

Queria que você comentasse sobre as escolhas que levaram vocês até esse espaço e como você entende a relação entre as galerias, os artistas e as transformações do bairro. Acho que, diferente do BANANAL, vocês estão um pouco mais próximos da dimensão comercial da arte. Gostaria de ouvir como vocês enxergam essa relação entre arte, mercado e território.

BRUNO BAPTISTELLI (GDA) Boa noite. Obrigado pelo convite. É um prazer estar aqui com vocês e conhecer melhor algumas dessas trajetórias. A Carmen eu já conhecia, porque participei de uma exposição na Ocupação 9 de Julho. Então, é muito bom reencontrá-la.

Minha relação com a Barra Funda começou em 2011, quando eu trabalhava como assistente de artistas. Naquele momento, o bairro já concentrava diversos ateliês. Muito por conta do seu passado industrial, que oferecia espaços amplos e, naquela época, ainda relativamente acessíveis.

A Galeria de Artistas surge da reunião de quatro artistas que compartilhavam uma inquietação comum. Nós desenvolvíamos práticas muito ligadas à pesquisa, a processos experimentais e a investigações de longo prazo. E percebíamos que esse tipo de trabalho nem sempre encontrava espaço no mercado tradicional de arte. Somos uma geração que se formou durante os governos Lula e Dilma, um período em que existiam diversos editais públicos e formas de incentivo à produção cultural. Quando esses mecanismos começam a ser desmontados, muitos artistas ficam sem condições de sustentar pesquisas de longo prazo. Foi nesse contexto que começamos a pensar em alternativas.

Em 2021, criamos a Galeria de Artistas. Coincidentemente, é o mesmo ano de chegada de vocês aqui do BANANAL. Em 2026, também completamos cinco anos de trajetória. No início, funcionávamos de maneira nômade, ocupando diferentes espaços da cidade. Passamos pela região da Rua General Jardim (Vila Buarque), realizamos projetos em diferentes endereços e depois chegamos à Barra Funda.

Nossa intenção era construir um espaço que pudesse atuar tanto na circulação das obras quanto na sustentação econômica dos artistas. Entendíamos que era necessário disputar


A

também esse campo comercial. Mas sempre partindo da ideia de que a arte possui uma função política, social e cultural que não pode ser reduzida apenas ao mercado.

Houve um primeiro momento da nossa chegada ao bairro em que ainda não existia essa concentração tão grande de galerias. Depois nos afastamos por um período e, quando retornamos, encontramos uma situação completamente diferente. Novas galerias haviam chegado. O bairro passou a ser visto como um polo artístico. E isso trouxe uma série de transformações.

A gente percebeu muito rapidamente que aquilo que inicialmente parecia uma valorização da produção cultural também começava a ser apropriado pelo mercado imobiliário. De repente, a presença de artistas, ateliês e espaços culturais passou a funcionar como argumento de venda. A cultura se transformava em ativo de valorização urbana.

Isso é algo que me preocupa bastante. Porque o artista frequentemente chega primeiro, ajuda a construir relações, produz encontros, cria comunidade. Mas depois, muitas vezes, não consegue permanecer no território que ajudou a transformar. É uma dinâmica que vemos acontecer em várias partes da cidade.

Por isso, procuramos construir um espaço que mantivesse uma relação mais aberta com o bairro. Embora sejamos uma galeria, temos uma atuação que ultrapassa a lógica comercial. Promovemos atividades culturais, debates, encontros e ações que aproximam artistas e moradores.

Um exemplo disso é a relação que construímos com o Grand Master Ney (Sidney Pereira), filho de Seu Osvaldo, reconhecido como um dos pioneiros da cultura DJ negra no Brasil. Ele mora no mesmo imóvel onde funciona a galeria e essa convivência cotidiana acaba gerando trocas muito importantes. Recentemente, por exemplo, ele participou de uma atividade nossa e será DJ de uma próxima abertura.

São encontros que surgem justamente porque o espaço está aberto para a rua e o território. Acho que essa é uma questão fundamental. Como construir lugares que não funcionem apenas para o circuito das artes, mas também para as pessoas que vivem no bairro? Como fortalecer a permanência dessas populações? Como criar relações de solidariedade e resistência diante das transformações urbanas? Para mim, essa continua sendo uma das tarefas mais importantes dos espaços culturais hoje.

CLARISSA XIMENES Gostaria que o público também participasse. Alguém quer fazer alguma pergunta?

CATARINA (PÚBLICO) Boa tarde. Meu nome é Catarina, sou arquiteta. É um prazer estar aqui discutindo essas questões. Ao mesmo tempo em que conheço as dinâmicas de luta pelos territórios, também sinto uma certa angústia pela dificuldade de efetivar essas lutas em transformações territoriais concretas.

Recentemente aconteceu o concurso para o Parque do Rio Bixiga. Pensando na continuidade da luta do Zé Celso, queria saber como vocês participaram da construção do edital, do processo de seleção e se a proposta vencedora corresponde ao que o coletivo imaginava para aquele lugar.

A proposta inicial falava muito da revitalização do rio e de outras questões ambientais. Também vejo muitas pessoas questionando a viabilidade da naturalização do rio. Gostaria de saber como vocês enxergam isso e se existe algum processo previsto de gestão do parque depois de sua implementação, como a Marcela comentou.

MARÍLIA PIRAJU Tudo é uma questão de estratégia. Nós também fomos surpreendidos pela desapropriação. Apesar de o movimento lutar há 45 anos por aquele território, a decisão da Prefeitura de São Paulo não surgiu diretamente do movimento. Evidentemente não foi uma benevolência, mas uma decisão política que acabou acolhendo aquela demanda.

A partir dali, tivemos duas possibilidades: deixar que a Prefeitura desenvolvesse sozinha o projeto ou tentar construir um processo colaborativo, envolvendo o movimento, o território do Bixiga e a sociedade civil. Seria uma hipocrisia construir uma carta de diretrizes para aquele espaço ignorando 45 anos de luta.

Aceitamos participar do concurso justamente para entender se havia abertura da administração pública para construir coletivamente um edital. O acordo foi realizar uma série de oficinas participativas. Foram seis encontros envolvendo moradores, movimentos, o Teatro Oficina e pessoas interessadas no território. Dessas oficinas surgiram as diretrizes que orientaram o edital.

Quando houve a votação do Conselho Gestor dos Parques Municipais, o Parque do Rio Bixiga ainda não existia formalmente, mas o movimento, sim. Para nós, aquele parque já existia há muito tempo. Ali já funcionava a Horta de Luzia. Já aconteciam atividades com crianças do bairro do Projeto Abacateiro. A vida daquele espaço antecedia qualquer intervenção do Estado.

Desses encontros surgiram alguns pontos inegociáveis. Um deles era a abertura e naturalização do rio. Outro era a criação de uma floresta urbana, com reflorestamento e agrofloresta. Esses elementos entraram nas diretrizes do concurso. O resultado foi muito interessante. Foram quase 80 propostas inscritas, algo bastante expressivo para um concurso de espaço público. Claro que o projeto vencedor possui insuficiências. Mas foi o projeto que realizou a menor intervenção no território e permaneceu mais aberto a futuros diálogos com a sociedade civil.

Hoje o Conselho Gestor do Parque do Rio Bixiga já está consolidado. Eu participo, a Carmen participa, pessoas ligadas à Horta e ao Teatro Oficina participam. Conseguimos incidir tanto na elaboração do edital quanto na composição da comissão julgadora. Eu mesma participei representando o Conselho Gestor.

Foi um processo bastante singular. Mas é preciso ter fôlego. 45 anos de luta exigem fôlego. Costumamos brincar que, como somos do teatro, lutamos através da cultura. Água mole em pedra dura tanto bate até que fura. E foi isso que aconteceu.

CARMEN SILVA Também é importante lembrar que, antes do concurso do Parque, houve a escolha da instituição responsável pela sua condução. Eu sempre digo: ainda bem que foi o IAB (Instituto de Arquitetos do Brasil). Se não fosse o IAB, provavelmente não teríamos tido acesso às oficinas e audiências públicas que envolveram a população. Foi nesses encontros que as pessoas puderam opinar, inclusive com todas as divergências e controvérsias que fazem parte de um processo democrático.

É importante destacar que o projeto vencedor foi desenvolvido por arquitetos ligados ao território, pessoas que conhecem as demandas e os desejos do bairro. Mas essa continua sendo uma luta permanente. Primeiro, foi a luta pela criação do parque. Agora é a luta contra a especulação imobiliária. As incorporadoras já estão usando o Parque do Rio Bixiga como argumento de venda para apartamentos e estúdios. Nós já vimos esse tipo de processo acontecer em diversos lugares da cidade.

MARCELA ARRUDA Acho que essa convergência entre arte, cultura e luta social é muito importante. Quando as pessoas chegam a um parque, encontram um rio, participam de uma atividade cultural, de uma ação coletiva, elas conseguem imaginar outras possibilidades de cidade. As dimensões performativa, participativa e lúdica são fundamentais. Porque se ficarmos apenas falando dos problemas e das angústias, não conseguimos avançar. Precisamos construir experiências concretas que permitam às pessoas experimentar outros futuros possíveis.

CLARISSA XIMENES Temos tempo para mais uma pergunta.

SOFHIANE (PÚBLICO) Boa noite. Tenho uma pergunta sobre a iniciativa de convidar o Silvio Santos para visitar o Teatro Oficina. Num mundo cada vez mais polarizado, conversar com quem está do outro lado parece cada vez mais difícil. Achei essa estratégia muito interessante. Gostaria de saber o que motivou essa iniciativa, quais frutos ela trouxe e se essa lógica de diálogo com o adversário foi utilizada em outros momentos.

Também queria perguntar sobre os funcionários públicos que atuam no Estado. Falamos muito sobre alcançar quem toma as decisões políticas, mas existem muitas pessoas trabalhando dentro das instituições. Como essas pessoas podem se tornar aliadas? Através de formação? Educação? Processos de sensibilização? Como vocês enxergam esse trabalho dentro das estruturas do Estado?

MARÍLIA PIRAJU Acho que essa é uma contribuição do teatro para a política. O teatro sempre contracena com o antagonista. Sempre existem o conflito, o adversário, o inimigo dramático. Isso faz parte da dramaturgia. A gente coloca o antagonista em cena justamente para compreender suas ferramentas, seus mecanismos de atuação.

Essa foi uma das grandes lições que aprendi com Zé Celso. Ele dizia que era preciso aprender a contracenar com o inimigo. E, mais do que isso, aprender a se apropriar das ferramentas que ele utiliza. No caso do Teatro Oficina, isso significava compreender a potência comunicacional do próprio Silvio Santos.

Zé Celso sempre se recusou a resolver a luta apenas nos gabinetes. Ele transformava cada etapa do conflito em um acontecimento público. Chamava a imprensa, mobilizava aliados, envolvia o território. No dia seguinte a uma reunião, já estava dando entrevistas, tornando público o estágio da negociação. Era uma forma de retirar o conflito dos espaços fechados e levá-lo à esfera pública. De certa forma, foi também uma maneira de se apropriar das ferramentas de comunicação que o próprio Grupo Silvio Santos dominava tão bem. Mas acho que a Carmen pode falar melhor sobre essa estratégia de composição de alianças.

CARMEN SILVA Essa estratégia é muito próxima daquilo que construímos na Ocupação 9 de Julho. Nós entendemos que é preciso compor. Compor alianças de classe, de território, de origem, de experiências. Isso, inclusive, funciona como uma forma de proteção. Quando trazemos o chamado inimigo para perto, deixamos de operar apenas na lógica da criminalização.

A Ocupação 9 de Julho tem como característica abrir suas portas à sociedade. É uma atuação em rede. A cultura é uma ferramenta. A educação é uma ferramenta. A saúde também. Hoje temos uma UBS dentro da Ocupação. Muitas vezes, ela se torna polo de vacinação e de atendimento para toda a população do entorno. Também trabalhamos com equipamentos de assistência social. Nós trazemos o governo para dentro dos espaços.

E sobre os servidores públicos: nós os encontramos constantemente em audiências públicas, conferências e conselhos. Muitos desses profissionais são aliados importantes que ajudam a legitimar processos de escuta. Claro que a decisão final continua concentrada em quem ocupa cargos de poder, na Câmara Municipal ou na Prefeitura. Mas seguimos insistindo. E não levamos apenas reivindicações. Também levamos propostas e soluções.

CLARISSA XIMENES Quero agradecer muito a presença de vocês. Esse tipo de conversa é sempre importante. Cada iniciativa está envolvida em suas próprias batalhas e, muitas vezes, não temos tempo para escutar as experiências dos outros. Saio daqui com mais fôlego.

Nós nos tornamos Ponto de Cultura em 2025 e isso traz novas responsabilidades. Nem sempre o reconhecimento vem acompanhado do apoio necessário, mas ele nos convoca a pensar estratégias e fortalecer articulações.

IMAGEM

A. Bate-papo Arte x Gentrificação: cultura, território e especulação imobiliária com Bruno Baptistelli (Galeria de Artistas), Carmen Silva (Ocupação 9 de Julho), Marcela Arruda (Instituto Cidade Precisa de Você), Marília Piraju (Teatro Oficina) e mediação de Clarissa Ximenes. Acervo BANANAL. Maio de 2026.

BRUNO BAPTISTELLI
(GDA)
Artista visual e um dos criadores da GDA (Galeria de Artistas), espaço experimental baseado na Barra Funda, gerido em parceria com Carolina Cordeiro. O trabalho de Bruno Baptistelli desenvolve-se a partir de uma prática conceitual que se desdobra em instalações, objetos, pinturas, fotografias e vídeos. Sua obra é permeada por conceitos da psicanálise, que atuam como fio condutor de investigações sobre os signos políticos e sociais da paisagem urbana. O universo coletivo é, assim, constantemente reinterpretado sob uma perspectiva subjetiva e pessoalizada, em projetos que refletem sobre como os elementos que compõem os espaços influenciam as relações das pessoas com seu entorno.

CARMEN SILVA
(Ocupação 9 de Julho)
Urbanista, ativista e uma das principais lideranças da luta por moradia no Brasil. Nascida em Santo Estêvão, na Bahia, mudou-se para São Paulo nos anos 1990 após fugir da violência doméstica. É cofundadora do Movimento Sem-Teto do Centro (MSTC) e da Ocupação 9 de Julho, referência nacional de organização popular, cultura e urbanismo social no centro de São Paulo. Sob sua liderança, ocupações passaram a funcionar não apenas como moradia, mas também como espaços de formação, alimentação, arte e acolhimento comunitário. Carmen atua na defesa do direito à cidade, da função social dos imóveis urbanos e da inclusão das populações periféricas nas políticas públicas.

MARCELLA ARRUDA
(Instituto A Cidade Precisa de Você)
Arquiteta e urbanista, há uma década trabalha na interseção entre planejamento urbano participativo, resiliência comunitária e saúde planetária, colaborando amplamente com territórios vulnerabilizados para desenvolver estratégias lideradas localmente para melhorar a qualidade de vida por meio da cocriação e coprodução de soluções baseadas na cultura e na natureza. Marcella está como presidente do Instituto A Cidade Precisa de Você e é cofundadora da Rede Brasileira de Urbanismo Colaborativo.

MARÍLIA PIRAJU
(Teatro Oficina)
Arquiteta cênica e encenadora, desenvolve pesquisas e criações em direção de arte, encenação, roteiro teatral e projetos expográficos, com foco na crítica às estruturas coloniais nas artes, sobretudo nas artes cênicas. Trabalha como artista associada ao Teatro Oficina desde 2011, onde compõe o time que lutou e luta pela criação do Parque do Rio Bixiga. Ao longo destes anos, desenvolveu e tornou públicas estas experiências em publicações diversas, como o livro *Bexiga em três tempos* (Romano Guerra Editora, 2020) e *O devorador, Zé Celso arte e vida* (Edições SESC, 2025).

O QUE QUEREMOS CELEBRAR? CELEBRAÇÃO, RITO E PERMANÊNCIA

BRUNA AMARO

Bruna Amaro é artista visual, educadora e pesquisadora. Sua prática atravessa o bordado, a pintura, a performance e a construção de experiências coletivas, investigando de que maneira rituais, festas e ocupações da rua podem produzir memória, pertencimento e outras formas de permanência. Doutoranda em Processos e Procedimentos Artísticos pela UNESP, é idealizadora da performance AS PAPANGUS e da pesquisa *O que queremos celebrar?*, desenvolvida por meio de uma série de estandartes e oficinas que articulam arte, carnaval e imaginários políticos.

"O que espanta a miséria é a festa." **BETO SEM BRAÇO**[1]

Quando fui convidada a escrever um ensaio para celebrar os cinco anos de existência do BANANAL, pensei em diferentes maneiras de abordar as festas e os motivos pelos quais ainda as celebramos. O convite também me fez retornar à minha própria história com o espaço. Participei de sua construção e, durante dois anos, mantive ali meu ateliê e desenvolvi parte da minha produção artística. Trabalhei ao lado de artistas e pessoas incríveis que contribuíram para a minha formação, pensando em soluções para os trabalhos, colaborando quando necessário e compartilhando as dúvidas, dificuldades e agruras da profissão. Celebrar os cinco anos do BANANAL significa olhar para uma história da qual também faço parte.

"O que queremos celebrar?" surgiu primeiro como uma pergunta bordada em um estandarte produzido em outubro de 2019, durante uma residência artística na Bethany Arts Community, em Ossining, nos Estados Unidos. Ela não surgiu do nada. O Brasil atravessava os primeiros meses de um governo de extrema direita, sustentado por discursos misóginos, racistas e meritocráticos e por uma política reacionária em relação aos direitos da população. Diante dos anos de mandato que ainda teríamos pela frente, eu me perguntava como continuaríamos a ocupar as ruas e a celebrar nossas existências. Com que espírito sairíamos para os próximos carnavais? O que ainda teríamos a celebrar? E, talvez ainda mais importante, o que desejaríamos fazer permanecer por meio da celebração?

O título da obra acabou se desdobrando em prática, com oficinas de construção de estandartes que partem dessa pergunta como eixo. Uma dessas experiências aconteceu no BANANAL, durante o pré-carnaval de 2023, quando o fazer coletivo dos estandartes se tornou um exercício de escuta, imaginação e afirmação de presenças

1.
Laudeni Casemiro, mais conhecido como Beto Sem Braço, foi cantor e compositor brasileiro e um dos grandes nomes do Império Serrano. Conhecido como "Reizinho de Madureira", o Grêmio Recreativo Escola de Samba Império Serrano é uma das agremiações mais tradicionais do carnaval carioca.



e quereres. Retornar à pergunta, no contexto da celebração dos cinco anos do BANANAL, significa reconhecer um percurso: aquilo que nasceu bordado como inquietação passou a circular entre outras mãos, ganhou novos suportes e territórios, nos permitiu pensar sobre nossos desejos e experimentar formas de materializá-los.

A pergunta, no entanto, nunca significou uma recusa da festa. Ela nasceu da necessidade de compreender o que colocamos no centro quando nos reunimos para celebrar. Toda festa elege imagens, gestos, narrativas e personagens; cria uma zona de visibilidade e, com ela, também produz ausências. Mesmo quando parece afastada das disputas cotidianas, a festa revela valores e dá forma àquilo que um grupo considera digno de ser lembrado, repetido ou transmitido.

A frase de Beto Sem Braço — "O que espanta a miséria é a festa" — não apresenta a celebração como solução para a desigualdade. Ela fala de uma interrupção, ainda que provisória, da realidade que se deseja transformar. Se aproximarmos Beto Sem Braço do malandro analisado pelo antropólogo Roberto DaMatta no livro *Carnavais, malandros e heróis* (1979),[2] sua figura torna visíveis alguns dos problemas e dilemas da sociedade que a produziu. A miséria não desaparece: é espantada. A festa não elimina a precariedade da vida, mas abre um intervalo no qual outra experiência do mundo pode ser ensaiada.

É desse intervalo que parto para pensar a celebração como uma tecnologia de permanência. Chamo de tecnologia o conjunto de saberes, gestos, objetos e formas de organização que atua sobre a vida comum. Celebrar cria condições para que memórias, presenças e desejos atravessem o tempo. Resta perguntar o que fazemos permanecer: uma tradição, uma identidade, uma estrutura de poder? Ou também o desejo, a esperança e a capacidade de imaginar outros modos de existir?

Não pretendo responder a essas questões por meio de uma investigação exaustiva das celebrações ou das inúmeras relações históricas, religiosas, econômicas e sociais que as atravessam. Aproximo-me delas a partir da antropologia, da sociologia e dos estudos culturais, mas também de uma perspectiva artística e subjetiva, formada por minha experiência com o carnaval, os cortejos, a performance e a produção de objetos que ocupam esses espaços. Nesta primeira parte, é sobretudo na leitura de Roberto DaMatta que busco os instrumentos para pensar o rito, a festa e o carnaval. Meu interesse está menos em estabelecer uma definição da festa do que em observar, com o autor, o que fazemos quando celebramos e aquilo do qual tomamos consciência nesse gesto.

2. DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis:* para uma sociologia do dilema brasileiro. 6. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

NENHUMA SOCIEDADE EXISTE SEM CELEBRAÇÃO

Toda sociedade encontra ocasiões para retirar algo do fluxo cotidiano e reconhecê-lo coletivamente. Celebramos nascimentos, uniões e mortes; marcamos passagens; homenageamos entidades, santidades, territórios e figuras públicas; comemoramos conquistas pessoais e acontecimentos incorporados a uma memória comum. Os motivos e as formas variam, mas permanece a necessidade de produzir sentido em conjunto.

A passagem do cotidiano ao extraordinário orienta a reflexão de DaMatta em *Carnavais, malandros e heróis*. O livro procura compreender as razões sociais dos dilemas que colocam uma sociedade às voltas consigo mesma. Ao investigar o caso brasileiro, o autor não considera o carnaval um evento isolado nem uma simples válvula de escape. Rito e mito são dramatizações: maneiras de chamar a atenção para aspectos da realidade social encobertos pelas rotinas, pelos interesses e pelas complicações da vida diária. O carnaval torna-se, assim, uma janela privilegiada para interpretar o Brasil.

DaMatta descreve um país no qual convivem "carnavais e hierarquias, igualdades e aristocracias", onde a cordialidade pode ceder lugar, no momento seguinte, à violência do "sabe com quem está falando?" e onde samba, cachaça, praia e futebol coexistem com uma "democracia relativa" e um "capitalismo à brasileira".[3] É no movimento entre a rotina automática e a festa que reconstrói o mundo que, para o autor, tocamos em um domínio de liberdade e do "essencialmente humano".[4] A celebração não se encontra fora dessa formação social: ela torna suas contradições especialmente visíveis.

O rito oferece, portanto, um território privilegiado de leitura. Segundo DaMatta, "[...] os ritos servem, sobretudo na sociedade complexa, para promover a identidade social e construir seu caráter. É como se o domínio do ritual fosse uma região privilegiada para se penetrar no coração cultural de uma sociedade, na sua ideologia dominante e no seu sistema de valores".[5]

3. DAMATTA, Roberto. *Op. cit.*, p. 14.

4. *Ibid.*, p. 16.

5. *Ibid.*, p. 27.

Ao ritualizar uma ação, uma sociedade não apenas repete um costume: declara a importância que lhe atribui. O rito pode transformar o particular em universal, o regional em nacional e o individual em coletivo; também permite que uma questão comum seja apropriada e marcada por um modo específico de fazer.[6] Uma festa de aniversário, uma procissão e um desfile carnavalesco não têm a mesma finalidade, mas compartilham a capacidade de destacar relações e convertê-las em imagens reconhecíveis pelo grupo.

DaMatta observa ainda que, mesmo em sociedades historicamente determinadas, certas formas de ritualização são vividas como se estivessem acima do tempo ou fossem capazes de englobá-lo.[7] Embora tenham história e se transformem, as festas tendem a ser percebidas como duradouras, cíclicas ou até perenes. Sua repetição não reproduz simplesmente o acontecimento anterior: combina e recombina elementos sociais e históricos para produzir novamente aquilo que reconhecemos como tradição. Essa dinâmica não é exclusiva do carnaval e pode ser observada em diferentes festejos populares que, ao se repetirem, atualizam formas de pertencimento, memória e tradição. Festas juninas e outras celebrações populares permanecem justamente porque se transformam, incorporando diferentes contextos, sujeitos e temporalidades. No caso do carnaval, manifestação que atravessa mais diretamente minha pesquisa e minha prática artística, o antigo e o moderno, o do interior e o da capital, o dos ricos e o dos pobres não são manifestações de uma essência imutável. São construções continuamente refeitas que permitem a uma coletividade sentir, mais do que apenas conceber abstratamente, sua continuidade como grupo.[8]

Penso, então, a permanência produzida pelo rito não como imobilidade, mas como reelaboração. Algo permanece porque é refeito. Gestos, ritmos, roupas, personagens e narrativas retornam, mas nunca encontram o mundo exatamente como o deixaram. DaMatta afirma que o ritual não apenas transmite e reproduz valores, mas também participa de seu "parto" e de seu "acabamento", o que revela sua ligação com o poder.[9] A festa faz circular valores estabelecidos, mas também ajuda a produzi-los e legitimá-los.

6. DAMATTA, Roberto. *Op. cit.*, p. 29.

7. *Ibid.*, p. 24-25.

8. *Ibid.*, p. 28-29.

9. *Ibid.*, p. 29-30.


B

A ligação entre rito e poder também se evidencia na organização concreta das cerimônias. Desfiles, procissões e paradas colocam lado a lado quem sabe e quem não sabe, quem tem e quem não tem, quem conduz e quem acompanha, quem ocupa o centro e quem permanece nas margens.[10] A zona focal do rito não resulta apenas de uma escolha estética: participa de um jogo de afirmações e legitimações. Ao mesmo tempo em que pode reforçar autoridades e hierarquias, também as torna visíveis e, portanto, passíveis de contestação.

Quando o carnaval ocupa a rua, não é apenas a paisagem que muda. Mudam também seus usos e aquilo que podemos viver nela. Ao analisar o carnaval paulistano, Guilherme Varella[11] mostra que a folia é uma manifestação cultural, um exercício de liberdade e uma forma de reivindicar o direito à cidade. Durante algumas horas, os cortejos interrompem o uso planejado para as vias e devolvem a elas o encontro. Esse movimento, porém, não acontece sem conflitos: depende da atuação do Estado e esbarra nas regras criadas para organizar — e, muitas vezes, conter — a festa.

A transformação não decorre apenas da ocupação física da rua. Os corpos interrompem seus usos habituais e fazem surgir outra possibilidade de cidade. O espaço destinado à circulação, ao trabalho e ao deslocamento cotidiano torna-se um lugar de encontro e criação. DaMatta chama

10. DAMATTA, Roberto. *Op. cit.*, p. 30.

11. VARELLA, Guilherme. *Direito à folia:* o direito ao Carnaval e a política pública do Carnaval de rua na cidade de São Paulo. São Paulo: Alameda, 2024.

de dramatização esse gesto de retirar algo de sua posição habitual, colocá-lo em evidência e atribuir-lhe outro sentido. O autor afirma: "O rito, como elemento privilegiado de tomada de consciência do mundo, é um veículo básico na transformação de algo natural em algo social. Isso porque, para que essa transformação de natural em social possa ocorrer, uma forma qualquer de dramatização é necessária. É pela dramatização que tomamos consciência das coisas e passamos a vê-las como tendo um sentido, vale dizer, como sendo sociais".[12]

Dramatizar, nesse sentido, não significa falsificar a realidade. A partir de DaMatta, compreendo a dramatização como um gesto de recorte e de deslocamento capaz de conferir novo significado àquilo que destaca. O rito não se define apenas pela repetição ou pela rigidez de uma fórmula: há rituais que confirmam regras e outros que as pulverizam e abrem o mundo. Mais do que uma substância especial, ele produz contrastes entre a rotina e a festa, a vida e o sonho, a pessoa cotidiana e a personagem que ela passa a incorporar.[13]

No carnaval, esse contraste se realiza por meio de corpos, gestos, músicas, objetos e roupas que instauram um tempo particular. DaMatta considera que não há sociedade sem a ideia de um mundo extraordinário, associado à plenitude, à liberdade e à possibilidade de viver de outra maneira. Montar um ritual seria abrir uma comunicação entre esse "mundo especial" e o mundo cotidiano, concedendo realidade temporária ao primeiro.[14] A sociedade hierarquizada não deixa de existir, mas outras relações podem ser experimentadas. Nesse estado passageiro, a coletividade produz uma visão alternativa de si mesma: não se apresenta exatamente como é, tampouco alcança plenamente aquilo que poderia ser.

Ao final dessa passagem, DaMatta se aproxima diretamente da questão que move este ensaio: embora o cerimonial seja, por definição, um estado passageiro, "esse estado passageiro talvez possa permanecer".[15] Nessa ambiguidade reside parte da força política da festa. Se o rito abre as portas da esperança,[16] o que nele é vivido pode sobreviver como

12. DAMATTA, Roberto. *Op. cit.*, p. 34.

13. *Ibid.*, p. 35-36.

14. *Ibid.*, p. 37-38.

15. *Ibid.*, p. 38.

16. *Ibid.*, p. 36.

memória, desejo e horizonte. Celebrar é também disputar as histórias que desejamos fazer durar, as presenças que queremos reunir e os mundos que insistimos em ensaiar.

Mas o que acontece quando esses intervalos se tornam cada vez mais raros? O que perdemos quando os gestos compartilhados deixam de produzir vínculos e a repetição já não constrói continuidade? Se o rito permite que uma sociedade imagine outra versão de si mesma, seu desaparecimento não representa apenas o fim de determinadas tradições. Pode significar também o enfraquecimento dos espaços em que aprendemos a estar juntos, a produzir sentido e a desejar coletivamente.

POR QUE OS RITOS IMPORTAM?

Foi para compreender o enfraquecimento desses espaços coletivos que me aproximei do ensaio *O desaparecimento dos rituais: uma topologia do presente* (2021), de Byung-Chul Han. DaMatta me ajudou a observar o que os ritos produzem; Han dirige o olhar para aquilo que se perde quando eles desaparecem. Han parte de uma cena familiar: nunca tivemos tantos meios de comunicação, mas isso não significa que estejamos construindo mais vínculos. Para o filósofo, "rituais são ações simbólicas. Transmitem e representam todos os valores e ordenamentos que portam uma comunidade. Geram uma comunidade sem comunicação, enquanto hoje predomina uma comunicação sem comunidade".[17]

"Comunidade sem comunicação" não significa uma comunidade sem palavras. Trata-se de um grupo que compartilha gestos, objetos, ritmos e modos de estar junto sem precisar explicar tudo o tempo inteiro. A comunicação contemporânea, ao contrário, pode se multiplicar sem nos aproximar. Conecta, mas nem sempre reúne.

Os rituais também desaparecem quando perdemos símbolos capazes de produzir reconhecimento e quando o tempo já não é marcado por retornos e intervalos. Han os define como técnicas de "encasamento": assim como uma casa torna o espaço habitável, os ritos organizam o tempo e nos ajudam a permanecer nele.[18] Um aniversário, um ensaio, uma celebração religiosa ou o Carnaval não são apenas datas no calendário. Ligam aquilo que vivemos ao que volta e ao que ainda esperamos viver.

Se o rito liga diferentes tempos e pessoas, o *smartphone*, criado para nos manter conectados, torna visível uma experiência muito diferente. Muito além de facilitar a comunicação, ele passou a mediar grande parte de nossa vida cotidiana. Na tela, uma imagem chama a seguinte, uma notícia desaparece para que outra ocupe seu lugar e uma atualização logo se torna antiga. Não permanecemos diante das coisas: passamos por elas ou, para usar um verbo já incorporado ao cotidiano, seguimos "scrollando". Han chama esse movimento contínuo de percepção serial e o associa à lógica neoliberal, que mantém nossa atenção sempre disponível e nosso desejo à espera da próxima novidade. Nesse regime, "a coação permanente da produção leva a um desencasamento" e torna a vida "mais contingente, mais efêmera e instável".[19] O tempo deixa de ser uma casa e passa a ser apenas fluxo.

O rito nos propõe outra relação com a repetição. Repetir um gesto não significa realizá-lo mecanicamente, mas voltar a ele com atenção. Para Han, é esse retorno que produz reconhecimento e faz o tempo durar.[20] O gesto pode ser o mesmo, mas quem o realiza já se transformou. A cada repetição, reencontramos o que permaneceu e percebemos o que mudou.

Essa experiência acontece no corpo. Aprende-se um cortejo caminhando; um ritmo, tocando e escutando outras pessoas; uma dança, repetindo passos; uma festa, preparando seus objetos, vestindo suas roupas e ocupando o espaço no tempo que lhe corresponde. Os rituais produzem saberes e memórias corporais, enquanto a comunicação digital tende a retirar o corpo da experiência.[21] *Likes*, *friends* e *followers* podem medir conexões, mas não substituem a experiência de dividir o mesmo ritmo ou de sentir a vibração e o calor de muitos corpos reunidos.

17. HAN, Byung-Chul. *O desaparecimento dos rituais:* uma topologia do presente. Tradução de Gabriel Salvi Philipson. Petrópolis: Vozes, 2021, p. 9.

18. HAN, Byung-Chul. *Op. cit.*, p. 10-11.

19. *Ibid.*, p. 18-19.

20. *Ibid.*, p. 19-20.

21. *Ibid.*, p. 24-25.

Quando Han afirma que os rituais retiram o indivíduo, por algum tempo, do centro da experiência, não entendo que o desejo pessoal desapareça no coletivo. Também é junto de outras pessoas que podemos reconhecê-lo e celebrá-lo. O rito suspende, isto sim, a obrigação de transformar tudo em desempenho ou em narrativa pessoal. O "eu" continua ali, mas encontra uma forma compartilhada na qual pode circular.

O carnaval torna esse deslocamento especialmente visível. Durante a festa, as ruas, as roupas, os gestos e as relações podem adquirir outros sentidos. Essa suspensão não elimina as desigualdades da cidade, como já vimos com DaMatta, mas permite experimentar coletivamente outras formas de presença. Ao contrário do que sugere o título de um dos álbuns da banda carioca Los Hermanos, não existe o *Bloco do Eu Sozinho*. Ninguém sustenta sozinho a folia.

Uma festa também não se confunde com um evento. Um evento pode reunir muitas pessoas, sem necessariamente formar uma comunidade, e ser logo substituído pelo seguinte. O rito, ao contrário, requer preparação, compromisso, memória e retorno; não pode ser simplesmente acelerado.[22] Sua importância não está apenas no número de pessoas presentes, mas também nos vínculos que se constroem antes, durante e depois da celebração. São vínculos entre as pessoas, e também delas com os lugares que passam a reconhecer como espaços de encontro e pertencimento. Preparar coletivamente uma festa, retornar a ela, reconhecer seus gestos e participar de suas transformações são formas de produzir continuidade. É essa duração que permite que um encontro deixe de ser apenas um acontecimento pontual e passe a integrar uma experiência compartilhada.

O problema apontado por Han está justamente no progressivo enfraquecimento dessas formas de duração. Para o autor, isso não ocorre apenas quando uma tradição desaparece, mas também quando a experiência em comum perde espaço para a sucessão de informações, quando a presença do corpo é substituída pela tela e passamos a escutar principalmente o eco de nós mesmos.[23] Não leio essa reflexão como um convite para recuperar nostalgicamente antigas formas de celebração. O que ela me faz perguntar é quais gestos ainda podemos criar para permanecer juntos e devolver alguma espessura à experiência coletiva.

Volto, então, à rua. No cotidiano, quase sempre a atravessamos com pressa, mas durante a festa ela pode se tornar um lugar de encontro, memória e invenção. Se o desaparecimento dos ritos participa do desencantamento do mundo, o que podem os corpos reunidos fazer para encantá-lo novamente?

CELEBREMOS!

A pergunta sobre como reencantar o mundo me levou a Luiz Antonio Simas e Luiz Rufino. Para os autores, reconectar é refazer ligações perdidas. Encantar vem do latim *incantare*: o canto que enfeitiça, inebria e cria outros sentidos para o mundo.[24] Ao entrar nessa discussão, as palavras inevitavelmente se aproximam da poesia.

O encantamento, para Simas e Rufino, não foge da realidade nem encobre suas violências. Responde a elas. É uma "gira política e poética" que inventa outros modos de existir e de produzir saber.[25] Em um mundo organizado pela separação, pela exploração da natureza e pela privatização da existência, encantar pode ser desobedecer, transgredir, inventar e refazer conexões.

Ao ler Simas e Rufino depois de Han, reconheço uma continuidade entre essas reflexões. Han descreve uma vida marcada pelo isolamento, pela instabilidade e pela dificuldade de permanecer.[26] Simas e Rufino ampliam essa discussão ao mostrar que o desencanto também rompe as relações entre o corpo e a comunidade, o humano e a natureza, o presente e a ancestralidade, o visível e o invisível.[27] Encantar, nesse sentido, não seria retornar a um mundo sem fraturas, mas voltar a costurar relações entre o que foi separado.

22. HAN, Byung-Chul. *Op. cit.*, p. 71.

23. *Ibid.*, p. 9-10; 19-20; 24-25.

24. SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. *Encantamento:* sobre política de vida. Rio de Janeiro: Mórula, 2020, p. 4.

25. *Ibid.*, p. 7.

26. HAN, Byung-Chul. *Op. cit.*, p. 18-19.

27. SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. *Op. cit.*, p. 7-10.



Simas e Rufino escrevem que “o contrário da vida não é a morte, o contrário da vida é o desencanto”.[28] O desencanto começa quando a vida perde a capacidade de produzir presença, vínculo e sentido; quando os corpos deixam de se reconhecer como parte de um mundo comum; quando a rua vira apenas um lugar de passagem. Também se manifesta quando a celebração é reduzida ao consumo e o tempo da festa passa a obedecer às mesmas exigências de produtividade que organizam o restante da vida.

Como, então, fazer essa costura? “Como responder com vida a um sistema de desencanto?”, perguntam Simas e Rufino.[29] Os caminhos sugeridos pelos autores aparecem em práticas que continuam vivas nas margens, esquinas, matas, quilombos, mangues e sertões. Nesses lugares, diferentes corpos, saberes e tempos entram em relação. O encantamento nasce dessa convivência e da abertura para que a presença do outro também nos transforme.

Quais corpos, afinal, podem ocupar esses espaços? Quais podem esconder o rosto, tocar, dançar, suspender as normas do cotidiano e experimentar o anonimato da festa? Para chegar a essas perguntas, é preciso reconhecer que os processos de disciplinamento não incidiram igualmente sobre todos os corpos. Silvia Federici observa que não existe uma história universal do corpo, mas, sim, histórias atravessadas por hierarquias raciais, sexuais e geracionais, produzidas pelo capitalismo. Olhar para essas diferenças também significa contar as histórias das pessoas escravizadas e colonizadas, das trabalhadoras assalariadas e das mulheres que sustentaram, sem remuneração, o trabalho doméstico e a reprodução da vida.[30]

Federici mostra que um dos projetos centrais do capitalismo foi fazer do corpo uma máquina de trabalho. Para isso, foi preciso treinar seus movimentos, controlar seus ritmos e aproveitar suas energias para a produção.[31] No caso das mulheres, esse controle incidiu de maneira particular: delimitou os espaços que poderiam ocupar, os gestos considerados aceitáveis e as funções que deveriam cumprir na reprodução da família, do trabalho e da ordem social. Esperava-se que permanecessem no espaço doméstico, mas isso não impediu que seus corpos continuassem submetidos ao olhar, à vigilância e à violência quando ocupavam as ruas.

O disciplinamento, porém, não encerra essa história. No artigo *Em louvor ao corpo que dança*,[32] o corpo aparece também como lugar de resistência. Reapropriar-se dele é voltar a escutar seus ritmos e experimentar suas possibilidades. Para Federici, “a dança é central para essa reapropriação”: dançar é investigar e inventar aquilo que um corpo pode fazer.[33] Essa descoberta não acontece de maneira isolada, mas no encontro com outros corpos e com o espaço. Quem dança modifica o lugar que atravessa e se deixa modificar por ele.

Em outubro de 2019, quando conheci os Papangus[34] na cidade de Bezerros, em Pernambuco, ouvi dos moradores uma narrativa segundo a qual, entre o final do século XIX e o início do XX, grupos de homens se mascaravam da cabeça aos pés para brincar o carnaval sem serem reconhecidos por suas mulheres. A fantasia que cobria integralmente o corpo lhes garantia o anonimato e uma liberdade provisória. A história deixou comigo uma pergunta: onde estavam as mulheres Papangus? Se a presença das mulheres nas ruas e nas festas era vigiada e submetida ao julgamento moral, o que poderia significar, naquele contexto,

28.
SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. *Op. cit.*, p. 7-10.

29.
Ibid., p. 15.

30.
FEDERICI, Silvia. *Além da pele:* repensar, refazer e reivindicar o corpo no capitalismo contemporâneo. Tradução de Jamille Pinheiro Dias. São Paulo: Elefante, 2023, p. 21-22.

31.
Ibid., p. 20-21.

32.
In: *Ibid.*

33.
Ibid., p. 178.

34.
Os Papangus são personagens tradicionais do carnaval de Bezerros, no Agreste pernambucano, caracterizados pelo uso de máscaras e vestimentas que cobrem integralmente o corpo, preservando o anonimato dos brincantes. Há diferentes narrativas sobre a origem da manifestação, cuja presença em Bezerros remonta ao final do século XIX. O mascaramento, o anonimato e a brincadeira pelas ruas permanecem como elementos centrais da tradição (CAVALCANTI, 2015).

um cortejo de mulheres mascaradas? Quem lhes permitiria esconder o rosto, abandonar por algum tempo as obrigações cotidianas e experimentar a liberdade da festa? Foi a partir dessas inquietações que comecei a desenvolver *AS PAPANGUS*, performance que desloca o mascaramento e o anonimato da tradição que conheci em Bezerros, para investigar as possibilidades de presença dos corpos das mulheres no carnaval e no espaço público.

A performance nasceu da vontade de deslocar essa narrativa e experimentar outro corpo possível para ela. A ideia começou a ganhar forma no BANANAL, onde eu mantinha meu ateliê e onde, entre março e abril de 2022, realizei *Ninguém pediu para eu fazer isso*, minha primeira exposição individual e também a primeira individual de artista realizada no espaço. Ao longo da preparação da exposição, *AS PAPANGUS* foi amadurecendo junto à produção das máscaras e vestimentas, saindo do desenho até ganhar corpo. A existência de um espaço físico de trabalho, experimentação e convivência foi fundamental para esse processo: o ateliê permitia construir as materialidades da performance, enquanto os espaços compartilhados possibilitavam que uma investigação até então elaborada individualmente passasse a ser experimentada coletivamente. Foi também no BANANAL que aconteceram os encontros preparatórios para o primeiro ato da performance e muitos dos encontros que se seguiram. Até hoje, o espaço permanece como lugar de reflexão, práticas e ensaios para *AS PAPANGUS*, acompanhando o desenvolvimento e as transformações do trabalho ao longo de seus diferentes atos. Entre 2022 e 2026, mais de 70 pessoas participaram de sete atos, seis realizados em São Paulo e um em Berlim. A preparação para ocupar as ruas incluía conversas sobre o que nos motivava e nos fortalecia a participar de um cortejo festivo. Duas perguntas atravessavam esses encontros: “Como meu corpo atravessa e é atravessado pela cidade?” e “Como meu corpo atravessa e é atravessado pelo carnaval?”.

Das conversas surgiram movimentos e palavras-desejo. Nos primeiros atos, as vestimentas foram costuradas por mim e por minha mãe, Eliana Amaro dos Santos, mas cada



D

participante escolheu e bordou à mão a palavra que desejava levar sobre o próprio corpo. O trabalho da costura e do bordado, tantas vezes associado ao espaço doméstico e ao trabalho feminino invisibilizado, saía de casa e ganhava a rua. Vestida e posta em movimento, cada palavra-desejo tornava-se um corpo-bandeira.

Em *AS PAPANGUS*, a paisagem festiva não é construída apenas pela dança. A performance é também uma batucada de carnaval. Ninguém precisa chegar sabendo tocar um instrumento. Antes dos atos, realizo oficinas de ritmos com quem deseja integrar a batucada, de modo que o aprendizado aconteça durante a construção da obra. Abrir esse espaço para quem nunca tocou também faz parte da política do trabalho. Em minha experiência como percussionista, reconheço as baterias carnavalescas como espaços ainda marcados por relações de gênero. Mulheres cis e trans, pessoas não binárias e outros corpos afastados de uma ideia normativa de masculinidade nem sempre têm as mesmas possibilidades de tocar, escolher instrumentos ou ocupar posições de condução. Em *AS PAPANGUS*, produzir o ritmo do próprio cortejo também reivindica presença e permanência. Esses corpos não apenas dançam ao som da festa: são eles que fazem a festa soar.


E


F

Quando vestimos as máscaras, nossos rostos deixam de ser reconhecíveis, mas nossas histórias não desaparecem com eles. Cada pessoa leva para a rua seus desejos, suas experiências e a palavra que escolheu bordar. Ali, essas presenças formam um corpo coletivo composto por mulheres cis e trans e por pessoas não binárias. A máscara oferece o direito ao anonimato sem nos tornar invisíveis: permite ocupar a cidade sem que nossos corpos estejam disponíveis para a identificação, a sexualização ou o consumo pelo olhar. Durante o cortejo, podemos nos deleitar na rua e experimentar o corpo para além das normas, funções e violências que o atravessam.

Os atos I e III percorreram os arredores do BANANAL e tiveram o espaço como ponto de partida e chegada do cortejo. Nos demais atos (II, IV, V e VI), o BANANAL permaneceu como espaço de encontro, preparação e ritualização coletiva. Em todos, quem participava vestia as máscaras e as vestimentas, compartilhava seus desejos e se reconhecia no grupo antes de atravessarmos as ruas da Barra Funda e da Vila Buarque. Se os ritos transformam espaços em lugares carregados de sentido, o BANANAL tornou-se, naqueles encontros, uma espécie de terreiro do encantamento: um lugar onde a reunião dos corpos nos permitia imaginar a cidade que encontraríamos do lado de fora.

Quando *AS PAPANGUS* deixaram o BANANAL e ganharam as ruas, cada corpo passou a alterar o corpo ao lado. A batucada criava o pulso coletivo, enquanto a dança fazia esse ritmo circular entre os corpos e alcançar a cidade. Nada disso apagava as violências de gênero que atravessam, de maneiras distintas, mulheres cis e trans e pessoas não binárias no espaço público, mas abria um intervalo em relação à ordem que procura controlar esses corpos. Era possível caminhar sem se reduzir à pressa, cobrir-se sem desaparecer, tocar sem pedir licença e expor desejos sem oferecer o corpo ao consumo. Por algumas horas, a rua deixava de ser apenas caminho e se tornava palco, terreiro e lugar de celebração.

A força do rito talvez esteja em não prometer que outro mundo chegará depois da festa, mas em permitir que ele seja ensaiado enquanto festejamos. Em *AS PAPANGUS*, o encantamento não está somente nas máscaras, nas vestimentas, na dança ou na batucada. Está nas ligações entre

corpos que antes não se conheciam; nas palavras bordadas que atravessam línguas e cidades; na costura entre mãe e filha; no aprendizado compartilhado dos ritmos; no gesto de sair em cortejo; na possibilidade de transformar o medo em presença e a presença em corpo coletivo.

Se o desencanto nos separa, celebrar pode ser uma maneira de refazer as ligações. Na rua, *AS PAPANGUS* não representam apenas a possibilidade de outro mundo. Por alguns instantes, elas o vestem, o tocam e fazem com que seja possível escutá-lo.

Tornar esse outro mundo possível, ainda que provisoriamente, exige que existam lugares onde os encontros possam ser preparados, experimentados e renovados. O BANANAL foi e é, para mim, um desses lugares. Ao longo desses anos, experimentei o espaço não apenas como artista em meu ateliê, como lugar de exposição ou ponto de partida para um cortejo, mas como um lugar onde diferentes formas de estar junto puderam ganhar corpo; onde fiz e refiz amizades, onde amei e continuo buscando amor nas relações que cultivo, na companhia e no riso que tantas vezes me levam de volta até lá. Um lugar onde muitas festas começam antes de acontecer, onde se constroem objetos e imagens, onde corpos se encontram, ensaiam, conversam, partem e se reencontram. Se celebrar pode ser uma maneira de permanecer no mundo, essa permanência não está garantida pelo momento da festa em si. Ela depende dos vínculos, dos lugares e das pessoas dispostas a sustentar as condições para que o encontro aconteça novamente. O que queremos celebrar talvez seja, afinal, aquilo que queremos continuar tornando possível.

IMAGENS

A. *What do we want to celebrate* (2019), Bruna Amaro. Lantejoulas, fita de cetim sobre tecido e galho de madeira.
B. Concentração da saída do Bloco Nu Vuco Vuco na Praça Cornélia no pós-Carnaval. São Paulo, 2019. Foto: Raquel Catão. Acervo Nu Vuco Vuco.
C. Desfile dos Papangus no Carnaval. Bezerros, 2008. Foto: Marcelo Torres. Acervo Marcelo Torres.
D. Encontro das PAPANGUS durante a exposição individual de Bruna Amaro *Ninguém pediu para eu fazer isso*. São Paulo, 2022. Foto: Cássia Roberta Araújo de Oliveira. Acervo Bruna Amaro.
E. e F. Registros do encontro final e da saída das PAPANGUS na frente do BANANAL, Praça Vicente Celestino. Foto: Maria Clara Loureiro. Acervo Bruna Amaro.

REFERÊNCIAS

AMARO, Bruna. *AS PAPANGUS*. 2022-2026. Performance. Disponível em: https://www.brunaamaro.com/as-papangus.

CAVALCANTI, Rodrigo César Tavares. *Fantasia e gozo na Folia do Papangu de Bezerros:* operação ideológica de um produto cultural vivido como tradição. 2015. Dissertação (Mestrado em Administração), Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Ciências Sociais Aplicadas, Programa de Pós-Graduação em Administração, Recife, 2015.

DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis:* para uma sociologia do dilema brasileiro. 6. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

FEDERICI, Silvia. *Além da pele:* repensar, refazer e reivindicar o corpo no capitalismo contemporâneo. Tradução de Jamille Pinheiro Dias. São Paulo: Elefante, 2023.

HAN, Byung-Chul. *O desaparecimento dos rituais:* uma topologia do presente. Tradução de Gabriel Salvi Philipson. Petrópolis: Vozes, 2021.

LOS HERMANOS. *Bloco do Eu Sozinho.* [S. l.]: Abril Music, 2001. Álbum musical.

MOTTA, Aydano André. O que espanta a miséria é festa! *Projeto Colabora,* 19 set. 2024. Disponível em: https://projetocolabora.com.br/ods17/o-que-espanta-a-miseria-e-festa/.

SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. *Encantamento*: sobre política de vida. Rio de Janeiro: Mórula, 2020. Disponível em: https://morula.com.br/wp-content/uploads/2020/05/Encantamento.pdf.

VARELLA, Guilherme. *Direito à folia*: o direito ao Carnaval e a política pública do Carnaval de rua na cidade de São Paulo. São Paulo: Alameda, 2024.

BRUNA XIMENES + CARMEN GARCIA + CLARISSA XIMENES + GABRIEL URASAKI + GABRIEL TYE + ISABELA XIMENES + JULIA CONTREIRAS + LEONARDO MATSUHEI + LUIS FILIPE PÔRTO + MATHEUS ROMANELLI + MÔNICA CHAN + RAYZA MUCUNÃ + SUZANA MURICY

o coletivo BANANAL atualmente é

EXPOSIÇÕES, OCUPAÇÕES, FESTIVAIS, APRESENTAÇÕES, RESIDÊNCIAS, CURSOS, RODAS DE CONVERSA






ESCAPAMENTOS

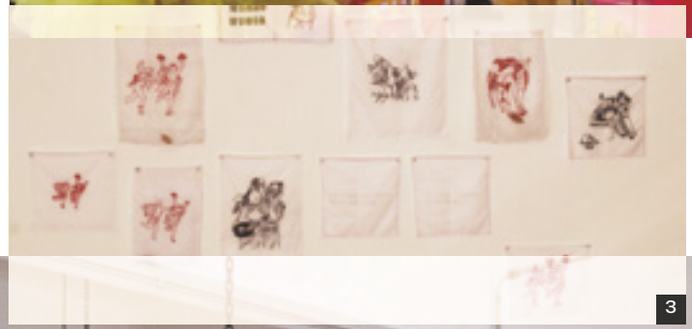

SERÁ

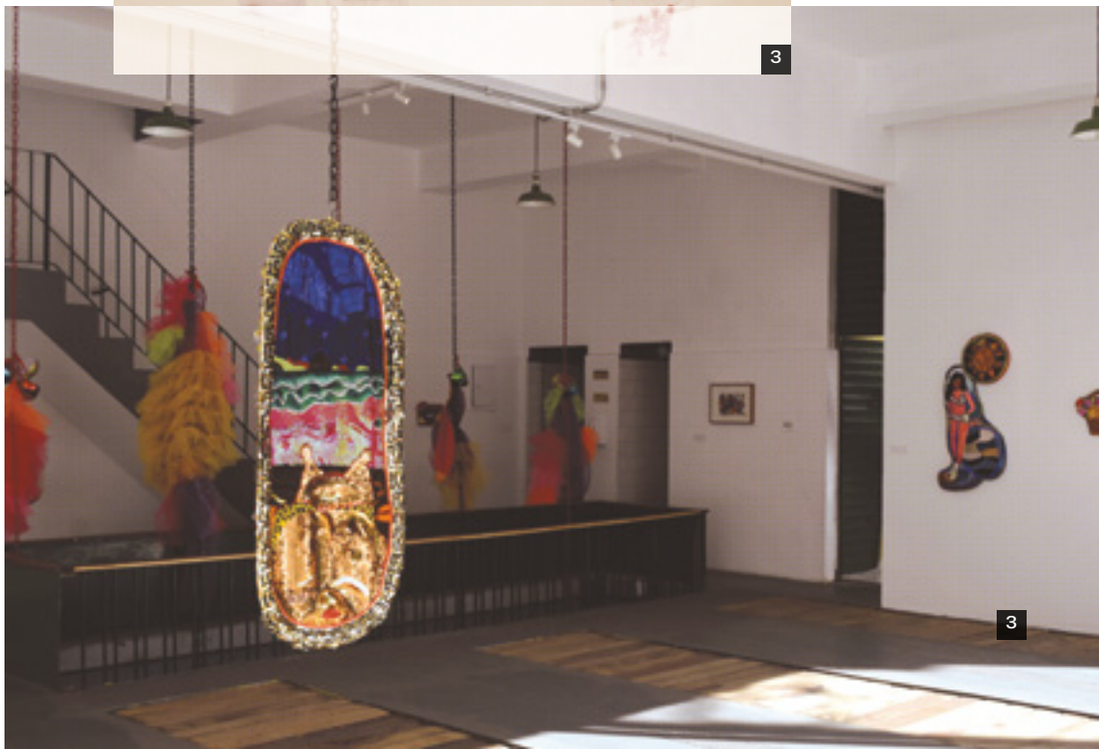

2

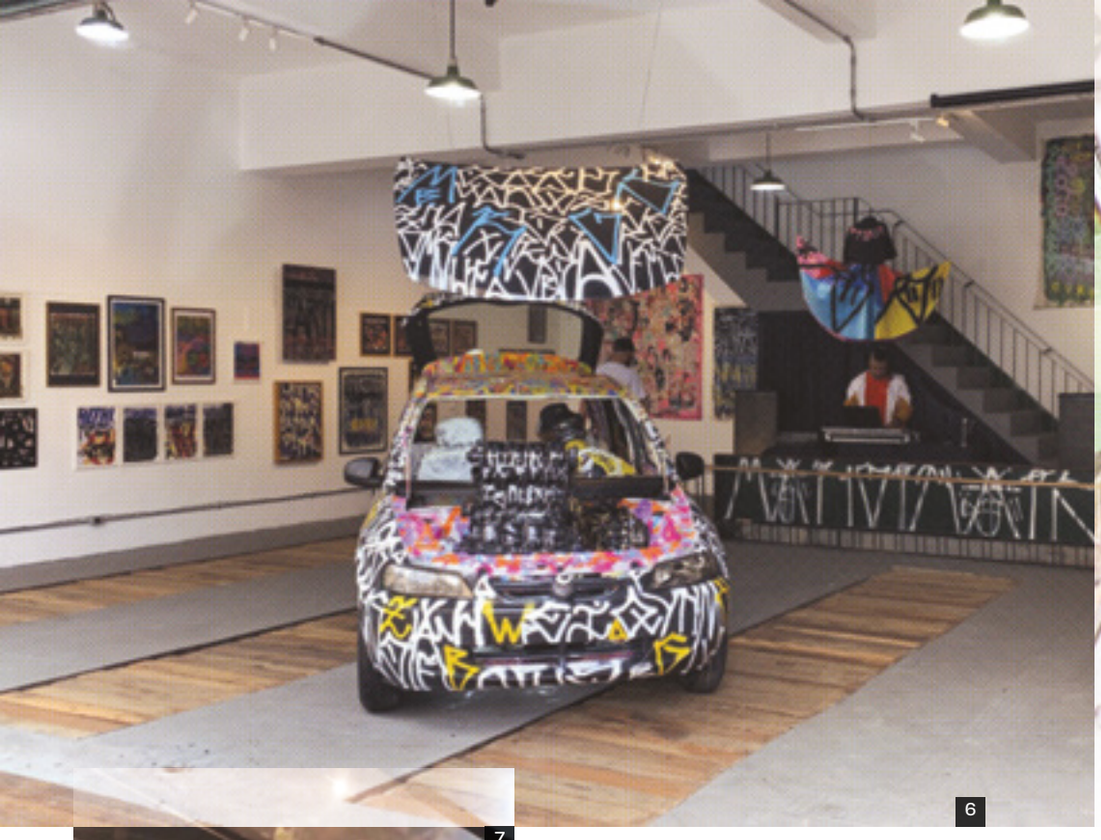


4


5


3


3



6



8



7



9



8

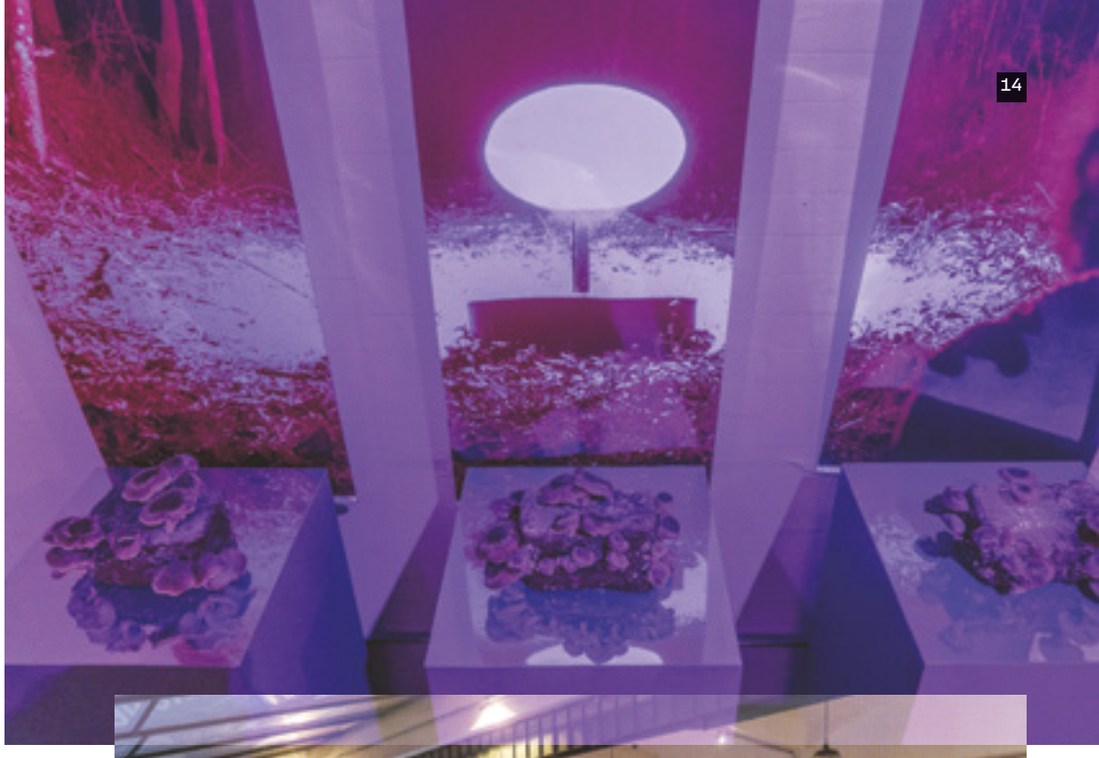


10


11


12


13


14



14


15



16



17



18



19









21


22


23


25

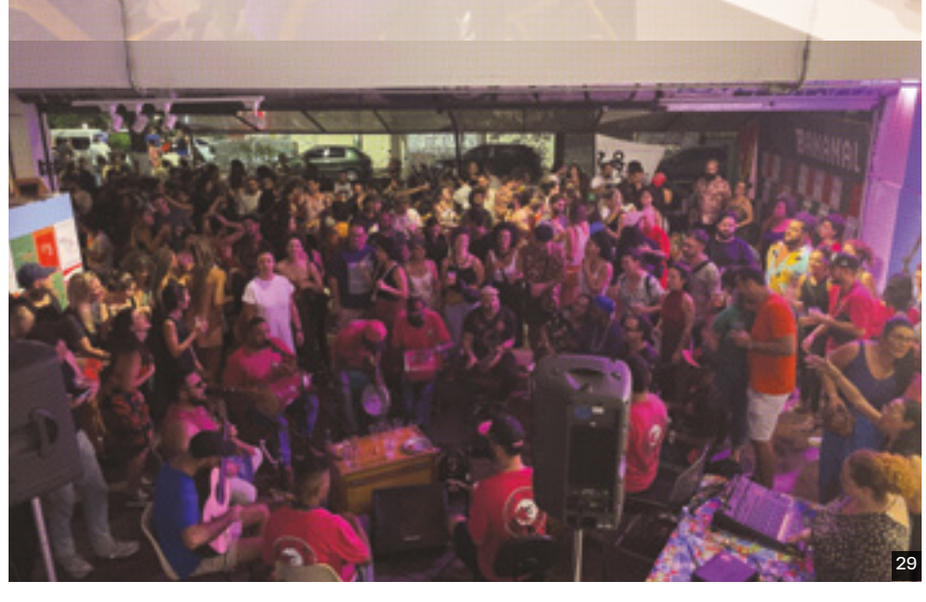

24



27


26


28



29



30



30



31



32



33

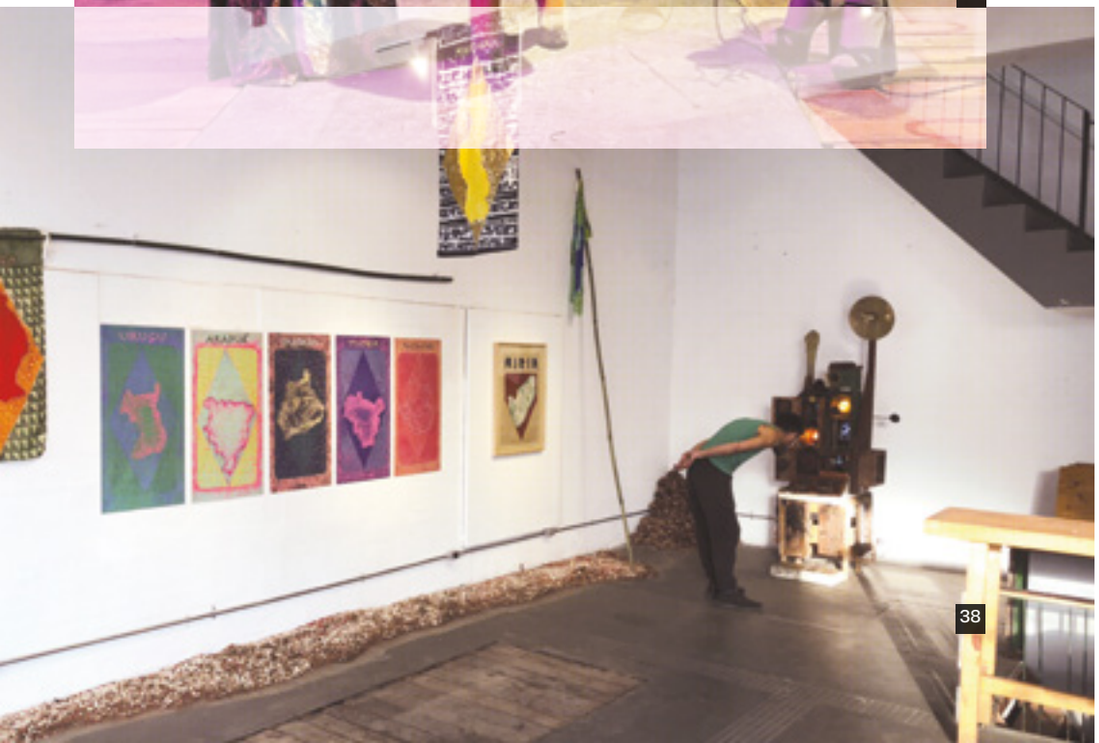


34



35


37


38



36



39


40




MUDANOS




42


42


43

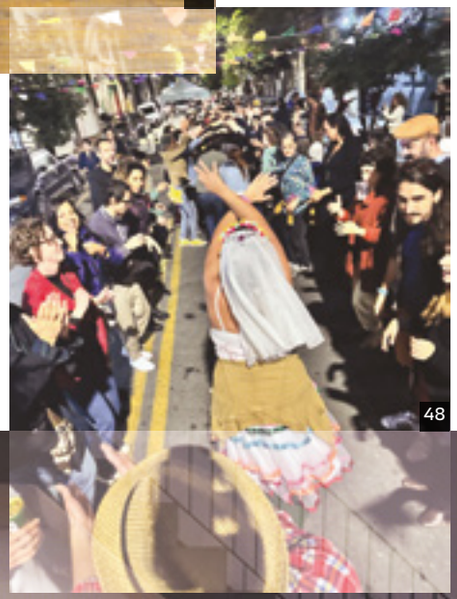

44


45


46



47


48



49


50


51


52


53


54

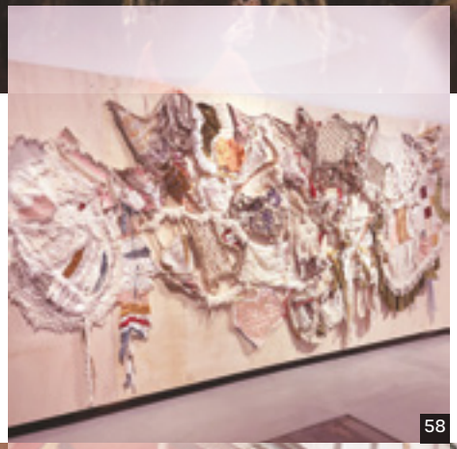

55


55


56



57



58



58



60



59



62



62



61



63



64



65



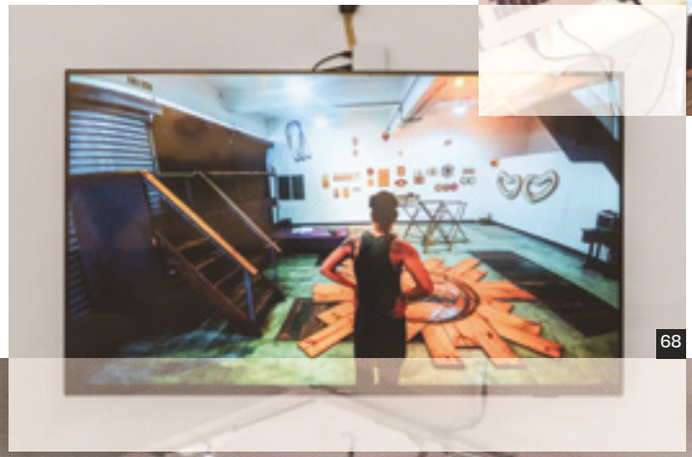
66



67



67



68



68



69



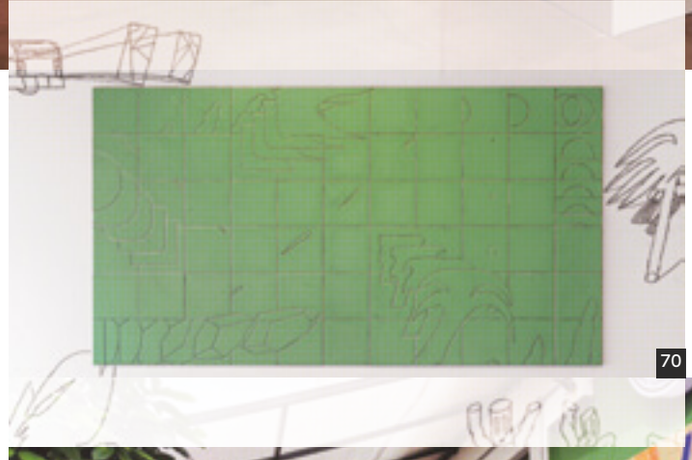
71



72



70



70



72


DIREITO À LOUCURA
O QUE QUEREMOS CELEBRAR?

73


O QUE QUEREMOS CELEBRAR?
Quintal Todo Nosso

74

1. Escapamentos
Exposição coletiva dos artistas do BANANAL, curadoria Clarissa Ximenes, 2021.
Foto: Gabriel Tye. Acervo BANANAL.

2. Na fresta da certeza, o vermelho escuro
Performance de Luciane Ramos-Silva e coletividade, 2022. Acervo BANANAL

3. Ninguém pediu pra eu fazer isso
Exposição individual de Bruna Amaro, curadoria Julia Lima, 2022. Foto: Filipe Berndt. Acervo Bruna Amaro.

4. AS PAPANGUS
Performance idealiza Bruna Amaro, 2022.
Foto: Maria Clara Loureiro. Acervo Bruna Amaro.

5. Samba Negras em Marcha
Roda de samba, 2022. Acervo BANANAL.

6. SPParis
Exposição individual de Nobru CZ, curadoria Ana Vasconcelos e Pedro Cruz, 2022.
Acervo BANANAL.

7. Juninada Bananeira I
Festa Junina do BANANAL, 2022.
Foto: Gabriel Tye. Acervo BANANAL.

8. A mesma coisa com outro nome é outra coisa
Exposição individual de Carmen Garcia, curadoria Júlia Cavazzini, 2022.
Foto: Mirrah da Silva. Acervo Carmen Garcia.

9. Zimultâneo
Festival de troca de fanzines e oficina entre Porto (Portugal) e São Paulo, organização Carmen Garcia, 2022. Acervo BANANAL.

10. Residências das Plantas
Residência artística entre artistas do BANANAL na Silo-Arte e Latitude Rural, Serrinha do Alambari, 2022. Foto: Gabriel Tye. Acervo BANANAL.

11. Rotunda I
Festival de música experimental com Meta Golova, Everton Santos e Rafa Eletronics, organização Leonardo Matsuhei, 2022.
Foto: Gabriel Tye. Acervo BANANAL.

12. Criando mundos
Curso de ilustração com Bruna Ximenes, 2022.
Acervo BANANAL.

13. Xilo porque quilo
Curso de xilogravura com Julia Contreiras, 2022.
Acervo BANANAL.

14. Horizontes Futuros
Exposição do coletivo Foi à Feira, 2022.
Foto: Gabriel Tye. Acervo FAF.

15. Feira à Bananeira
Feira criativa de marcas independentes, organização de Isabela Ximenes, 2022. Acervo BANANAL.

16. Aglomeração
Exposição coletiva de fotografia, organização Marcello Santos, 2022. Acervo BANANAL.

17. BANANAL Pela Democracia
Roda de conversa com Sônia Guajajara, 2022.
Acervo BANANAL.

18. Fuja loko! Pra onde vai o fluxo?
Exposição de artistas da Cracolândia de Badarós, Yori e Dizeres da Rua, organização Coletivo Birico, 2022. Acervo BANANAL.

19. Boteco Crítico
Encontros sobre pesquisas na arte contemporânea, com Leandro Muniz, organização Ruy Luduvice, 2022.
Acervo BANANAL.

20. E se nada houvesse entre nós
Exposição coletiva dos artistas do BANANAL, curadoria Clarissa Ximenes, 2022.
Foto: Gabriel Tye. Acervo BANANAL.

21. Copa no BANANAL
Ação de pintura coletiva da calçada a partir de obra de Paulo Delgado, 2022. Acervo BANANAL.

22. O que queremos celebrar
Curso de estandartes com Bruna Amaro, 2023.
Acervo BANANAL.

23. Rotunda II
Festival de música experimental com Pitter Rocha, Disco Duro e Lou Pipa, organização Leonardo Matsuhei, 2023. Acervo BANANAL.

24. Nas quebradas do mundaréu
Exposição sobre o samba na Barra Funda, pesquisa de Clarissa Ximenes, 2023.
Foto: Gabriel Tye. Acervo BANANAL.

25. Batucada Nossa Tradição
Projeto de roda e enredo de samba, organizado por Carlos Alberto Xará, 2023.
Foto: Gabriel Tye. Acervo BANANAL.

26. Rotunda III
Festival de música experimental com Malena Stefano, I.C.G, Isaac Ebner, Joaquin Ramalho, Higor Casagrande e Kaloula, organização Leonardo Matsuhei, 2023. Acervo BANANAL.

27. Carretel
Performance coletiva, idealização Gabriel Urasaki, 2023. Foto: João de Faria. Acervo BANANAL.

28. Escrita de projetos
Curso para elaboração e acompanhamento de editais com Clarissa Ximenes e Tatiana Solimeo, 2023.
Acervo BANANAL.

29. Pagode na Lata
Roda de samba de projeto sócio-cultural da Cracolândia, 2023. Acervo BANANAL.

30. Corredeira
Exposição individual de Luis Filipe Pôrto, texto crítico de Clarissa Ximenes, 2023.
Foto: Gabriel Tye. Acervo BANANAL.

31. Janta Cultural
Projeto recorrente do BANANAL, realizado durante a exposição “Corredeira” , 2023. Acervo BANANAL.

32. Xoroxangô
Roda de choro, 2023. Acervo BANANAL.

33. Arquivo Kufra
Ativação da exposição do Coletivo Coletores, discotecagem DJ Jasmin, 2023. Acervo BANANAL.

34. Juninada Bananeira II
Festa Junina do BANANAL, 2023. Acervo BANANAL.

35. Porta de Boate
Exposição do Acervo Bajubá, 2023.
Acervo BANANAL.

36. Fino da Zica
Festival de cultura hip-hop, 2023.
Foto: Gabriel Ximenes. Acervo Fino da Zica.

37. Sofá da Dita
Performance coletiva do Acervo Bajubá, 2023.
Acervo BANANAL.

38. Geoprópolis
Exposição individual de João Machado, curadoria de Aracy Benites, 2023. Acervo BANANAL.

39. Samba de Dandara
Roda de samba de mulheres, 2023.
Acervo BANANAL.

40. Boteco 9 de Julho
Camila Moura e Raul Fiuza do Boteco da Ocupação 9 de Julho, 2023.
Foto: Edouard Fraipont. Acervo BANANAL.

41. Diorama
Exposição coletiva dos artistas do BANANAL, curadoria Ruy Luduvice, 2023.
Foto: Gabriel Tye. Acervo BANANAL.

42. No caminho entre dois está tudo que atravessa
Exposição individual de Mônica Chan, curadoria Clarissa Ximenes, 2023.
Foto: Gabriel Tye. Acervo BANANAL.

43. Festival Afunda I
Encontro de música e gastronomia de rua, 2023.
Acervo BANANAL.

44. Introdução à Xilogravura
Curso de xilogravura com Julia Contreiras, 2024.
Acervo BANANAL.

45. Nuances de Carnaval
Ensaio aberto do Bloco Agora Vai, 2024.
Acervo BANANAL.

46. Gravadas no Corpo
Exposição coletiva de mulheres gravuristas, curadoria Ana Carla Soler, 2024. Acervo BANANAL.

47. Engrave
Primeira edição do encontro de gravura e venda de artes gráficas, organização Ana Carla Soler e Julia Contreiras, 2024. Acervo BANANAL

48. Juninada Bananeira III
Festa Junina do BANANAL, 2024. Acervo BANANAL.

49. Trabalhar Cansa
Exposição individual de Pablo Vieira, curadoria Carollina Lauriano, 2024. Acervo BANANAL.

50. Bailado para el tío
Exposição Carolina Velasquez, curadoria Cadu Gonçalves e Ana Paula Lopes, 2024.
Acervo BANANAL.

51. Xilogravura experimental
Curso de xilogravura com Julia Contreiras, 2024.
Acervo BANANAL.

52. Bambas da Barra Funda
Ocupação sobre baluartes do samba paulistano do projeto Cartografias de Bambas, organização Iniciativa Negra, 2025.
Foto: Gabriel Tye. Acervo BANANAL.

53. ¡Massa!
Encontro e jam session de música latina, organizado por Mano Única, 2024. Acervo BANANAL.

54. Nuances de Carnaval
Ensaio aberto do bloco Nu Vuco Vuco, 2025.
Acervo BANANAL.

55. É tudo fricção: ficções de carne, osso, madeira, tinta e papel
Exposição individual de Julia Contreiras, 2025.
Foto: Gabriel Tye. Acervo BANANAL.

56. Desenho vivo colaborativo
Oficina aberta de desenho de modelo vivo com Lídia Ganhito, 2024. Acervo BANANAL.

57. Juninada Bananeira IV
Festa Junina do BANANAL, 2025. Acervo BANANAL.

58. Quando o gesto esquece o fim
Exposição individual comemorativa de 10 anos do Ateliê Vivo, texto de Haynara Negreiros, 2025.
Foto: Gabriel Tye. Acervo BANANAL.

59. Samba da Ida
Roda de samba, 2025. Foto: BANANAL.
Acervo BANANAL.

60. Perdidos e Achados
Exposição com os artistas Andréa Hygino, Carlos Monaretta, Clarice Cunha, Juliana Maia, Leka Mendes e Manuela Costa Lima, com curadoria Sofia Steinvorth, 2025. Foto: Gabriel Tye.
Acervo BANANAL.

61. Residência das Plantas
Residência com Jer Coqueiro, Cho, Yasmin Cerqueira e Aby Potã, Itimirim, Iguape-SP, 2025.
Foto: Gabriel Tye. Acervo BANANAL.

62. Artifício
Exposição coletiva resultante da residência artística, curadoria Luis Filipe Pôrto e Juliana Colli, 2025.
Foto: Gabriel Tye. Acervo BANANAL.

63. Banda Zodíaco
Show na festa de 4 anos do BANANAL, 2025.
Foto: BANANAL. Acervo BANANAL.

64. Acervo de matrizes
Curso de estamparia coletiva com Gráfica Experimental, Bruna Ximenes e Julia Contreiras, 2026. Acervo BANANAL.

65. Festival Afunda II
Show Mano Única no Festival Afunda, 2026.
Acervo BANANAL.

66. Oficina de candombe
Oficina com Matias Arce no Festival Afunda II, 2026.
Acervo BANANAL.

67. Banana Nanica
Ciclo de oficinas para crianças moradoras do bairro, organização Bruna Ximenes, 2026.
Acervo BANANAL.

68. Na Medida do Possível
Exposição individual de Gabriel Urasaki, texto crítico Luís Filipe Pôrto, 2026.
Foto: Gabriel Tye. Acervo BANANAL.

69. Enviáveis
Curso sobre arte impressa com Carmen Garcia e Fabio Morais, 2026. Acervo BANANAL.

70. Incidente no vão
Exposição individual de Bruna Ximenes, curadoria de Gabriel Urasaki, 2026. Acervo BANANAL.

71. Ler de olhos bem abertos
Curso de livros-álbum com Bruna Ximenes, Luisa Cararetо e Luis Filipe Pôrto, 2026. Acervo BANANAL.

72. BANANAL aberto pela democracia
Ensaio aberto do bloco Agora Vai, 2026.
Acervo BANANAL.

73. Um quintal todo nosso
Exposição coletiva em celebração aos 5 anos de BANANAL, 2026. Acervo BANANAL.

74. Symone Tobias
Roda de samba, 2026. Acervo BANANAL.

NO ATELIÊ: ENCONTROS, PROCESSOS CRIATIVOS E REFLEXÕES




BANANA













Bruna Amaro

Um sonho coletivo. Um cantinho colorido. De 2022 a 2024, tive, pela primeira vez, um ateliê fora de casa. Como uma das raízes de uma bananeira, fiz parte da materialização desse ateliê-casa-balada-estúdio que me acolheu e alimentou de muitas maneiras como artista. Que privilégio crescer e me desenvolver com velhos e novos amigos nesse processo.

O pé-direito alto do ateliê me fez pensar na escala dos trabalhos e no quanto era importante manter alguns deles pequenos, ao alcance do toque, mesmo quando o desejo contrário era grande. Minha primeira individual foi ali: *Ninguém pediu para eu fazer isso* (2022). De lá para cá, continuam sem me pedir, mas, depois de feita a primeira, como não pensar nas próximas? Outras mostras vieram, e o BANANAL foi manjedoura para muitas.

Hoje não produzo mais lá, mas continuo sendo impactada pelo trabalho de todas as pessoas sob esse teto. O BANANAL foi o primeiro lugar onde pude me desenvolver como artista e onde entendi que é no coletivo que as coisas acontecem, apesar de nos venderem a falsa ilusão do artista solitário.

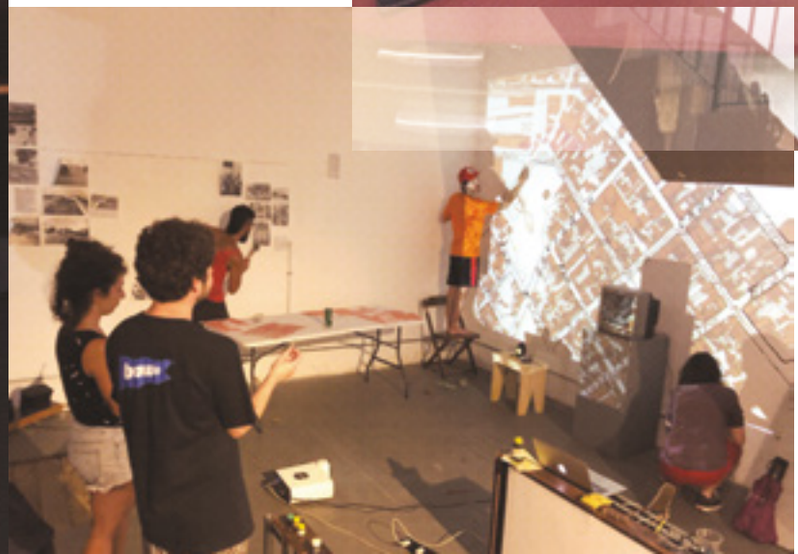
Lá construímos tudo juntos, com muito pó de graxa nas mãos (e purpurina também), até que cada pessoa pudesse organizar o seu cantinho e fazer acontecer a própria vontade. Foi lá que uma aquarela saiu do papel e vestiu mais de 70 pessoas ao longo dos últimos quatro anos: AS PAPANGUS. Foi lá que viajamos juntos para dentro e para fora dele.

Sinto falta da presença desse coletivo no meu dia a dia. Quando estávamos produzindo juntos, nossas interjeições e manifestações vívidas acompanhavam os êxitos e os insucessos do que fazíamos. Gritos semicontidos ilustravam muito bem esses momentos. E, se estamos aqui para comemorar esses cinco anos rizomáticos, que o texto não se encerre apenas na escrita, mas num coro.

Gritemos e celebremos: VAI, BANANAAAAAAAALLLL!!!!! (grito agudo e estridente no final)







(página ao lado)
You've never seen my body until you touch it,
2021
Bruna Amaro
Gancho de metal, madeira, manta acrílica, tinta acrílica, esmalte, linha de algodão, paetês e contas bordadas à mão sobre tecido.
170 x 78 x 7 cm
foto Filipe Berndt






MUDAMOS



Bruna Ximenes

Meu suporte sempre foi a imagem, o papel ou o livro. Nesses anos de ateliê, meu interesse por processos e materiais além do gráfico foi diariamente incentivado pelas diversas maneiras e ferramentas que o Gabriel Urasaki me traz como possibilidade por conta de alguma ideia ou vontade. A Carmen me faz ler palavras por todos os lados. O Ura me ensina a manipular e moldar a matéria. O Luis me faz entrar no meio da mata, com um facão que o Ura afiou. A Mochan me faz viajar com uma intimidade imensa para paisagens distantes contidas em objetos carregados de história. Julia, por fim, me faz viajar para dentro, me desmembrar e me remontar diversas vezes, sobrepondo as partes.

Depois dessa vivência, cá estou explorando novos suportes e poéticas.











(página ao lado)
CarimBlocos, 2025
Bruna Ximenes
Carimbos modulares
produzidos
artesanalmente,
peças 3x3 cm e 3x6 cm,
foto da autora













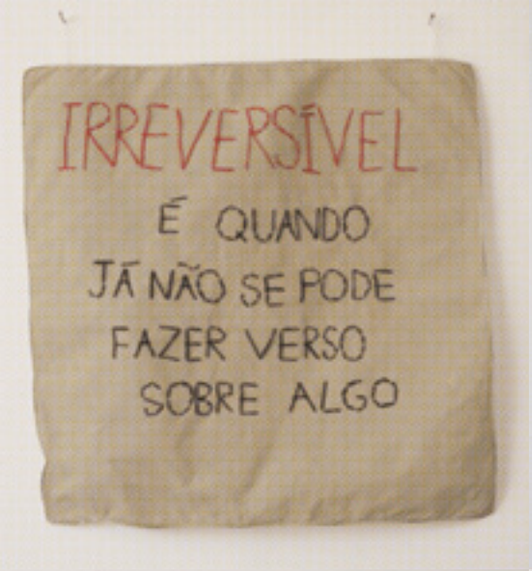
Carmen Garcia

O grupo de artistas e propositores do BANANAL reúne excelentes representantes de suas áreas. Cada pessoa tem uma técnica ou um conhecimento específico que carrega de maneira passional e profissional – *passioprofissional*. Juntos, temos as habilidades dos demais como possibilidades nossas e podemos utilizar e pensar nessas técnicas para a montagem e a execução dos nossos próprios trabalhos. Temos especialistas em madeira, em música, em bordado, em costura, em ilustração, em literatura, em piada, em fotografia, em design, em escultura com parafina, em xilogravura. Cada um nos agrega um braço extra, permitindo que possamos realizar trabalhos com a agilidade de um polvo, como se manipulássemos objetos com oito mãos simultaneamente.

Ou então, com a perspectiva da aranha, que pode observar com oito olhos ao mesmo tempo.

Me lembro com carinho de quando quis pendurar uma bandeira com a palavra “MUDAMOS” em tecido reflexivo na esquina oposta ao BANANAL. Eu já havia feito uma pintura da mesma esquina com a faixa pendurada.

Me emociono ao lembrar como saímos de noite para ver a bandeira acender com a luz dos carros passando. Uma bandeira com dimensões pouco humanas. Ou dimensões para humanos de muitas mãos, que são os que convivem em coletividade. Depois fiquei pensando se a obra era essa performance ou essa sensação de acolhimento de uma ideia. MUDAMOS. O sujeito dessa frase de uma só palavra somos nós, esse coletivo de tantos braços e muitos olhos, numa constante metamorfose.

















(página ao lado)
Etimologia Poética, 2021
Carmen Garcia
Bordado sobre guardanapo de pano, dimensões variadas, foto Mirrah da Silva

Gabriel Tye

Quando penso em toda a trajetória do BANANAL e na minha relação com as criações no ateliê, me lembro muito da gente sentado no chão ou em volta do mesão. Cortando papel, pintando, colando objetos, lixando, furando e subindo paredes. Criamos obras de arte e instalações, montamos decorações de festas e eventos, além de exposições inteiras. Lembro muito da gente no chão produzindo aquele inflável gigante do Foi à Feira, que depois estourou com todo mundo dentro.

Inclusive, foi com o Foi à Feira que me encantei com a ideia de fazer arte coletivamente para além do audiovisual. Mas foi no BANANAL que isso se consolidou e se expandiu. De repente, me vi retomando experiências de quando era jovem, trabalhando com diferentes materiais, voltando a desenhar, explorando, experimentando sem saber aonde iríamos chegar. Sempre a máxima: “Confia no processo”.

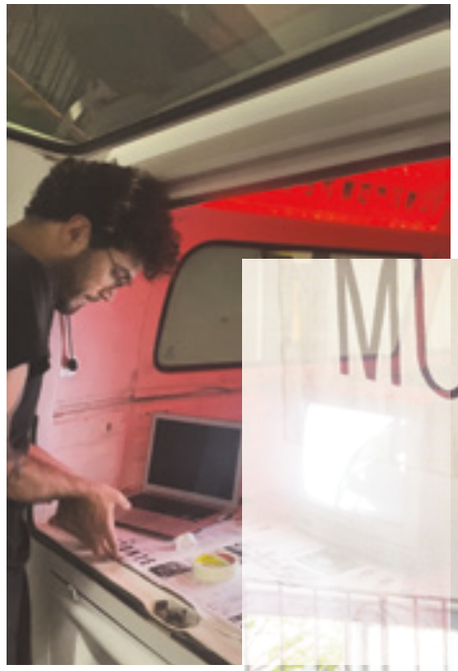
Até minha Kombi, que é um pedacinho de mim, se envolveu na história. Levou e buscou pessoas, equipamentos, materiais e obras de arte, viajou para diversas residências e foi parar no meio do BANANAL como uma tela expositiva. Pensar em como a Kombi se misturou com o espaço, com as pessoas e com as criações me mostra como isso também aconteceu comigo.

Quando trabalhei em parceria com outros artistas ou fotografei exposições e fiz entrevistas, sempre mergulhei um pouco no universo de cada pessoa, conhecendo seus processos, materiais e maneira de pensar. A cada aproximação, percebia o quanto gostava de conhecer e acompanhar o que cada um criava.

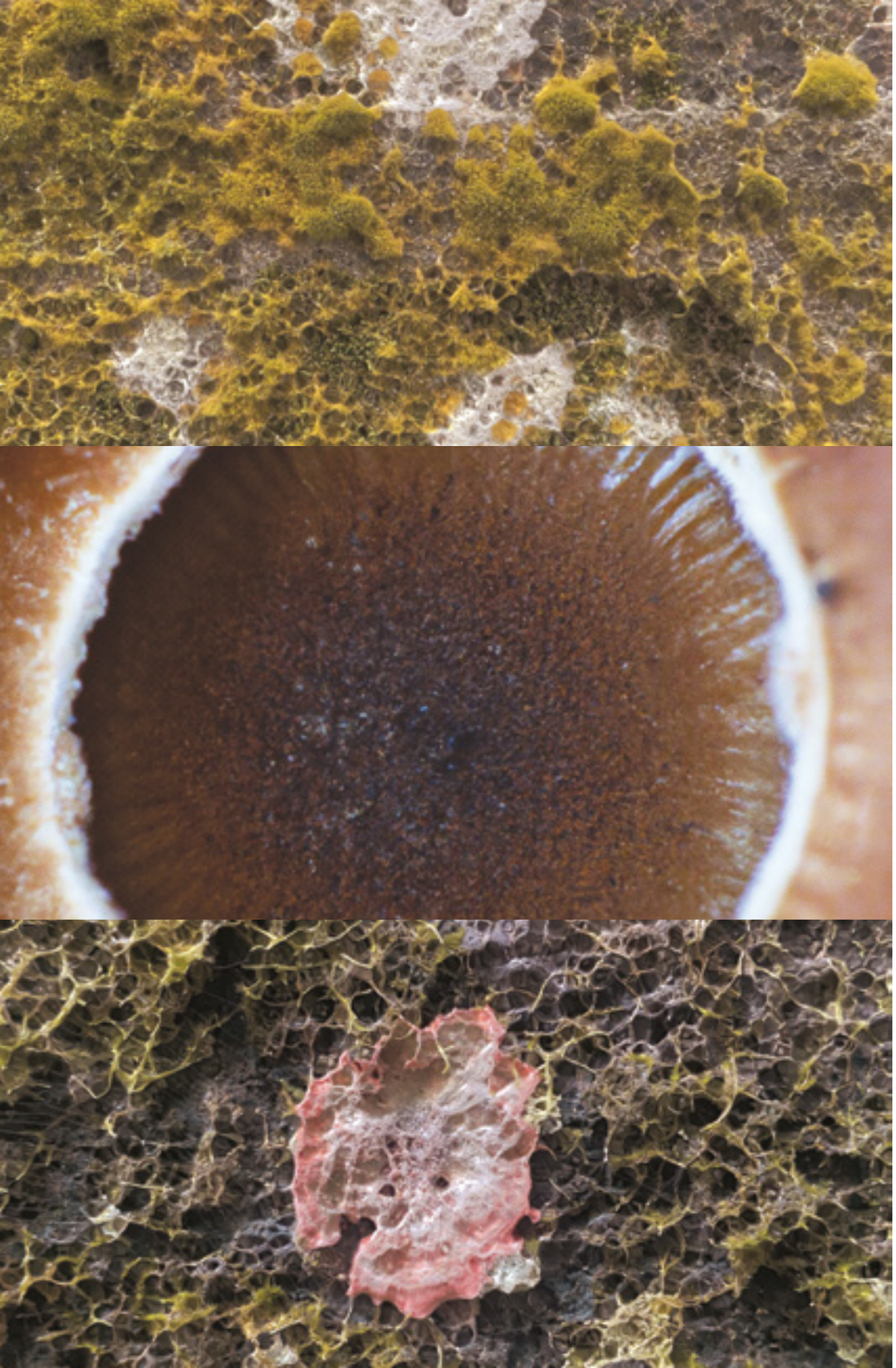
Nunca tive um ateliê fixo no BANANAL, mas rapidamente fiquei à vontade ali. Usando a cozinha, ajudando nas montagens, nos mutirões, nos momentos em que nada de importante está acontecendo, em que a gente só conversa sem muito sentido. Esses momentos solidificaram as relações e criaram uma intimidade que só vem com o convívio. Sem falar das festas, que, no meio da loucura da vida, sempre foram um respiro e uma alegria.

O BANANAL aconteceu na minha vida em um momento em que eu precisava muito. Essas amizades transformaram os meus últimos cinco anos. Me fizeram uma pessoa diferente, da qual gosto muito. Isso tudo mudou meu jeito de filmar, de olhar, de criar arte. Foi por conta dessa convivência que entendi melhor a minha pesquisa artística: o documentário, as conexões com o outro e a procura por histórias que vão se perdendo na vida e no tempo.

Ao registrar o agora, entendo que estamos vivendo um dos melhores momentos de nossas vidas.









(página ao lado)
Paisagens, 2023
Gabriel Tye e
Luis Filipe Pôrto
Vídeo digital, cor, som,
Duração: 04 min 37 seg,
Capturas de tela
do autor















Gabriel Urasaki

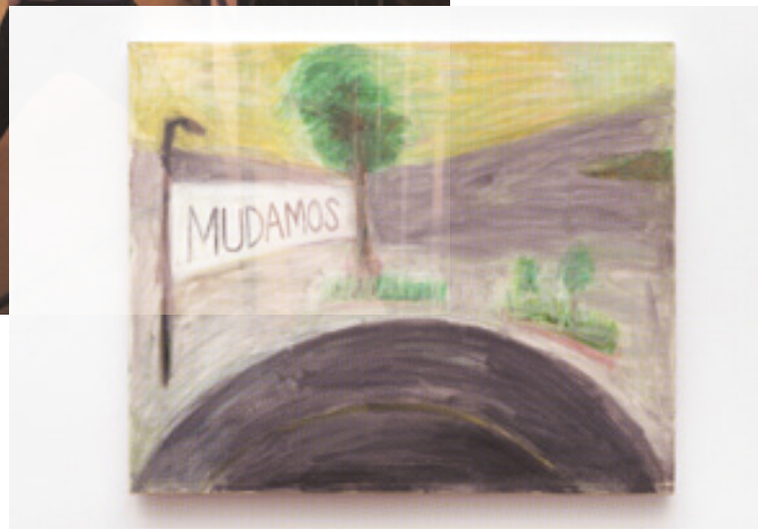
Da janela do apartamento onde cresci, podia ver um grande conjunto de galpões que hoje seriam centenários. No dia em que foram demolidos, também se criou um vazio dentro de mim, que, aos poucos, foi preenchido por um vislumbre de que seria possível encontrar um galpão para chamar de meu. Com o convite para participar do BANANAL, esse vislumbre se concretizou. Apesar de ser uma pessoa reclusa, topei.

Onde antes havia ruínas de uma oficina de escapamentos, com muito trabalho coletivo, fomos aos poucos nos conhecendo e reconhecendo. No lugar do vazio, ressoavam ecos, sentidos compartilhados e conexos. Com a habitação desse espaço, nossos corpos se estenderam das catacumbas às paredes, num emaranhado de possibilidades que eu nem podia imaginar.

Nunca foi simples, entre perrengues e crises, correrias e fricções... Mas a sensação que fica agora é: que bela ocasião fui me meter.







(página ao lado)
Sem título, 2025
Gabriel Urasaki
Madeira, massa de cal e pigmentos naturais.
60x40 cm (total),
foto Gabriel Tye








FANZINADO

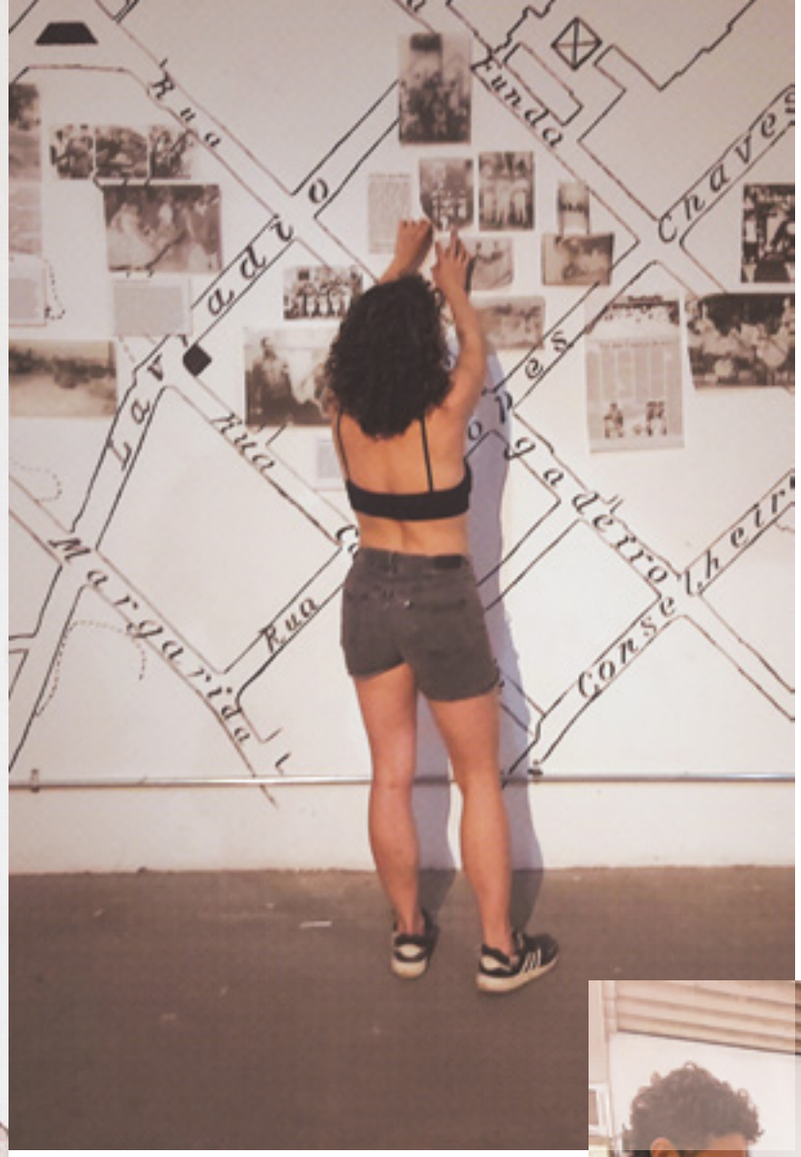
Julia Contreiras

Foi na convivência diária com os artistas no ateliê do BANANAL, observando suas práticas, suas obsessões, seus gestos e movimentos, que meu trabalho adquiriu uma escala humana, desprendeu-se das limitações de um espaço doméstico restrito para ganhar movimento e complexidade na amplitude do espaço compartilhado. Passei a me entender enquanto artista nesse lugar e ritmei minha prática a partir das condições vivas do ateliê. Peguei emprestadas cores, ferramentas, formatos, palavras e procedimentos dos meus vizinhos e a eles emprestei também meus materiais, formas, lógicas e leituras. Ademais, aprendi a dividir o silêncio e o respeito dos processos criativos de cada um. No ateliê do BANANAL, por trás da bagunça e agitação do dia a dia, operam os sons das ferramentas e corpos numa sinfonia laboriosa e delicada.











(página ao lado)
Estilhaço, 2022
Julia Contreiras
Matriz perdida em
xilogravura impressa
em papel japonês
45x110 cm,
foto Gabriel Tye






O RINOCERONTE







Juliana dos Santos

O BANANAL é uma realização coletiva. Foi um encontro muito feliz entre as pessoas que o constituem, sobretudo num momento em que estávamos lutando para sobreviver, literalmente. O mais provável no contexto de pandemia era nos isolarmos, mas achamos um jeito de estarmos juntos e renovarmos o pacto de fazer o que nos mantém vivos. Eu me perguntava como seria possível conviver enquanto tínhamos medo de respirar o mesmo ar e morrer. O BANANAL foi essa força: vamos tentar, cada um tem uma mesa, vamos criar formas possíveis de partilhar nossos processos. Foi muito importante, na minha trajetória, perceber que essa força da partilha do sensível é comungar um lugar comum para desejos comuns. O BANANAL, para mim, foi uma escola de desejo, e ainda é. Um encontro muito bonito para entender a importância da articulação coletiva, da democracia, de chegar num lugar comum, de entender qual é a função da arte e a nossa verve. Aquele espaço foi ganhando várias maneiras de conviver com a comunidade ao redor e promover atividades, oficinas, exposições. Um ateliê que era aberto. Ter passado pelo BANANAL me deu muita força para conseguir ter um ateliê individual, para construir um espaço para trabalhar. Hoje sinto que estou caminhando por um caminho individual para, em algum momento, nos reencontrarmos no BANANAL. É a força do coletivo que nos ajuda a nos entendermos enquanto indivíduos. Estou morrendo de saudades.

(página ao lado)
Sem título, da série
clitória ternateas, 2019
Juliana dos Santos
Flor *clitória ternatea*
sobre papel algodão,
100x113 cm,
foto BANANAL















Leonardo Matsuhei

No BANANAL, você descobre por que as pessoas se juntam para trabalhar no mesmo espaço. Essa percepção se fortaleceu no período pós-pandemia. Vivíamos um excesso de telas e, ao mesmo tempo, uma espécie de distanciamento do mundo físico, da materialidade e da presença do outro.

Nesse contexto, o espaço compartilhado do BANANAL era mais do que uma conveniência ou um lugar onde trabalhar. Ele respondia a uma necessidade mais profunda de restabelecer o contato afetivo e os laços de comunidade com pessoas queridas. Aqui, compartilhamos não apenas uma relação de confiança em torno das discussões sobre as obras de cada artista, mas também uma camada mais íntima e afetiva da vida. No momento pós-pandemia, o BANANAL foi uma porta para a retomada do contato com o mundo.

Para mim, sempre foram muito importantes as consultas aos amigos para encontrar as melhores soluções materiais e formais para os meus próprios trabalhos. O processo de criação não acontecia de maneira isolada: havia uma inteligência coletiva que se construía a partir da convivência. Como, por exemplo, a relação com Gabriel Urasaki, um mestre na busca por soluções relacionadas à materialidade. Da mesma forma, Bruna Ximenes sempre indicou caminhos formais empolgantes, que provavelmente eu não teria encontrado sozinho.

O BANANAL funciona como um espaço de troca de conhecimentos, em que as especificidades e habilidades de cada artista se colocam à disposição dos demais. A convivência produz não apenas vínculos afetivos, mas também um pensamento compartilhado sobre a prática artística, uma possibilidade de descobrir, através do outro, novos caminhos.







(página ao lado)
Studio Downtown, 2022
Leonardo Matsuhei
video 2'21",
capturas de tela
do autor


SERÁ

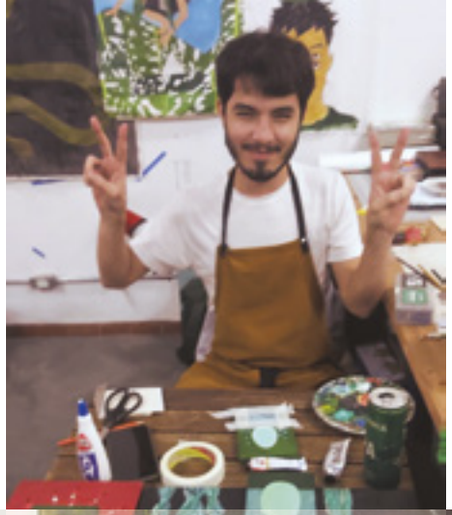





SERÁ

Luis Filipe Pôrto

Estou no BANANAL desde que começamos a ocupar o espaço e, pouco a pouco, transformá-lo em lugar de trabalho, encontro e convivência. Fui entendendo o ateliê compartilhado como um território onde os limites entre uma prática e outra nunca são completamente definidos. O trabalho do outro está sempre ali, ao alcance dos olhos, às vezes como paisagem, como ruído, ou como pergunta. Uma imagem sobre a mesa coletiva, um material que muda de lugar, uma fita crepe que desaparece, alguém chegando com uma descoberta, outro insistindo numa mesma coisa há semanas. São pequenas ocorrências que vão se acumulando e criando desvios. Penso nisso muitas vezes a partir da natureza, um dos campos de interesse do meu trabalho, e na maneira como um ecossistema se constitui pela presença simultânea de diferentes formas de vida, pelas relações que se estabelecem entre elas e por aquilo que circula. Há algo dessa dinâmica no BANANAL. As práticas se aproximam, se afastam, se contaminam e, sobretudo, crescem umas ao lado das outras. Para mim, ter um ateliê ali significa criar uma distância possível dos outros trabalhos que os boletos me obrigam a ter, para voltar a uma relação mais próxima com a matéria, com o fazer e com o que ainda não sei. Talvez o mais bonito seja perceber que essa experiência de criação nunca acontece de forma solitária. Existe uma alegria particular em acompanhar o trabalho des amigues de perto, testemunhar suas insistências, suas mudanças, seus achados, perceber uma ideia tomando corpo. Como numa paisagem viva, o que cresce ao nosso lado acaba modificando o modo como vemos o próprio terreno. É isso que mais me interessa no BANANAL: estar atento ao que cresce ao lado, ao que invade delicadamente o meu campo de trabalho, lança raízes onde eu não esperava e, silenciosamente, modifica aquilo que estou fazendo.





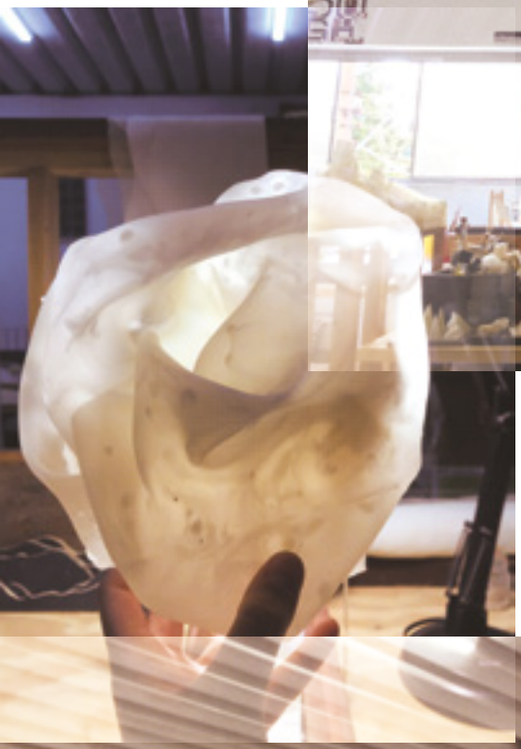






(página ao lado)
Perenifolio II, 2023
Luis Filipe Pôrto
Instalação,
Acrílica, carvão e lápis de cor sobre papel kozo e parede,
dimensões variadas
foto Gabriel Tye









Mônica Chan

O BANANAL apareceu para mim num momento de convergência entre o isolamento pandêmico, a vontade de produzir e a falta de partilhar um lugar.

Ele já estava com uns bons passos andados; eu cheguei depois e fui alcançando. Juntos, desajeitados, fomos aos poucos nos ajeitando. Uma confluência de processos, ofícios, ideias, silêncios e existências naquela esquina da Barra Funda.

Entendi que ter o BANANAL e o ateliê para chegar, estar, partir e voltar, todos os dias ou só quando dava, fazia sentido. Um tempo-espaço em que eu não produzia algo toda vez que estava lá, mas que sempre impulsionava e (des)organizava o pensamento.

O BANANAL não segue apenas como um lugar em que eu estive por um recorte de tempo, mas, sim, como um modo de operar minha prática artística junto, em grupo, que vou levar comigo, procurar por seus pares e desdobrá-lo por onde eu passar.

Montanhas, 2023
(vista no contraluz)
Mônica Chan
papel, parafina e cera de abelha
55,5 x 186 cm
foto @filipeberndt









Rayza Mucunã

Quando me mudei para São Paulo, em 2018, o Coletivo Foi à Feira (FAF) estava em hiato há dois ou três anos e eu havia, de certa forma, me convencido de que meus dias de criar coletivamente, fora dos padrões comerciais de trabalho, tinham chegado ao fim.

Tive uma feliz surpresa ao encontrar na mudança de cidade uma nova possibilidade para o FAF, agregando novos amigos feitos em São Paulo (Clarissa Ximenes e Gabriel Tye) e velhos amigos que também haviam trocado Vitória (ES) pela cidade da garoa (Luís Felipe Pôrto e Matheus Romanelli).

Alguns anos depois, a existência do BANANAL pareceu um alinhamento cósmico: o espaço rapidamente se tornou o QG do FAF, além do meu lugar favorito em São Paulo. Conviver com um grupo de pessoas tão generosamente empenhadas em criar junto foi muito transformador para mim.

Ganhei novas perspectivas, formas de fazer, de inventar, de insistir. Não só passei a ter um novo olhar para a minha produção, mas também passei a compreender o “fazer arte” de um jeito mais profundo, complexo e gentil. Agora, cinco anos depois, posso afirmar com confiança que é muito bom ter um BANANAL para chamar de seu.





Esgotamento do lembrar, 2022
Foi à Feira
Vídeo projetado em inflável
800 x 600 cm | 5’



Agradecimentos especiais:

À Isabela Teixeira Ximenes
por ter sido corajosa em fundar o projeto e mergulhar num grupo de artistas, contribuindo com sua visão criativa e empreendedora.

Bruna Amaro, Juliana dos Santos, Mônica Chan e Paulo Victor (Pevê)
por terem sonhado junto, construído e partilhado do nosso espaço.

Catharina Teixeira e Flávio Ximenes
por terem se dedicado a dar soluções arquitetônicas e estruturais aos nossos desejos e problemas.

Thomaz Abramo
que colaborou com seu entusiasmo incessante, propondo soluções artísticas e tecnológicas a diversos projetos.

Beatriz Lopes da Silva, Estefane Moscatelli, Gustavo Gomes e Rosana Maceno
por terem sido colaboradores entusiasmados em construir e somar ao projeto gastronômico e de bar do BANANAL em seus primeiros anos.

Raul Fiúza
um coração de pessoa, amigo e chefe de cozinha mais engajado e emocionado que já tivemos.

Léo, Pedro, Dirum, Caik e toda equipe da Central Cervejaria
parceiros destemidos e sempre prontos para novas aventuras.

Dona Carmen Silva e toda a equipe da Cozinha Ocupação 9 de Julho
por serem parceria gastronômica e exemplo de futuro desde o dia um.

A todes aqueles que contribuíram ou contribuem em tangência, presença e suporte para o BANANAL e sua história, sejam como parceires, amigues, artistas e apoiadores:

Airton Oliveira dos Santos, Alexandre Ximenes, Ana Druwe, André Carrieri, Bloco Nu Vuco Vuco, Carlos Alberto Xará, Casa Marighella, Cintia Fernandes Contreiras, Daniela Ferreira Contreiras, Daniela Neves Garcia, Danielle Desierre, Diego Zuculin, Eliana Amaro dos Santos, Elisabet Neves Cardoso Garcia, Fernando Massaoka, Gabriel Medina, Guilherme Souza, Hélio Francisco dos Santos, Helena Kussik, João de Faria, José Augusto dos Reis, Juan José Garcia, Luca Celi, Maria Marta Faria, Marcello Santos, Osmar Contreiras, Pedro Lande, Pedro Rodrigues, Rita Barossi, Roberta NOC, Roberto Caliman, Roger Rissi, Terracor, Thiago Arruda Leite, Victor Contreiras.

Agradecimentos à rede de artistas, colaboradores e coletivos que passaram por aqui

3+2 Dá Samba, Academia de Drags, Aarón Jimenez, Abi Poty, Acervo Bajubá, Adelaide Maria de Estorvo, Agata Thryste, Aglomeração, Akin Deckard, Alexandre dos Anjos, Alfredo Castro, Ali Prando, Amilcar Rodrigues, Amor Catastrófico, Ana Bacana, Ana Carla Soler, Ana Calzavara, Ana Clara Lemos, Ana Fátima Carvalho, Ana Julia Rodriguez, Ana Paula Lopes, Anabel Antinori, Ananda Giuliani, Andressa Gentile, Andressa Torres, Andressa Turner, André Barion, André Bonani, Andrés Sandoval, Andréli Arte de Mello, Andrea Hygino, Andrea Sobolive, Angela Biegler, Angel Natan, Anelena Toku, Anne Courtois, Arasy Benitez, Ariska, Arnaldo Tifu, Ariel Teske, Art Dialogues Magazine, Arte que Caminha, Arthur Roessle, As Papangus, Atelier UHIRI, Ateliê 397, Ateliê Dragão, Ateliê Natureza Impressa, Ateliê Piratininga, Ateliê Vivo, Átila Fragoso, Aun Helden, Aurélio Prates Rodrigues, Ayô Tupinambá, Balé Popular Cordão da Terra, Banda Zodíaco, Barbara Sotério, Batucada Nossa Tradição, Bazuros, Beatriz Lira, Benjamin Sallum, Bernardo Pacheco, Beta Azevedo, Beto Braga, Birico, Black Rose Gang, Bloco Agora Vai, Brisa Flow, Bruna Amaro, Bruna Array, Bruna Marassato, Bruno Baptistelli, Bruno Passos, Bruno Pássaro, Bruno Oliveira, Bruno Trchmann, Caco Pontes, Cadu Gonçalves, Camila Albuquerque, Camila Bechelany, Camila Torres, Camila Trindade, Camilla Jaded, Cangarussu, Carina Wonder, Carlos Moura, Carol Cavesso, Carol Costa, Carollina Lauriano, Carolina Velásquez, Catarina Dantas, Catarina Rossi, Celo, Celia Barros, Cia. Fankama Obi, Cia. Teatro Acidental, Cho, Clara Andrezzo, Clarice Cunha, Clarissa Alcântara, Cleiri Cardoso, Coco Muamba, Coco Raízes de Arcoverde, ColabMov, Coletivo Atalho Gráfico, Coletivo Coletores, Coletivo Foi à Feira, Coletivo Legítima Defesa, Coletivo Manas e Monas, Coletivo Vice-Versa, Coletivo Vivenborda, Condo Cultural, Cooperativa Libertas, Cordão Cheiroso, Cornucópia Desvairada, Cripta DJAN, Crizin da Zo, Cuca Ferreira, Circuito de Improvisação Livre, Dan Lie, Dandy Poeta, Daise Ego, Daniel Minchoni, Danielle Desierre, Desmonta, Denise Koziura, Dharma Jaz, Diego Di Carvalho, Diogo Cardoso, Dita Absinthe, DJ Aê, DJ André Baiano, DJ Beka, DJ Brandini, DJ Esteves, DJ Evelyn Cristina, DJ Fofa, DJ Iasmin, DJ Kessy, DJ Lih Lima, DJ Nas Nuvens, DJ Nilton Neves, DJ Odan, DJ Papai, Divina Aloma, Donizete Mangalarga, Douglas Leal, Du Kiddy Artivista,

Dusha na Dne, DW Ribatski, EASE After Hours, Eduardo Brechó, Eduardo Murai, Elisa Arruda, Elix Rodrigues, Eneida Sanches, Er!kat, Espaço Ateliê, Estação Itimirim, Estelle Flores, Estela Lapponi, Estrondo Beats, Eugênio Lima, Everton Santos, Fábio Moraes, Fabricio Biroy, Fanfarra Obscênicas, Fava da Silva, Fefe Houston, Federico de la Puente, Felinto, Fekco, Fernanda Bisbal, Fernando Marar, Fernando Salvador, Flora de la Huerta, Flávio Camargo, Flávia Lobo de Felicio, Forró dos Ratos, Francys, Frank Selector, Fruto de Macombé, Futur15ta, Gabeu, Gabriela Cherubini, Gabriela Conceição, Gabriela Noujaim, Gabrelu, GAFI do Amílcar, Giba Santana, Gilberto Tomé, Goma Oficina, Gráfica Experimental, Gretta Starr, Grupo Espinillo, Guadalupe Carrizo, Gui Sanz, Gui Teixeira, Gui Varella, Guilherme dos Santos, Guilherme Marques, Guillermina Bustos, Gustavo Delonero, Gustavo Galo, Gustavo Paim, Gus Rodrigues, Hanayrá Negreiros, HF Ateliê de Gravura, Henrique Alves, Henrique Fagundes, Higor Casagrande, Hiro, Hully Roque, I.C.G., Ian Leite, Ian Wapichana, Iasmine Amazonas, Ighor Walace, Igor Bueno, Igor Celestino, Inés Terra, Iniciativa Negra, Isaac Ebner, Itinero Grapho, Jackie Cunha, Jardim Miriam Arte Clube, Javier dos Ventos, Jeanne Callegari, Je$$i, JNZ Gentile, Jo Portalupi, João Aquino, João Machado, Joao Mello Bourroul, Jonnata Doll e os Garotos Solventes, Jonatan Kluk, José Tic, Jovem Palerosi, Ju Morais, Julia Bastos, Julia Cavazzini, Juliana Colli, Julia Lima, Juliana Borges, Juliana Bueno, Juliana dos Santos, Juliana Maia, Júlio Dreads, Kadu Rocha, Kaloula, Karai Tatande, Karin Huec, Kelly Cunha, Lavoisier, Laysla, Leandro Muniz, Leandro Serizo, Leka Mendes, Lello Bezerra, Letícia Gonçalves, Leya Mira Brander, Lidia Ganhito, Lidia Lisboa, Liev (uiu cavalheiro), Lívia Aguiar, Luciana Bertarelli, Luciana Fernandes, Luciane Ramos-Silva, Lucindo, Lou Pipa, Luiza Nasser, Maicon Santini, Madame Min, Malena Stefano, Mana Bella, Mano Única, Manuela Costa Lima, Marcela Stolf, Marcella Briotto, Marcinha do Corintho, Marcelo Cidade, Marcelo Martin, Marcelo Monteiro, Marcello Santos, Maria Fernanda Ferri, Maria João, Maria Luiza Meneses, Maria Pérola, Mariana Felix (Mari Felix), Mariana Lorenzi, Marina De Bonis, Marina Decourt, Marlon Silva, Márcio Krauss, Mayla Goerisch, Mescla - Movimento dos Corpos, Meta Golova, Micha Nunes, Michel Cena7, MINAV, Mitzi Reyna, MNTH, Mmoneis, Mocidade Unida da Mooca, Moises da Rocha, Mr. Buzinas, Mucuna, Nadira Yanes, Nara Amelia, Nat Rocha, Natali Tubenchlak, Nathalia Domingos, Nega Raquel Blaque, Nicolas Silva,

Nicole Cahali, Nobru CZ, Noti Mambembe, Nu Vuco Vuco, Nuria Nogueira, O Fino da Zica, O Mamone, Ocupação Baiana, Okupação Cultural Coragem, Otis Trio, Pagode do Pequeno, Pagode na Lata, Pablo Vieira, Pamelloza, Paola Ribeiro, Pat Baik, Patricia Brandstatter, Paulestinos, Paulo Pallas, Paulo Pereira, Pedro Gruz, Pedro Pita, Pé de Manacá, Pinkalsky, Pitter Rocha, Plínio Higuti, Porta da Boate, QG das Mina, Quintal de Iaia, Raiany Sinara, Rafael Bordalo, Rainha F., Raphael Escobar, Raquel Krügel, Raul Jooken, Raul Zito, Renan Bal Heitz, Renan Marcondes, Renato Lellis, Renata Bueno, Residência das Plantas, Rita Balduino, Roda de Coco da Batata, Rodrigo Ciampi, Roger BeatJesus, Rudá Babau, Ruy Luduvice, Sampa Negra, Samba Camará, Samba da Ida, Samba da Ivani, Samba de Dandara, Samba do Alfredo, Samba Negras em Marcha, Sanara Rocha, Sandra Rocha, Santiago Babt, Sarine, Sarah Reimann, Shirley Pankararu, Silo – Arte e Latitude Rural, Sofá da Dita, Sofia Cruz, Sofía Steinvorth, Sonia Guajajara, Som na Rural, SPPARIS, SUE, Suelen Lima, Synth Modulation, T.E.T.A., Tadeu Kaçula, Tainá Oliveira, Tâmara David, Tangerine Poligrafic, Tatiana Nascimento, Tatiana Solimeo, Teodora Régia, Thaís Iroko, Thais Rivitti, Thayna Oliveira, Thiane Athanásio, Toni Baptiste, Tropical Prive, Tutti, U-China / Miagui, Valentina Tong, Vera Lucia Teixeira, VJ Não Consta, Victoria Principal Drag, Vinícius (Vika) Magnun, Vlad Marques, Vini Bernardo, Vitor Alves, Xilomóvel, Xoroxango, Yantra, YVU, Yasmin Cerqueira.

Ao bairro que habitamos, especialmente Seu Durval, Dona Edna, Messias, Felipe, Yasmin, Estefane, Jennifer, Beatriz e Kelly.

Às crianças que tornam esse BANANAL VIVO e movimentado: Manu, Heitor, Lolo, Larissa, Enzo, Mica, Tayler, Marina, Gustavo, Breno, Jéssica, Maria Eduarda e Luiza.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Um quintal todo nosso : 5 anos fazendo o Bananal /
textos de Ana Druwe...[et al.] ; organização Clarissa Ximenes.
-- São Paulo :
Bananal Arte e Cultura, 2026.
Outros autores: Bruna Amaro, Clarissa Ximenes,
Tadeu Kaçula.
Vários colaboradores.

ISBN 978-65-981724-1-1

1. Arte contemporânea - Brasil 2. Cultura negra
3. Espaço (Arte) 4. Espaço e cultura 5. Memória
6. Resistência I. Druwe, Ana. II. Amaro, Bruna.
III. Ximenes, Clarissa. IV. Kaçula, Tadeu.
V. Ximenes, Clarissa.

26-414190.0 CDD-709

Índices para catálogo sistemático:
1. Arte contemporânea 709
Livia Dias Vaz - Bibliotecária - CRB-8/9638

Este projeto foi realizado com apoio do Programa de Ação Cultural – ProAC, da Secretaria da Cultura, Economia e Indústria Criativas do Governo do Estado de São Paulo, e da Política Nacional Aldir Blanc de Fomento à Cultura (PNAB) do Ministério da Cultura e Governo Federal.

Equipe
BANANAL VIVO

Gestão e coordenação geral
Clarissa Ximenes

Coordenação de exposições
Mônica Chan
Carmen Garcia

Coordenação de residência
Luis Filipe Pôrto

Gerência de ateliê e cursos
Bruna Ximenes

Identidade visual
Julia Contreiras

Design de publicações
Rayza Mucunã

Redes sociais
Paulo Delgado

Produção
Suzana Muricy

Cenotecnia e montagem
Gabriel Urasaki

Arquitetura
Matheus Romanelli

Audiovisual
Gabriel Tye

Eventos sonoros
Leonardo Matsuhei

Gestão financeira
Isabela Ximenes

Publicação
Um quintal todo nosso: 5 anos fazendo o BANANAL

Realização
Governo Federal
Ministério da Cultura
Governo do Estado de São Paulo
Secretaria da Cultura, Economia e Indústria Criativas
BANANAL VIVO

Organização
Clarissa Ximenes

Coordenação editorial
Maya Editorial
Marina Dias Teixeira
Yasmin Abdalla

Projeto gráfico e diagramação
Rayza Mucunã
Julia Contreiras

Tratamento de imagens
Julia Contreiras

Revisão
Carmen Garcia

Produção
Suzana Muricy

Textos
Ana Druwe
Bruna Amaro
Clarissa Ximenes
Tadeu Kaçula

Diálogos e depoimentos
Bruna Amaro
Bruna Ximenes
Bruno Baptistelli
Carmen Ferreira da Silva
Carmen Garcia
Clarissa Ximenes
Gabriel Tye
Gabriel Urasaki
Isabela Ximenes
Julia Contreiras
Juliana dos Santos
Leonardo Matsuhei
Luis Filipe Pôrto
Marcela Arruda
Marília Piraju
Matheus Romanelli
Mônica Chan
Rayza Mucunã

Impressão
InPrima Soluções Gráficas

Esta publicação foi finalizada em plena psicose política entre turnos das eleições presidenciais de 2026. Foi impressa em novembro, após vitória do povo contra a extrema direita.
A luta foi coletiva e este trabalho também.
Viva a coletividade!

As texturas aplicadas nas aberturas dos capítulos foram produzidas pelas designers em outubro deste ano. A partir de impressão direta e frotagem das superfícies do nosso ateliê, espaço expositivo e quintal, essas imagens registram as marcas do tempo e da nossa presença nesse espaço.

Papel do miolo Pólen Soft 80 g/m²
Papel da capa Couchê Fosco 250 g/m²
Fontes Discordia, Mrs Eaves XL, Lunathix e Vinila
Tiragem de 100 exemplares
Impresso na Gráfica Inprima Soluções
São Paulo



fomento

PROAC SP

produção

bananal arte

parceria

DISTRITO B bar

realização

CULT SP

SÃO PAULO
GOVERNO DO ESTADO
SÃO PAULO SÃO TODOS
Secretaria da Cultura, Economia e Indústria Criativas

SNC Sistema Nacional de Cultura

POLÍTICA NACIONAL ALDIR BLANC DE FOMENTO À CULTURA

MINISTÉRIO DA CULTURA

GOVERNO DO BRASIL
DO LADO DO POVO BRASILEIRO