

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO**

**Maria Luiza Proença de Freitas**

**Políticas da arte, ética de vida**

**MESTRADO EM PSICOLOGIA CLÍNICA**

**São Paulo**

**2020**



**Pontifícia Universidade Católica de São Paulo**

**Maria Luiza Proença de Freitas**

**Políticas da arte, ética de vida**

Dissertação apresentada à banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Psicologia Clínica – Núcleo de Estudos da Subjetividade, sob a orientação da Prof. Dra. Suely Belinha Rolnik.

**São Paulo**

**2020**

Autorizo exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta Dissertação de Mestrado por processos de fotocopiadoras ou eletrônicos.

Assinatura:

Data:

e-mail:

Sistemas de Bibliotecas da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo -  
Ficha Catalográfica com dados fornecidos pelo autor

P964 Freitas, Maria Luiza Proença de  
Políticas da arte, ética de vida. / Maria Luiza  
Proença de Freitas. -- São Paulo: [s.n.], 2020.  
96p. il. ; cm.

Orientador: Suely Belinha Rolnik.  
Dissertação (Mestrado)-- Pontifícia Universidade  
Católica de São Paulo, Programa de Estudos Pós  
Graduados em Psicologia: Psicologia Clínica.

1. Arte. 2. política. 3. ética. 4. subjetividade.  
I. Rolnik, Suely Belinha. II. Pontifícia  
Universidade Católica de São Paulo, Programa de  
Estudos Pós-Graduados em Psicologia: Psicologia  
Clínica. III. Título.

CDD

**Maria Luiza Proença de Freitas**

**Políticas da arte, ética de vida**

Dissertação apresentada à banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Psicologia Clínica – Núcleo de Estudos da Subjetividade, sob a orientação da Prof. Dra. Suely Belinha Rolnik.

Aprovado em: \_\_/\_\_/\_\_

**BANCA EXAMINADORA**

---

Dra. Suely Belinha Rolnik – PUC-SP

---

Dr. João Perci Schiavon – PUC-SP

---

Dra. Michelle Farias Sommer – UFRJ

Dedico este trabalho a Marion Von Osten, que segurou forte a minha mão. A Marion reinventou seu jeito de estar no campo da arte, com muito bom humor, escuta e ação micropolítica. Disse “*once we were artists*”, interessada em romper a autoridade artística e as divisões categóricas entre objeto de arte, história, teoria, curadoria, organização social e educação. Ela desenvolveu uma prática colaborativa e processual, conectada com as teorias do trabalho, crítica à subjetividade sob o regime neoliberal, processos de descolonização, modos de conhecer e o feminismo. A Marion fala da complexidade de se trabalhar com arte pela ideia de *redupers* (uma *all-around REDUced PERSON*, em análise do filme *Redupers* de Helke Sander, de 1978), pensando o que significa ser não somente produtora cultural, mas também ser afetada por demandas emancipatórias e imposições capitalistas. A Marion escreveu uma linda *Human Animal song*. A Marion viajou o mundo todo sempre com muito cuidado em como circulava. Me sinto muito privilegiada em ter trabalhado com ela e Grant Watson, entre 2017 e 2019, no projeto *bauhaus imaginista*, que enfrentou o impacto dos fascismos na arte. A Marion adora dançar. A gente brinca que ela é como uma mãe, e ela é punk! Recebi a notícia da sua morte enquanto assistia *The Dead Don't Die*, do Jim Jarmusch. Não há coincidências. Marion is dead – Undead, undead, undead!

O presente trabalho foi realizado com apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) – número do processo 130046/2019-1.

## AGRADECIMENTOS

Esta dissertação foi escrita em um período de crises sociais, políticas, econômicas e ecológicas, que, inevitavelmente, afetaram sua elaboração. É em companhia que venho dançando o caos. Não vejo melhor lugar para ter atravessado esse período do que o Núcleo de Subjetividades da PUC-SP, um espaço institucional singular, comprometido em aprimorar as condições de pensamento, de escolhas e de vida. Agradeço à Suely, minha orientadora, com muita admiração por toda sua trajetória, tratando das feridas do sistema da arte como ninguém. Foi uma honra fazer parte da sua roda de baba e micropolítica ativa, aprendendo a estar viva nas palavras e desatando os nós da garganta. Às companheiras de roda pelo acolhimento, amizade e dedicação, compartilhando ideias e experiências tão diversas: Juliane (também pela parceria!), Paula, Ana Cláudia, Kwame, Jialu, Ana Luiza, Morena, Cafira, Lorena, Renata F., Renata B., Bruno, Duda, Ana Ligia, Luciane, Luciana, Guilherme, Karlla, Flávia, Fábio, Amanda, Luis Felipe, Sabrina, Tarina, Beto, Fanny, Cynthia, Érica, Maria Mariana, Josy. À Angela pelas contribuições nos seminários sobre a noção de raça e práticas decoloniais, e também na minha banca de qualificação.

Encontros igualmente importantes aconteceram nas manhãs de psicanálise extemporânea com Perci e sua escuta apurada, que suspende todos os juízos, e nas noites sobre modos de existência com o Peter, narrador de assombros seculares. Agradeço a esses dois professores também por participarem das minhas bancas e por sempre receberem minhas ideias generosamente.

Agradeço às professoras Denise, pelas aulas sobre neoliberalismo, biopoder e Foucault (sempre com muita literatura!); Jeanne Marie, por me acolher na sua turma de filosofia; Edna e Ida, pelas orientações nas disciplinas obrigatórias. À Mônica, da secretaria, e todos aqueles que não tive a oportunidade de conhecer, mas que cuidam diariamente da PUC-SP.

À Michelle por aceitar integrar a banca examinadora com sua sensibilidade crítica, cuidado nas palavras e desejo real de diálogo, nunca perdendo de vista a importância do bem viver. À Ligia, pessoa mais nobre, por ser a mestre que ela é; por dividir o céu-teto e a terra-chão comigo e ainda ser uma interlocutora desta dissertação. É raro encontrar pessoas no campo da arte como essas duas companheiras.

Agradeço às parcerias com as equipes e colegas da Moderna Galerija, em Liubliana; do Ujazdowski Castle Centre for Contemporary Art, em Varsóvia; da Fonderie Darling, em Montreal; do Goethe-Institut; da Bauhaus Imaginista; do Sesc-SP; do Instituto Lina Bo e P. M. Bardi; do Museu de Arte de São Paulo; da 31ª Bienal de São Paulo e da 9ª Bienal do Mercosul | Porto Alegre. Elas me proporcionaram experiências significativas e me provocaram com perguntas que se desdobram nesta dissertação.

Às autoras e aos autores que ressoaram em cada texto. À Ana, por me ajudar a atravessar a avenida com muita coragem – ação do coração.

Agradeço a todos que nos últimos anos ofereceram hospitalidade incondicional, criando condições para que eu pudesse me dedicar aos estudos, em especial minha família: Thais, Eduardo, Camila, Alê, Tatau, Laurinha, D. Luiza, Nico, meus tios, primos e avós. Agradeço aos que, além das acolhidas em tantos cantos por aí, proporcionaram conversas essenciais para a dissertação e cujas amizades me fazem vibrar de alegria: Pedro, Marcos e Pablo (com muito amor e paciência); Pat (com refeições mágicas), Ana Paula e Xiquita (miau! ronrom!), Júlia (amiga livre e errante), Elvira (por me ensinar outras palavras), Marcelo, Tamar, Max, Thiago, Gabi, Livy, Lena, Ricardo, Lívia, Ciça, Ji-Yoon, Anthony, Pascale, Sebastian, Asta, Snyder, Dennis, Mirella, Lucy, Ignoras.

Gracias a la vida!

## RESUMO

PROENÇA DE FREITAS, Maria Luiza. **Políticas da arte, ética de vida**. 2020. Dissertação (Mestrado em Psicologia Clínica) – Programa de Pós-graduação em Psicologia Clínica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

Esta dissertação tem por objetivo analisar possíveis formas de resistência micropolítica desde o campo das artes visuais, buscando uma reorientação ética das escolhas neste campo de modo a potencializar as vidas que se encontram nele e em seu entorno. Para isso, atenta para as políticas de subjetivação que permeiam as práticas artísticas contemporâneas, em especial as institucionais. Propõe deslocamentos da cartografia cultural vigente por meio de um movimento ativo que considera múltiplos agentes e acontecimentos que a atravessam. Pelos conceitos de *hospitalidade*, *cuidado* e *encantamento*, a dissertação esboça a instauração de processos clínicos na prática artística como modo de intervenção política.

**Palavras-chaves:** Arte. Política. Clínica. Ética. Resistência. Subjetividade. Hospitalidade. Cuidado. Encantamento.

## ABSTRACT

PROENÇA DE FREITAS, Maria Luiza. **Politics of art, ethics of life**. 2020. Dissertação (Mestrado em Psicologia Clínica) – Programa de Pós-graduação em Psicologia Clínica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

The dissertation intends to analyze possible forms of micropolitical resistance in the art field, towards an ethical reorientation of the choices in this field, in order to enhance the lives of those who are in it and in its surroundings. For this, the dissertation is attentive to the politics of subjectivation that permeate contemporary artistic practices, especially institutional ones. It proposes shifts in current cultural cartography through an active movement that considers multiple agents and events that cross it. Supported by the concepts of *hospitality*, *care* and *enchantment*, the dissertation outlines clinical processes in artistic practice as a mode of political intervention.

**Keywords:** Art. Politics. Clinic. Ethics. Resistance. Subjectivity. Hospitality. Care. Enchantment.

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO A UMA ARTE NÃO FASCISTA</b>	<b>13</b>
<b>2 HOSPITALIDADE</b>	<b>25</b>
<b>3 CUIDADO</b>	<b>47</b>
<b>4 ENCANTAMENTO</b>	<b>70</b>
<b>5 CONSIDERAÇÕES EM MOVIMENTO</b>	<b>89</b>
<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>91</b>

Como se introduz o desejo no pensamento, no discurso, na ação? Como o desejo pode e deve desdobrar suas forças na esfera do político e se intensificar no processo de reversão da ordem estabelecidas?

*Ars erotica, ars theoretica, ars politica.*

(FOUCAULT, M. Introdução à vida não fascista, 1977/1993)

## Introdução a uma arte não fascista

Passei quase o mês todo de outubro de 2019 pensando em como responder o convite que havia recebido para um simpósio intitulado *Art and its Institutions in the Fight Against Populism* [Arte e suas instituições na luta contra o populismo], do qual eu efetivamente participaria, em novembro do mesmo ano, na Moderna Galerija, a MG, em Liubliana, Eslovênia. Dirigida juntamente com o Msum, o Museu de Arte Contemporânea de Metelkova, a MG é uma instituição interessada no potencial da arte como emancipação social. Suas exposições e programas abordam o ativismo político e manifestações artísticas não absorvidas pela narrativa histórica, uma característica que a teórica Claire Bishop definiu como uma forma de “museologia radical”. O simpósio reforçava o compromisso político da MG ao partir da constatação de que o populismo, se não o fascismo, tem sido o denominador comum em praticamente todas as problemáticas sociais atuais<sup>1</sup>, sendo, portanto, necessário tratar sobre o *status* e papel das instituições artísticas diante de tal crise macropolítica.

Ainda que os contextos da Eslovênia e do Brasil sejam diferentes, o texto do convite considerava a ascensão das forças neoconservadoras como um fenômeno mundial, marcado por governantes cada vez mais autocráticos. De maneira geral, ensejava condições para a criação de uma frente de resistência internacional através da prática artística.

O simpósio repetia uma forma de organização no meio da arte contemporânea que eu conhecia muito bem: um evento pontual que coloca em questão “o que pode a arte” em dada situação genérica, envolvendo financiamento internacional e o deslocamento de profissionais convidados a discursarem a partir de suas experiências locais. Após assistir breves apresentações expositivas, a audiência é convocada a fazer algumas perguntas pontuais. Poderia dizer que o simpósio era *mais um* evento, em que tudo o que acontece em torno dele – viagem, contatos,

---

<sup>1</sup> Enquanto muitas pessoas mencionam a dificuldade com a nomenclatura da atual conjuntura, variando entre populismo, autoritarismo, liberalismo antidemocrático, etc, Maurizio Lazzarato afirma com veemência que se trata de um neofascismo mutante do fascismo histórico, bem como da organização e da violência contrarrevolucionária. LAZZARATO, M. *Fascismo ou revolução? O neoliberalismo em chave estratégia*. São Paulo: n-1 edições, 2019, p. 38.

conversas paralelas, turismo etc. – parece ter mais relevância do que o próprio assunto em discussão.

Embora tivesse familiaridade com a instituição, com o formato do evento e os demais participantes, o assunto do simpósio despertou em mim certo desconforto, que percebi ser correspondente ao sentimento mais generalizado de impotência das esquerdas e da “radicalidade” na arte no momento atual. Aceitei participar na possibilidade mesmo de compreender este desconforto.

Nos dias que antecederam a viagem, adaptei minha apresentação inúmeras vezes, integrando as notícias que surgiam diariamente, a fim de abranger a complexidade do cenário brasileiro e até mesmo sul-americano. Se um ano antes ocorria o incêndio do Museu Nacional do Rio de Janeiro e a eleição de Jair Bolsonaro, em outubro de 2019, tínhamos a Floresta Amazônica em chamas e as declarações do filho, Eduardo Bolsonaro, sobre um “novo AI-5”, para citar alguns exemplos. Naquele momento, chegavam também informações sobre as insurreições populares no Equador e no Chile, assim como o golpe que levou à renúncia de Evo Morales na Bolívia.

Pensei em delinear os impactos que as instituições culturais e a produção artística no Brasil sofreram desde as primeiras medidas do governo eleito em 2018. A reforma de Bolsonaro, transformou o Ministério da Cultura em uma subsecretaria e determinou expressivos cortes orçamentários no setor. Nomeou líderes religiosos pentecostais para as agências de cultura e declarou guerra contra manifestações culturais “esquerdistas”, atacando em especial os projetos LGBTQ+. Esse processo de morte por asfixia das políticas culturais viria ainda culminar no pronunciamento em vídeo repleto de elementos nazistas do então secretário Roberto Alvim, em janeiro de 2020. Alvim caiu, e Regina Duarte entrou minimizando a repressão na ditadura, Mario Frias a sucedeu, mas sabe-se lá quais outros imaginários do social ainda serão destruídos pelo desmantelamento das políticas públicas de educação e cultura.

Desde a chegada de uma nova classe conservadora ao sistema político brasileiro, intensificaram-se as denúncias de cortes, censuras e retrocessos na cultura. É estratégia da extrema direita mobilizar a indignação, expressa principalmente pelas redes sociais. Nesse mesmo fluxo, ressurgem formas de ativismo artístico. Muitos artistas visuais têm se dedicado a visibilizar as estruturas violentas de opressão enraizadas na sociedade brasileira. Seja em uma bienal internacional, em uma ocupação popular ou na sala de estar de um colecionador, espera-se que as obras de arte possam conscientizar o público sobre as relações de poder em jogo e a importância

da mobilização por justiça social. Textos críticos lamentam melancolicamente “o país do futuro” sombrio e contraditório em que vivemos, mas não chegam a questionar os interesses particulares subjacentes à produção cultural.

Por terem administração e financiamento privados, a maioria das instituições de arte contemporânea, em princípio, não parece tão afetada pelas reviravoltas políticas, ao menos no que se refere aos aportes orçamentários que as sustentam. Se aparentemente teriam maior autonomia para fazer frente ao autoritarismo, essa perspectiva se demonstrou pouco convincente. As respostas institucionais, nesse caso, restringem-se às estratégias de defesa legal contra ameaças de censura de obras e exposições, como o que aconteceu com a exposição *Queermuseu: cartografias da diferença na América Latina*, no Santander Cultural, em Porto Alegre, e o 35º Panorama da Arte Brasileira, no Museu de Arte Moderna de São Paulo, ambas em 2017. Já as curadorias organizadas dirigem-se à revisão das narrativas sexistas e racistas da história da arte, aderindo às políticas identitárias por meio da inclusão de obras de artistas negros, indígenas ou mulheres em seus programas e exposições.

Ainda em tempo de reelaborar minha apresentação para o simpósio, tornou-se evidente que essas políticas da arte respondem mais diretamente às ameaças sofridas pelos direitos sociais e de expressão, delineando uma forma de resistência macropolítica correspondente à “luta contra” a qual o simpósio se referia, sem, portanto, tratarem das violências que incidem na subjetividade de formas cada vez mais sutis. Na governamentalidade neoliberal, de onde emergem as forças neoconservadoras remanescentes do fascismo histórico<sup>2</sup>, é da própria subjetividade que o capital se nutre, mais precisamente da vida em sua essência como potência criadora. Transformam sujeitos em categorias de profissionais “criativos”, “flexíveis”, “dinâmicos” e “conectados”, um processo que tem sido impulsionado pelas mídias e tecnologias digitais. Como consequência, a arte, desviada de seu exercício ético originário, torna-se uma fonte privilegiada de expropriação da potência de criação; subterfúgio discursivo a serviço da acumulação de capital e redistribuição do poder geopolítico<sup>3</sup>. Já não é novidade que as elites do capitalismo financeirizado, além de estruturarem o mercado de arte, influenciam cada vez mais nas diretrizes dos principais museus do mundo. Por

---

<sup>2</sup> Tanto Lazzarato como Wendy Brown fazem uma análise aprofundada sobre a relação entre neoliberalismo e neoconservadorismo. Cf. LAZZARATO, M. *Fascismo ou revolução?*, op. cit. e BROWN, W. *Nas ruínas do neoliberalismo: a ascensão da política antidemocrática no ocidente*. São Paulo: Politeia, 2019.

<sup>3</sup> Ver os inúmeros escritos de Suely Rolnik sobre arte e o abuso da pulsão criadora, como, por exemplo, em seu último livro, *Esferas da insurreição: notas para uma vida não cafetinada*. São Paulo: n-1 edições, 2018.

meio da participação em conselhos e patrocínios, determinam modos específicos de produção e circulação de arte (ou então se valem da arte para lavar dinheiro ou suas imagens<sup>4</sup>), o que impacta sensibilidades e processos de subjetivação.

As perguntas que se manifestaram em mim nos preparativos para Liubliana não se resolveram suficientemente com a minha breve participação no evento e, portanto, se desdobram nesta dissertação: como orientar a arte politicamente na encruzilhada que se armou nos últimos anos? É possível escapar da captura subjetiva capitalista? Quais seriam as possibilidades de ação política no campo da arte de modo a deslocar efetivamente o paradigma cultural-subjetivo dominante?

Foucault definiu *O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia*, de Deleuze e Guattari, como um livro de ética, por apresentar uma filosofia propositiva para um modo de vida não fascista. Isto é, um modo de vida que visa dismantelar “o fascismo que está em todos nós, que ronda nossos espíritos e nossas condutas cotidianas, o fascismo que nos faz gostar do poder, desejar essa coisa mesma que nos domina e explora”<sup>5</sup>. Seja por sua mobilização micropolítica, ou pela contrarrevolução neoliberal-fascista que se instaurou nas décadas seguintes, os acontecimentos de 1968, que motivaram as ideias de Deleuze, Guattari e Foucault, ainda têm ressonâncias diretas tanto no pensamento como nas formas de organização social, política e artística atuais. É também nesse sentido que, cinquenta anos depois, o objetivo mais ambicioso desta dissertação é, dentro da cartografia do presente, encontrar ferramentas para uma reorientação ética da arte.

Esta dissertação desloca-se, portanto, da perspectiva de uma arte antifascista referente a regimes macropolíticos para pensar *a potência micropolítica da arte* no enfrentamento dos *microfascismos* que permeiam as políticas de subjetivação atuais, em especial nos momentos de desestabilização das cartografias culturais. Em outras palavras, procura esboçar o que poderia ser feito em termos de resistência micropolítica na arte e em suas instituições de modo a lidar com o mal-estar coletivo, contribuir para curar a vida de sua impotência e ativar a imaginação social.

---

<sup>4</sup> Por exemplo, o caso de Warren B. Kanders ficou bastante conhecido recentemente por meio da pesquisa da agência Forensic Architecture. Kanders era vice-presidente do conselho de curadores do Whitney Museum of American Art e CEO do Safariland Group, um dos maiores fabricantes mundiais de munições, como gás lacrimogêneo, muito usados contra civis. Em 2019, também foi organizado um abaixo-assinado denunciando as conexões do MoMA com o encarceramento em massa por meio de Larry Fink, CEO da BlackRock, o segundo maior investidor do mundo em empresas privadas de prisão.

<sup>5</sup> FOUCAULT, M. Introdução à vida não fascista. *Cadernos de Subjetividade*, Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade do Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Clínica da PUC-SP, São Paulo, v. 1, n. 1, 1993, p. 199.

## **museu-avenida-mata**

O exercício em articular arte, fascismo e resistência trouxe à minha memória imagens, sons e sensações específicos. Entre 2015 e 2017, trabalhei como curadora no Museu de Arte de São Paulo, o Masp, cujo edifício icônico, projetado por Lina Bo Bardi, localiza-se na Avenida Paulista, centro do capital financeiro e do comércio, e que hoje, além do Masp, reúne outras grandes instituições culturais, como o Sesc, o Instituto Moreira Salles e o Itaú Cultural. O largo vão do Masp, desde a reabertura democrática, tem concentrado diversas manifestações sociais. Nos anos em que lá trabalhei, as manifestações ganharam novas feições com a polarização política em torno do *impeachment* da presidente Dilma Rousseff. Foi ali perto, em frente ao Centro Cultural da Federação das Indústrias do Estado de São Paulo, a Fiesp, que, em março de 2016, se instalou o Acampamento Patriótico Resistência Paulista com o slogan “Meu Partido é o Brasil” – um marco da mobilização conservadora que, mais tarde, se deslocaria para o campo do bolsonarismo. Mas também foi ao longo da extensão dos quase três quilômetros da Avenida que a voz de centenas de mulheres em movimento ecoou contra o machismo e que estudantes secundaristas reivindicaram energicamente menos prisões e mais escolas. Esse ambiente de confluência de forças, de combate, luta, ódio e desejo, que vivenciei de perto, é a barriga do monstro que tomo emprestada para desenvolver esta dissertação.



À esquerda, protesto das mulheres na Avenida Paulista contra o projeto de lei PL5069 de Eduardo Cunha, no dia 31 de outubro de 2015. À direita, vista do “pixuleco” do ex-presidente Lula, em março de 2016. Fotos da autora na Paulista e de dentro do Masp.



Secundaristas em luta marcham em direção ao vão do Masp, em 20 de abril de 2016.



PM usa bombas em protesto contra o impeachment de Dilma Rousseff, em 29 de agosto de 2016. Fotos da autora, de dentro do Masp.

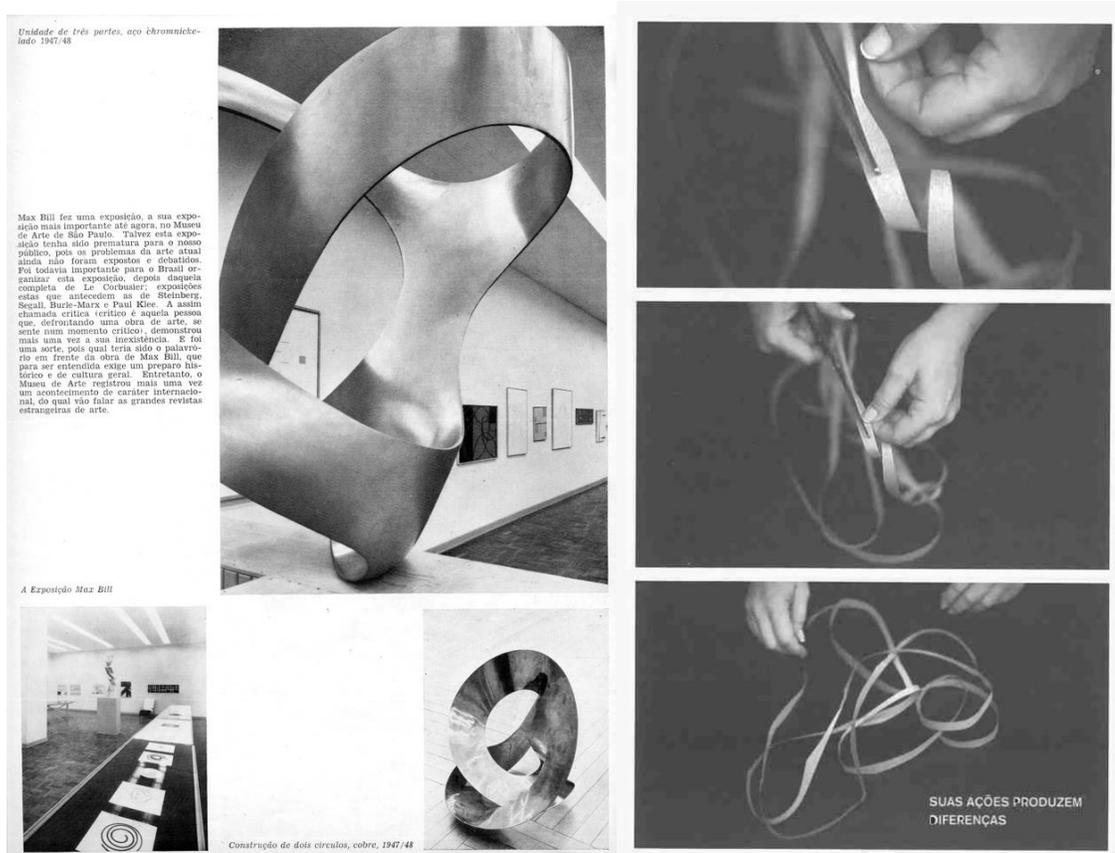
Atos, práticas ou organizações artísticas são definidos constantemente, respondendo, de modo mais ativo ou reativo, às forças do presente. A reavaliação das condições de escolha de tais ações artísticas motiva os três textos que compõem a dissertação que, embora independentes, estão inter-relacionados. Cada texto pensou em desvios, saídas, remanejamentos ou reviravoltas para os modos acomodados de pensar e saber-fazer arte a partir de um percurso psicogeográfico que se inicia no Masp, no primeiro texto, cruza a Avenida Paulista, no segundo, e se embrenha na mata do Parque Trianon, no terceiro. O deslocamento em três atos encontra em aliados – a saber, respectivamente, documentos do acervo do Museu, a marcha das mulheres, e seres não humanos – outros pontos de vista, de escuta e pensamento. O exercício da escrita convoca, assim, a instauração de um processo de avaliação do campo da arte que o posiciona em constante atenção aos variados movimentos das políticas de subjetivação no presente.

Os textos entrelaçam histórias, Tateando as relações de divergência e convergência, desconexidade e conexão, descontinuidade e continuidade, entre os espaços da tríade museu-avenida-mata, tal como uma fita de Moebius. Figura onipresente na construção da dissertação, a fita de Moebius é “uma superfície topológica na qual o extremo de um dos lados continua no avesso do outro, o que os torna indiscerníveis e a superfície, uniface”<sup>6</sup>. A partir dela, Suely Rolnik, em vários de seus escritos, discorre sobre a política de produção de subjetividade – que será retomada no primeiro texto. Suely desenvolve suas ideias evocando a obra de Lygia Clark, que produziu uma série de trabalhos utilizando a imagem da fita de Moebius – “porque ela [a fita] rompe nossos hábitos espaciais: direita-esquerda, anverso-reverso etc. Faz-nos viver a experiência de um tempo ilimitado e um espaço contínuo”<sup>7</sup> –, como em *O dentro é o fora* (1963), *Obra mole* (1964), *Diálogo de mãos* (1966) e *Caminhando* (1963). Este último se apresenta como uma ação processual e propositiva (cortar com uma tesoura uma fita de Moebius em papel, multiplicando sua forma inicial), sem focar no objeto de arte em si, sendo esta também a ênfase na abordagem de Suely. *Caminhando* é uma obra de ruptura na produção da artista; uma resposta à neutralização da potência da arte – uma forma de resistência micropolítica, tal como evoca-se neste trabalho.

---

<sup>6</sup> ROLNIK, S. *Esferas da insurreição...*, op. cit., p. 41.

<sup>7</sup> Nas palavras de Lygia, em documento da Associação Cultural O Mundo de Lygia Clark, disponível em: [https://issuu.com/lygiaclark/docs/1964-caminhando\\_p](https://issuu.com/lygiaclark/docs/1964-caminhando_p). Acesso em: 20 set. 2020.



À esquerda, imagens da exposição de Max Bill no Masp, em 1951, publicada na revista *Habitat 1*, do mesmo ano. À direita, a proposição *Caminhando*, 1963, de Lygia Clark reproduzida no livro *Esferas da insurreição* de Suely Rolnik, 2018.

A hipótese de que Lygia Clark tenha tido contato com a fita por meio da obra de Max Bill, ex-aluno da Bauhaus, atribui relevância à figura como um elemento estético-político em torno do qual a cartografia da arte sudestina brasileira se estruturou e, ao mesmo tempo, como uma ferramenta de reconfiguração dessa própria cartografia. A presença do artista suíço em São Paulo e no Rio de Janeiro, no início da década de 1950, acompanhado por um retorno das ideias da Bauhaus, fechada pelos nazistas em 1933, tornou-se um marco na história da arte e na fundação das principais instituições de arte contemporânea do Brasil. Bill realiza uma retrospectiva de sua obra no Masp, em 1951, onde expôs uma série de esculturas baseadas na fita de Moebius, como *Unidade tripartida* (1948/9) que, poucos meses depois, ganhou o principal prêmio na I Bienal de São Paulo (coincidentemente realizada no terreno que hoje é ocupado pelo Masp na Avenida Paulista), na época organizada pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo, o MAM. O prêmio, articulado pelas duas instituições, Masp e MAM/Bienal, geridas por uma burguesia recentemente

industrializada, fez da escultura um ícone da transformação da cultura artística nacional e de sua internacionalização. A passagem de Bill pelo Brasil não só estimulou a formação dos movimentos concretos (dos quais participaram os mais renomados artistas da arte brasileira, como a própria Lygia Clark, Hélio Oiticica, Lygia Pape, Ivan Serpa, entre outros), mas também ajudou a formatar o currículo de significativas escolas de arte e design da época<sup>8</sup>.

Esta dissertação deixa a solidez da escultura de Bill e do sistema da arte de lado para, como Lygia e Suely, utilizar a fita de Moebius como instrumento maleável de reflexão sobre o sujeito, a alteridade e a criação de diferença. Caminhando em uma fita de Moebius imaginária, não escancarada ao leitor, cada texto da dissertação evidencia a oscilação entre os graus de invenção/ativação e conservação/reactividade presentes na organização da prática artística a partir de três conceitos moventes: hospitalidade, cuidado e encantamento. Estes três conceitos surgiram do próprio vocabulário recente da arte contemporânea e seus sentidos são destrinchados no encontro com os aliados já mencionados e uma variedade de autoras e autores.

O primeiro texto, *Hospitalidade*, identifica relações de hostilidade no território da arte contemporânea em seu agenciamento globalizado. Investiga a possibilidade de políticas institucionais que se desloquem dos hábitos acomodados de *assimilação* de diferenças culturais em direção a dinâmicas mais atentas ao que pode germinar a partir dos *encontros com* essas diferenças. Penso este deslocamento com a ajuda da documentação do Congresso de Psicodrama realizado no Masp, em 1971, e que sugere a instauração de processos simultaneamente clínicos, políticos, estéticos e de análise institucional.

*Cuidado*, o segundo texto, investiga as hierarquias informais de poder e as culturas de trabalho das instituições de arte no contexto da marcha das mulheres no 8 de Março, o Dia Internacional da Mulher. A perspectiva feminista é fundamental para pensar políticas da arte que considerem a vida como algo a ser cuidado. O texto faz deslocamentos subjetivos, como uma

---

<sup>8</sup> Em *Walking on a Möbius Strip* discorro com mais detalhes sobre essas relações que se estabeleceram na arte moderna e contemporânea brasileira, trazendo também a análise que a psicanalista Tania Rivera faz entre as proposições de Lygia Clark e a teoria psicanalítica de Jacques Lacan, que também nos anos 1960 usava a fita de Moebius em seus seminários, enfatizando como os dois estavam empenhados em subverter o universo representacional, virando o "imaginário ao avesso". Cf. PROENÇA, L. *Walking on a Moebius Strip: The Inside/Outside of Art in Brasil*. Berlim: Bauhaus Imaginista Journal, 2018. [online]. É também curioso apontar a existência do Movimento Internacional para uma Bauhaus Imaginista, o MIBI, iniciado por Asger Jorn, em 1953, em oposição ao tecnicismo de Max Bill e sua escola de Ulm, que dizia recuperar o espírito da Bauhaus histórica. Mais tarde, em 1957, o MIBI iria se juntar a Internationale Lettriste e a London Psychogeographical Association para formar a Internacional Situacionista, entendendo a cidade como um campo de intervenção artística.

espécie de autofagia, buscando a orientação micropolítica da mobilização feminista, por meio de práticas transversais de diálogo que não abdicuem da fragilidade e nem abram mão do desejo.

Por último, *Encantamento* embrenha-se na mata do Parque Trianon para retomar saberes ancestrais e imaginar outras articulações possíveis do próprio campo da arte, levando em conta agenciamentos múltiplos, humanos e não humanos. Introduce algumas experiências que se rebelam contra o regime onto-epistemológico da tradição ocidental e que ainda corrobora o discurso sobre arte tal como conhecemos.

Em conjunto, os textos procuram contribuir para o pensamento em arte no Brasil, ainda bastante limitado a revisões historiográficas, articulando-o com a atual encruzilhada político-social. Esse contexto demanda do campo institucional da arte – um campo cujo protocolo tem sido o da neutralidade – novos posicionamentos e ferramentas éticas-analíticas de avaliação.

O exercício da escrita tentou habitar contradições, fragilidades e desconfortos que se apresentaram no caminho – não “correr rápido e morder forte!”, mas “ficar com o problema”, como diria Donna Haraway, quer dizer, implicar-se como parte do problema, para, então, pensá-lo de maneiras mais inventivas.

Olho no olho  
Cara a cara  
E quando estiveres perto  
Eu arrancarei  
Os seus olhos  
E os colocarei no lugar dos meus  
E tu arrancará  
Os meus olhos  
E os colocará no lugar dos teus  
Então, eu te olharei com teus olhos  
E tu me olharás com os meus...

*Um Encontro de dois* (1914), Jacob Moreno,  
musicado por Maria Bethânia em *Rosa dos Ventos*  
(1971).



Congresso de Psicodrama  
Masp, 1970  
Foto: Manchete  
Cortesia Instituto Lina Bo e P.M. Bardi

## Hospitalidade

São Paulo sempre me foi hostil. Em minha própria terra, temo ter meu corpo sob uma lápide de concreto quente, condenado ao ruído de automóveis particulares e de ônibus superlotados. Entre nomes de rua de gente que não conheço, ando rápido e focada. Me percebo também hostil: agressiva, neurótica, ansiosa, trabalhadora, competitiva, consumidora, narcísica, indisposta, sem tempo, uma anfitriã avarenta. Mas é também caminhando que encontro brechas, redimensiono as escalas e estabeleço relações mínimas de pertencimento. Entre essas andanças a pé, os trajetos acompanhando marchas coletivas me ajudaram a entender o direito de estar no espaço público, de circular pela cidade e de acessar lugares centrais – incluindo parques, cinemas, museus – que antes me eram desconhecidos ou me pareciam distantes demais. O direito de desnaturalizar a hostilidade, reivindicar a hospitalidade e reinventar a cidade que me é externa e interna.

Lembro bem de um dos primeiros trajetos que fiz em São Paulo, no início de 2003, depois de regressar das mobilizações antiglobalização do Fórum Social Mundial, em Porto Alegre. Encontrei algumas amigas no vão do Museu de Arte de São Paulo, o Masp, e caminhamos em direção ao parque Ibirapuera e ao consulado dos Estados Unidos, em um ato contra a guerra no Iraque. A Guerra ao Terror desencadeada em resposta aos ataques de 11 de setembro de 2001 instaurou, sem que nos déssemos conta, um sistema abusivo de vigilância global. Diante do medo de uma suposta ameaça terrorista – do “Outro” estrangeiro ou insurgente –, a vida política gerou uma crise de hospitalidade que, forjada como conceito essencial numa sociedade democrática e progressista, é interpretada em termos de “tolerância” para com esse “Outro” que deve ser pacificado, educado e assimilado, sob o crivo de uma operação discriminatória entre “amigos” e “inimigos”. Em escala doméstica, através da internet e das redes sociais, estimulamos comportamentos hostis, além de contribuir involuntariamente com dados e privacidade, imersos em um processo de controle social sem precedentes.

Naquele dia, no vão do Masp, esperando a saída do ato, me dei conta de que eu não sabia exatamente o que havia ali dentro do Museu. Lembrava vagamente de algumas pinturas expostas em luz baixa sendo comentadas por vozes também baixas: um retrato por Picasso, o filho do carteiro do Van Gogh, as meninas com rosto de boneca de porcelana da *Rosa e azul* de Renoir – de fato, entre as mais célebres da coleção. No entanto, na maior parte da minha vida, vi o Masp como

monumento urbano. Recorrentemente, pessoas perguntam se aquele prédio é mesmo um museu ou se é mais um comum escritório comercial da Avenida Paulista. Museus são também, muitas vezes, comparados à necrotérios, lugares de objetos mortos e em desuso. Se o Masp pode ser visto como mausoléu suspenso, sob ele há, porém, uma vida pulsante, ainda que frágil, a ser exumada. Lá é ponto de encontro para rolê, teto para se proteger da chuva, é casa de gente, território para protestar.

### **Dentro e fora do museu**

Lina Bo Bardi dedicou grande parte de sua trajetória para pensar sobre a função dos museus na realidade social do Brasil, afastando-se de uma herança europeia conservadora. Ela se formou profissionalmente na Itália do final da década de 1930, onde conheceu seu marido Pietro Maria Bardi, cuja relações com o fascismo da época são recorrentemente tratadas por historiadores. Em 1946, o casal pretendia se mudar para a Argentina, como fizeram muitos alemães e italianos da extrema-direita no pós-guerra, mas, ao final, decidem ficar no Brasil para contribuir com o magnata Assis Chateaubriand na fundação do Masp.

Ao conceber o edifício para a sede do Masp, inaugurada em 1968 na Avenida Paulista, Lina afirmou que queria criar uma “arquitetura ruim”, com espaços livres que pudessem ser criados coletivamente<sup>9</sup>. Com uso do vidro e da criação de áreas abertas à cidade, as pessoas seriam incentivadas a habitar ativamente os espaços internos, criando uma relação contínua entre o que acontece dentro e o fora do Museu, como uma fita de Moebius. Ao estimular a convivência, Bo Bardi esperava que elas visitassem as exposições impulsionadas por sua própria iniciativa e vontade genuína. Portanto, a experiência do Masp envolve uma dimensão pública essencial para uma instituição que, embora privada, visou estabelecer uma relação não autoritária com seus públicos.

Muitas das proposições originárias de Lina se perderam ao longo dos anos, principalmente a partir dos anos 1990, quando o Masp adotou outras políticas institucionais, como, por exemplo, cobrir as janelas de vidro com paredes de gesso. Em 2015, como parte de uma nova direção artística, colaborei em um projeto focado na reflexão e resgate de acervos, arquivos e arquitetura do Museu, além de assumir a curadoria dos seus programas públicos e de mediação. Ao mesmo

---

<sup>9</sup> Cf. ROLNIK, R. O MASP e a casa da sogra. *Folha de São Paulo*, colunistas, 2 de dezembro de 2013.

tempo que eu estabelecia, pela primeira vez, uma relação mais íntima com o interior do Museu, a espécie de arqueologia institucional que era feita arquitetonicamente revelava, pouco a pouco, as vistas para o seu exterior. Passei a ter, então, um novo ponto de vista da rua e dos protestos que ali ocorriam, de dentro da instituição. Também uma maneira particular de escuta, pois os discursos e gritos dos manifestantes ressoavam por todos os andares do edifício, perturbando a concentração no trabalho. No momento de crescente crise e polarização política que se agravou naquele ano de 2015, a movimentação externa causava muita ansiedade em alguns de meus colegas e em mim, afetados com o que acompanhávamos das janelas. Indagar sobre as posições que o Masp e outras instituições culturais poderiam tomar diante daquela reviravolta política, e qual seria sua função como arena pública, se tornou uma constante. Como escutar de maneira responsiva essas vozes externas, ora mais graves, outras mais frágeis; ora reativas, outras mais pulsionais? Afinal, quão porosa pode ser a instituição artística – como lugar de criação, de memória e de elaboração simbólica – de modo a acolher corpos insurgentes e experiências coletivas, atentando para a vida que vibra fora e dentro dela? Como o território da arte poderia romper com a hostilidade da cidade, e não a reforçar, driblando a cultura de repressão, o estado policial e a ideologia neoliberal baseada na tolerância e assimilação?

Entre o Picasso, o Van Gogh e o Renoir, pude conhecer no Masp centenas de outras obras e documentos, incluindo esculturas, vídeos, vestuário, objetos, fotografias e cartas, oriundas de uma variedade de regiões geográficas e períodos, e que retratam realidades diversas. Partindo desse próprio acervo histórico, a documentação de um evento realizado no Museu ajudará a pensar problemas latentes no presente.

### **museu-clínica**

Lina Bo Bardi tinha uma relação estreita com o teatro político. Na Bahia, no final dos anos 1950, ela desenvolveu uma intensa parceria com o diretor de teatro Martim Gonçalves e o cineasta Glauber Rocha. Lina desenhou a cenografia para peças de Brecht e Camus e, nos anos 1980, renovou o espaço do Teatro Oficina no bairro do Bexiga, em São Paulo. De acordo com o diretor José Celso Martinez Correa, o auditório grande do Masp foi inspirado em *O teatro e seu duplo*, de

Antonin Artaud<sup>10</sup>. A larga escada de concreto no Vão Livre, que leva os visitantes aos espaços expositivos, foi projetada como um palco ou palanque para vários atos performáticos e políticos<sup>11</sup>. Na pinacoteca do Masp, os cavaletes de vidro usados como suporte para as pinturas evocam uma “consciência brechtiana”, ao revelarem a estrutura da moldura e o verso dos quadros.

Também no Masp, Lina elaborou a cenografia do primeiro Congresso de Psicodrama no Brasil<sup>12</sup>, que aconteceu em agosto de 1970. Proposto por um grupo de psicodramatistas em formação, o Congresso é considerado não somente um “ato fundador do psicodrama brasileiro”<sup>13</sup>, mas também um evento crucial para a psicologia no Brasil, ao oferecer uma alternativa mais politizada ao então monopólio de uma psicanálise conservadora restrita às elites. O livro *Masp 1970: O psicodrama*, de Norival Albergaria Cepeda e Maria Aparecida Fernandes Martin, reúne depoimentos de participantes do Congresso, em sua maioria descrevendo-o como um *happening* ou ação de resistência coletiva à ditadura civil-militar no Brasil, no ápice de sua repressão: “se a ditadura decretava o isolamento, ali [no Congresso] se organizava um encontro; se o poder impedia as manifestações, a nova proposta, insurgente, as reconhecia e estimulava”<sup>14</sup>. Encontro, troca, alegria, curiosidade, afeto, celebração, encantamento, criação – estas e outras palavras entusiasmadas são usadas para relatar o vibrante ambiente propiciado pelo Congresso, que criou um respiro na política de proibição e no sentimento de medo presentes no cotidiano extramuros do Masp, mesmo sob a ameaça do evento ser fechado por policiais infiltrados ou pelo Comando de Caça aos Comunistas. Em seu depoimento, Antônio Carlos Cesarino afirma: “num período em que tudo era perigoso, penoso e limitado, surgiu subitamente diante de um grupo de jovens não apenas

---

<sup>10</sup> Essas ideias foram retomadas por integrantes do Teatro Oficina, em atividade organizada por ocasião da exposição *Avenida Paulista*, no Masp, em 2017.

<sup>11</sup> De acordo com Raquel Rolnik, Lina relatou em depoimento de vídeo gravado em 1972: “Assim nasceu o grande belvedere do Museu, com a escadinha pequena. A escadinha não é uma escadaria áulica, mas uma escadinha-tribuna que pode ser transformada em um palanque”. (ROLNIK, R. O MASP e..., op. cit., online)

<sup>12</sup> Trata-se do V Congresso Internacional de Psicodrama, tendo sido esta a primeira vez em que foi realizado no Brasil, juntamente com o I Congresso Internacional de Comunidade Terapêutica. O I Congresso aconteceu em Paris, em 1964, e o último, em Tóquio, em 1972. Entre os vários desdobramentos do Congresso, está o Psicodrama no Centro Cultural São Paulo, ativo todos os sábados, desde 2003.

<sup>13</sup> CEPEDA, N. A e MARTIM, M. A. F. *MASP 1970: O psicodrama*. São Paulo: Agora, 2010, p. 27. As origens do psicodrama no Brasil, no entanto, remetem à prática pontual de Alberto Guerreiro Ramos, nos anos 1940. No Instituto Nacional do Negro, de Abdias do Nascimento, no Rio de Janeiro, Guerreiro Ramos dirigiu e organizou seminários envolvendo o psicodrama, privilegiando questões étnico-raciais que, muito provavelmente, ficaram de lado na participação majoritária de profissionais brancos no Congresso de São Paulo, na década de 1970.

<sup>14</sup> CEPEDA, N. A e MARTIM, M. A. F. *MASP 1970: O psicodrama*, op. cit., p. 124.

uma alternativa dentro da formação psicoterápica, mas um mágico espaço desalienante e libertador”<sup>15</sup>.

O evento ganhou muita visibilidade, inclusive na mídia, e representou a maior reunião pública em São Paulo naquele ano. Com a presença de cerca de três mil pessoas, provocou um incomum congestionamento de carros na Avenida Paulista. Aberto a quaisquer interessados, o Congresso juntou não somente psicólogos e os mais influentes psicodramatistas do mundo, mas também atores, sociólogos, filósofos, pedagogos e artistas<sup>16</sup>.

O psicodrama surgia também como um movimento político-cultural. Como método, ele propõe atividades em grupo baseadas na expressão de situações-problemas através da linguagem teatral, introduzindo assim a linguagem artística ao trabalho clínico. Além disso, o desejo de seu fundador, Jacob Levy Moreno, também era o de tirar a psicoterapia dos consultórios e dos hospitais, propondo que ela fosse feita em qualquer espaço público, como escolas, praças e – por que não? – museus e centros culturais.

Foi a proximidade de Moreno com a filosofia política que fez Lina autorizar a realização do Congresso no Masp<sup>17</sup>. Segundo Cepeda e Martin, ela se engajou no projeto “com entusiasmo e comprometimento, pois faziam parte de sua personalidade a irreverência e o sonho de ver a arte em comunhão com a comunidade. Era uma psicodramista”<sup>18</sup>. Tornando-se responsável pela cenografia do evento, a arquiteta instalou um grande teatro de arena com uma arquibancada na forma de ferradura no segundo subsolo do Museu, um espaço originalmente pensado para ser um teatro popular, mas que, por solicitações da prefeitura de São Paulo, foi mantido como um salão para eventos sociais (chamado de “hall cívico”). Nos tapumes que serviam de estrutura para o ambiente do Congresso, ela pintou em vermelho frases significativas do livro de Moreno, *As palavras do pai* (1920), mas elas foram apagadas antes de o evento ser inaugurado, para que não chamassem atenção da censura<sup>19</sup>. Seis salas ou anfiteatros móveis acolheram encenações feitas em “discussões dramatizadas”, “ateliers de expressão” e outras atividades, abordando temas variados que incluíam relações interpessoais e conflitos individuais e coletivos.

---

<sup>15</sup> CEPEDA, N. A e MARTIM, M. A. F. *MASP 1970: O psicodrama*, op. cit., p. 51.

<sup>16</sup> Entre as figuras presentes, estava o sociólogo francês Georges Lapassade e o grupo estadunidense de teatro experimental, Living Theater. No entanto, o criador do psicodrama, Jacob Levy Moreno, então com 81 anos, não esteve presente, em razão de algumas divergências entre os organizadores.

<sup>17</sup> CEPEDA, N. A e MARTIM, M. A. F. *MASP 1970...*, op. cit., p. 67.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 69.

<sup>19</sup> *Ibidem*.

Introduzindo uma prática terapêutica, pedagógica, criativa e libertária, o Congresso de Psicodrama representou, para Cepeda e Martin, um contraponto à forte repressão política do momento, à psicanálise e, acrescentando-se, ao museu tradicional. Ao mobilizar forças vitais e o pensamento por meio do corpo coletivo, incentivou dinâmicas instituintes em substituição às velhas formas instituídas<sup>20</sup>, seja no campo das áreas psi ou na arte. Maria Alicia Romaña lembra que, com o território da arte oferecido pelo Masp, no Congresso, era inevitável que não se comentasse a Bienal de arte que havia ocorrido no ano anterior, em 1969, conhecida como “Bienal do Boicote” por conta da recusa de vários artistas internacionais em participar como protesto contra a ditadura<sup>21</sup>. Mesmo com tantos diálogos entre o Congresso de Psicodrama e a arte, nada se escreveu sobre a sua relevância para o contexto artístico, tendo sua documentação esquecida nos arquivos tanto do Masp como do Instituto Lina Bo e PM Bardi. Ou seja, se naquela ocasião o espaço museológico se conectava com o corpo, a subjetividade, ou a vida, tal conexão parece ter se perdido. Ao praticar o psicodrama dentro de um museu, o Congresso esboçava o *museu-clínica* – um lugar de escuta, acolhimento, mediação e criação de processos de subjetivação; com uma função clínica-política-estética. O *museu-clínica*, como espaço de resistência e liberdade, poderia ser reativado, especialmente perante a atual conjuntura social-subjetiva brasileira, autoritária e hostil, remanescente do passado colonial escravocrata – um trauma que jamais foi elaborado e que vem se repetindo desde a fundação do país, não só no Estado (como na ditadura militar e no atual governo federal), mas no próprio modo de subjetivação dominante. O desafio que se coloca é investigar o que seria, hoje, a dimensão clínica como exercício de hospitalidade no projeto do museu e suas consequências para o território da arte, analisando o modo como ele se articula no mundo globalizado.

### **A revanche ou o desmanche do território**

Hospitalidade pressupõe um lugar, um espaço onde é possível receber alguém de fora, de outro lugar ou sem lugar. Pode ser um país, uma instituição, uma casa, e até mesmo um corpo.

---

<sup>20</sup> CEPEDA, N. A e MARTIM, M. A. F. *MASP 1970...*, op. cit., p. 108.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 125-26.

Aqui, trataremos lugar como *território*, um componente indissociável de todos os processos sociais, um todo dinâmico fundamental para o exercício da vida.

Para o geógrafo Milton Santos, é pelo uso do território – habitado, reunindo chão e identidade – que são produzidos sentimentos de pertencimento e se formam comunidades nas quais interações e trocas são realizadas<sup>22</sup>. Em um sentido, o território é a base do Estado-nação, que introduziu uma noção jurídico-política derivada da conquista do mundo a ser conhecido<sup>23</sup>. No processo de colonização, o Estado-nação brutalmente estabeleceu relações de propriedade que não existiam nas formas de vida não modernas, ao mesmo tempo que transformou pessoas em hóspedes em sua própria terra, esta transformada em território. Exemplo disso são as populações ameríndias, para as quais a terra não é algo que lhes pertence, pois são elas que pertencem a ela, ou seja, o direito a terra é uma questão existencial. Assim, em outro sentido, o território também se tornou centro das reivindicações dos movimentos indígenas, quilombolas, das favelas e de outros grupos sociais, pois é “fundamental para afastar o risco de alienação, o risco da perda de sentido da existência individual e coletiva, o risco de renúncia do futuro”<sup>24</sup>. No Brasil, porém, esses grupos seguem sendo alvos das mais variadas formas de violência como meio de reapropriação dos lugares em questão. De modo menos evidente, uma dessas formas de violência reside na “cordialidade” como espécie de mito fundador da subjetividade das classes dominantes brasileiras. Como donas de casa, patriarcas ou proprietárias, essas classes detêm o poder da hospitalidade e, portanto, o poder de definir as relações sociais e criar dependências existenciais, políticas e econômicas. Pela cordialidade, dotada de polidez, esquivam-se de conflitos, mantendo decisões de interesse público reservadas à esfera do íntimo e do familiar<sup>25</sup>.

O conceito de hospitalidade é chave na formação de várias sociedades resultantes do processo colonial. O curador Bonaventure Soh Bejeng Ndikung afirma que, no entanto, hospitalidade é como um “ato esquizofrênico”, pois abrange tanto uma abertura para o convidado sentir-se em casa como uma repulsa em relação a ele, sem a possibilidade real de compartilhamento da propriedade<sup>26</sup>. Diante dessa configuração, “o hóspede, portanto, será sempre um hóspede e

<sup>22</sup> SANTOS, M. O dinheiro e o território. In: *Território, territórios: ensaios sobre o ordenamento territorial*. 3. ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2007, p. 13-21.

<sup>23</sup> SANTOS, M. O retorno do território. In: SANTOS, M. SOUZA, M. A. A. de; SILVEIRA, M. L. *Território: globalização e fragmentação*. São Paulo: Hucitec, 1998, p. 15.

<sup>24</sup> *Ibidem*.

<sup>25</sup> Cf. BUARQUE DE HOLANDA, S. *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1936.

<sup>26</sup> O que é chamado aqui de “esquizofrênico” diz respeito a essa contradição, distinguindo-se das noções de esquizofrenia nas distintas perspectivas clínicas e também do uso deste termo na obra de Deleuze e Guattari.

estará sempre em estado de limbo, exceto em casos como o colonialismo, onde o hóspede vem com o poder de repressão, denigração, desapropriação e desumanização”<sup>27</sup>.

Com sentido similar ao de Soh Bejeng Ndikung, a noção de “esquizofrenia” é também sugerida por Santos para diagnosticar o complexo arranjo de forças em torno do território – arranjo ao qual se somaram a força do capitalismo financeirizado e seus fluxos transnacionais, intensificados pelas mais recentes tecnologias de comunicação que vão constituindo novas subjetividades globais. Para ele, não há neutralidade nem passividade no território:

O território tanto quanto o lugar são esquizofrênicos, porque de um lado acolhem os vetores da globalização [e da privatização do espaço comum], que neles se instalam para impor sua nova ordem, e, de outro lado, neles se produz uma contraordem, porque há uma produção acelerada de pobres, excluídos, marginalizados.<sup>28</sup>

Pela expropriação dos bens naturais e da força de trabalho de todos os territórios possíveis, o capital desintegra fronteiras, bem como desagrega e desorganiza comunidades, em direção a uma livre circulação. No mundo globalizado, a expectativa é que os lugares estejam unidos e sejam interdependentes, funcionando como suportes de uma rede que verticaliza as relações e transporta valores. Como resistência a essa verticalidade, Santos defende a ampliação e criação de uniões horizontais, de modo a ativar o território via um acontecimento solidário, impondo ao mundo uma *revanche*<sup>29</sup>.

Em *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, de Gilles Deleuze e Félix Guattari, a ideia de território, e uma consequente esquizofrenia, é compreendida não simplesmente como um conjunto de arranjos e agentes, múltiplos e visíveis, que constituem uma cartografia social, mas como uma estrutura passível de ser desmanchada por forças, múltiplas e invisíveis, que afetam sua cartografia. Pelo uso de linhas, cores e posturas, a ação de demarcação de territórios, nesse sentido, se aproxima dos gestos de criação artística<sup>30</sup>. Tais gestos de *territorialização*, envolvem inevitavelmente a

<sup>27</sup> SOH BEJENG NDIKUNG, B. *Whose land have I lit on? Contemplations on the notion of hospitality*. Berlim: Savvy Contemporary, 2018, p. 4, tradução minha.

<sup>28</sup> SANTOS, M. *Por uma outra globalização (do pensamento único à consciência universal)*. Rio de Janeiro: Record, 2001, p. 114.

<sup>29</sup> SANTOS, M. O retorno do território..., op. cit.

<sup>30</sup> DELEUZE, G. A de animal. In: *O abecedário de Gilles Deleuze*, 1989 [transcrição de vídeo]. “O que me fascina completamente são as questões de território e acho que Félix e eu criamos um conceito que se pode dizer que é filosófico, com a ideia de território. Os animais de território, há animais sem território, mas os animais de território são prodigiosos, porque constituir um território, para mim, é quase o nascimento da arte. Quando vemos como um animal

dissidência, a elaboração de aberturas que permitam entradas alheias na “zona interior de domicílio ou de abrigo” ou saídas para a “zona exterior de domínio”, para o seu fora<sup>31</sup> – uma dissidência que em nossa sociedade tende a ser patologizada ou até mesmo racializada, por colocar em xeque o modo de existência vigente. Os autores denominaram esse processo de *desterritorialização*, uma escapatória ao controle e à sujeição, para que, mais adiante, se possa reelaborar um novo território, com um novo agenciamento, em um movimento de *reterritorialização*. Resgatam, portanto, o território como lugar de produção incessante de modos de vida e de subjetividades.

O que todos os autores referidos sugerem é que há resistência no território, este entendido como um lugar no qual a vida pulsa, sendo, portanto, fundamental para pensar formas de organização coletiva e práticas de hospitalidade. No entanto, a busca por essa resistência pode se dar tanto do interior do próprio território, como revanche dos “pobres, excluídos e marginalizados” que nele se encontram, ou então como desmanche ou processo de desterritorialização, de onde emergem cartografias ainda não existentes ou outros modos de existência. Partindo destes entendimentos, pode-se pensar como se dá a resistência e as práticas de hospitalidade no território da arte, considerando tanto as suas contradições quanto possíveis escapatórias que permitem criar outras cartografias culturais e modos de habitá-las.

### **Arte e esquizofrenia**

O território das artes visuais se encontra evidentemente imbricado nas contradições esquizofrênicas do mundo globalizado. E é assim que vemos Hito Steyerl, uma das mais celebradas artistas atuais, sugerir que, “se arte contemporânea é a resposta, a pergunta seria 'como o capitalismo poderia ser mais bonito?'”<sup>32</sup>. No ensaio *Duty-Free Art*, Steyerl discorre sobre os *freeports* de armazenamento de arte, zonas de livre-comércio isentas de impostos, localizadas em cidades como Singapura, Hamburgo, Mônaco e Pequim. Para ela, são como museus secretos,

---

marca seu território, todo mundo sabe, todo mundo invoca sempre... as histórias de glândulas anais, de urina, com as quais eles marcam as fronteiras de seu território. O que intervém na marcação é, também, uma série de posturas, por exemplo, se abaixar, se levantar. Uma série de cores, os macacos, por exemplo, as cores das nádegas dos macacos, que eles manifestam na fronteira do território... Cor, canto, postura, são as três determinações da arte, quero dizer, a cor, as linhas, as posturas animais são, às vezes, verdadeiras linhas. Cor, linha, canto. É a arte em estado puro”.

<sup>31</sup> DELEUZE, G. e GUATTARI, F. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Ed. 34, 1997. v. 4. p. 120-121.

<sup>32</sup> STEYERL, H. *The Wretched of the Screen*. Berlin: Sternberg Press/E-flux journal, 2012, p. 93, tradução minha.

extraterritoriais ou deslocalizados; “a arte contemporânea se converte, assim, em representante dos bens comuns na ausência de chão, temporalidade ou espaço comum. É definida pela proliferação de localizações e pela falta de responsabilidade”<sup>33</sup>.

Por estruturar-se transnacionalmente, a arte contemporânea configura-se como “uma utopia do mercado de livre circulação” que, ao mesmo tempo, “personifica a contradição da mediação desse movimento pelo capital”<sup>34</sup>. Na forma de bienais, museus, residências, galerias, espaços independentes etc., as instituições de arte atuais funcionam como centros locais que orquestram relações globais entre os trabalhadores da arte – indivíduos que, apesar de transitarem constantemente, também carregam com eles os rótulos de suas posições geopolíticas. Por exemplo, enquanto bienais trazem em seus nomes suas localizações metropolitanas (como Bienal de São Paulo, Bienal de Istambul, Bienal de Veneza, e outras mais), os “*born and lives*” [“nasceu e vive”] ainda são destaques nas biografias dos profissionais da arte. Desta operação, surge uma forma temporária e superficial de hospitalidade, que se dá pela visita (de um artista ou curador, por exemplo, que fale inglês fluente e possa exercer um papel de representante sociocultural de seu local de origem), realizada a convite de um anfitrião (a instituição que, como um aeroporto, é um ponto de interconexão da rede global). Como resultado, amplia-se a rede, mas não se criam vínculos a longo prazo, uma vez que a circulação não deve ser interrompida. O convidado é sempre considerado um *outsider*, portanto, as relações são dadas a partir de um distanciamento, de uma “não relação” em um “não lugar”<sup>35</sup>. O convidado é somente bem-vindo em seu contato imediato, contribuindo para a utopia de uma sociedade democrática global. Ao mediar as relações de troca com trabalhadores da arte das mais variadas origens, as instituições de arte contemporânea acomodam e apropriam diferenças culturais<sup>36</sup>. Essa lógica, semelhante àquela de uma empresa neoliberal, vai moldando as subjetividades dos futuros trabalhadores que vão alimentar o sistema, demandando conteúdos, comportamentos e vocabulários específicos, ao mesmo tempo que formam, com características semelhantes, públicos abstratos.

<sup>33</sup> STEYERL, H. *Duty-free art*; Art in the age of civil war. Londres: Verso, 2017, p. 139, tradução minha.

<sup>34</sup> OSBORNE, P. *Anywhere or Not at All: Philosophy of Contemporary Art*. Londres: Verso, 2013, p. 27, tradução minha.

<sup>35</sup> Em *O estrangeiro* (1908), George Simmel escreve sobre uma “não-relação” na qual o estrangeiro aparece como um negociante em mobilidade que não está conectado com ninguém ou nenhum lugar. Já Peter Osborne explica que os “não-lugares” são “concebidos não como negação do significado do lugar, mas como produto da dialética da soma de lugares fixos com os lugares de fluxos” (OSBORNE, P. *Anywhere or Not at All*, op. cit., p. 138, tradução minha).

<sup>36</sup> OSBORNE, P. *Anywhere or Not at All*, op. cit., p. 165, tradução minha. Há, no entanto, uma diferença de relação: quando instituições de países mais pobres, como o Brasil, são anfitriãs de profissionais de países ricos, estes hóspedes têm maior poder de ação do que quando a operação se dá ao contrário.

Ao expor esse contexto, o filósofo Peter Osborne pergunta: “como a arte pode ocupar, articular, refletir criticamente e transfigurar um espaço nacional tão global?”<sup>37</sup>. O autor sugere que o único caminho é produzir algo que reflita sobre a própria construção do adjetivo “contemporânea” que designa a arte hoje – uma unidade *fictícia* de uma variedade de ideias sobre espaço e tempo projetada no presente<sup>38</sup>. Steyerl, de maneira semelhante, pergunta que forma poderia ter uma nova instituição de arte pública, como um museu, considerando tanto a existência de espaços que armazenam obras de arte para sua valorização –as zonas francas – quanto de centros de arte que vêm acolhendo refugiados de nações em processo de desintegração<sup>39</sup>. Reformulando a pergunta a partir das reflexões feitas anteriormente: como poderia ser uma instituição de arte que considera a esquizofrenia que a atravessa, sem resultar na própria esquizofrenia, mas, sim, numa reconfiguração de sua cartografia sociocultural? Seria preciso incentivar políticas institucionais que, longe de domesticar as diferenças culturais, pudessem fazer delas oportunidades de criação de outras vivências de mundo, que já não seriam mais nem a de um anfitrião e sua regulação interna, nem a de um hóspede, com sua interferência, mas algo que germinasse entre elas.

### **Dentro e fora do sujeito**

Em diversos ensaios sobre a produção da subjetividade e as políticas do desejo, Suely Rolnik descreve a relação entre as vivências dentro e fora do sujeito<sup>40</sup>. Ela sugere imaginarmos o mundo projetado em uma fita de Moebius, uma superfície topológica-relacional com dois lados indistinguíveis: o familiar (pessoal) e o estranho (extrapessoal). Por meio desse exercício, Rolnik argumenta que a subjetividade não se limita ao sujeito e as *formas* de seu interior (aquilo que é familiar; marcado por hábitos, tradições e repertórios de representação sociocultural), mas é também a *zona dos efeitos* da presença viva das *forças* que são exteriores ao sujeito, das quais resultam estados desconhecidos que não tem imagem, palavra ou algo que os expresse, provocando

---

<sup>37</sup> OSBORNE, P. *Anywhere or Not at All*, op. cit., p. 28, tradução minha.

<sup>38</sup> *Ibidem*.

<sup>39</sup> Steyerl menciona o caso do Centro de Arte de Diyarbakir, na Turquia, que, em 2014, transformou-se em um abrigo para refugiados vindos do norte do Iraque após a ocupação das milícias do Estado Islâmico na fronteira com a Síria. Ao menos desde 2015, outras instituições de arte na Europa têm aberto seus espaços, de variadas formas, para refugiados.

<sup>40</sup> Ver, por exemplo, ROLNIK, S. *Esferas da Insurreição*, op. cit.

estranhamento. Tais estados são portadores de embriões de futuro. A relação paradoxal entre estas duas vivências indissociáveis (as duas faces da superfície topológica-relacional que por, continuarem uma na outra, são uma só) desestabiliza a subjetividade, gerando tensão e mal-estar: por não poder ser traduzido nos repertórios culturais da face pessoal do sujeito, o estranho põe em xeque as imagens de si e do mundo pelas quais ela se orienta. O desejo é então convocado a criar algo em que a vida recobre equilíbrio em seu movimento (equilíbrio que é também existencial e emocional), de modo a dissolver o mal-estar. A resposta do desejo a esta demanda varia numa vasta gama de posições entre dois extremos: em um dos polos, um *movimento reativo* que consiste em conservar as formas atuais da subjetividade e seu modo de existência, suas crenças e linguagens estabelecidas, denegando os efeitos do outro e o mantendo como um corpo externo; no outro polo, um *movimento ativo*, no qual a subjetividade se sustenta no estranhamento e o desejo age criando as condições para que se complete a germinação dos embriões de mundo de que os efeitos das forças do outro na subjetividade são portadores. O que resulta do movimento ativo são mutações dos modos de existir, nos quais a vida recobra seu fluxo e sua potência.

A subjetividade, nas sociedades modernas-ocidentais-capitalistas-coloniais, tende ao movimento reativo que busca conservar um mundo que o sujeito vê como único e absoluto. Pois o que caracteriza o modo de subjetivação e a micropolítica do desejo dominantes nestas sociedades é a redução à face pessoal do sujeito e a obstrução do acesso à vivência da sua face extrapessoal: “quanto maior a desestabilização, mais veementemente o sujeito se encerra no que é estabelecido ou recebido, defendendo-o com unhas e dentes e empregando altos níveis de violência contra tudo que não é seu espelho para garantir sua permanência”<sup>41</sup>. Ou seja, a existência real do outro é denegada e o sujeito com ele se relaciona como um *objeto* que lhe é exterior e sobre o qual projeta representações. A invenção do conceito de “raça”, no ocidente moderno, é inseparável desta dinâmica e, ao atribuir-lhe uma comprovação supostamente científica, é usado para reproduzir a esterilidade na relação com o outro, o mantendo em um lugar fixo naturalizado como supostamente inferior e, com isso, justificar a desigualdade. Tal naturalização estende-se aos gêneros e às classes, e foi impulsionada pela museologia iluminista, cujas características ainda permanecem nas instituições contemporâneas, como será tratado mais pontualmente adiante.

Se há uma reatividade dominante – que ensurdece, neutraliza, racionaliza, explica e

---

<sup>41</sup> ROLNIK, S. The Spheres of Insurrection: suggestions for combating the pimping of life. *E-flux Journal* #86, [online], nov. 2017, tradução minha.

conserva –, Rolnik argumenta a favor da ativação ou de uma reorientação *ética* que escute os afetos (ou seja, a presença viva do outro em seus efeitos no corpo), implicando-se com estes afetos e imaginando expressões que os tornem sensíveis, o que resulta numa transfiguração de si e de seu campo relacional. Na escala do sujeito, essa ativação é possível através de um saber próprio do corpo que, atento aos afetos, não lhe permite bloquear o mal-estar provocado pela desestabilização da tensão estranho/familiar. Dotado de um poder de avaliação das causas de desestabilização, esse saber-do-corpo, em exercício, aponta para aquilo que a vida requer para perseverar e se multiplicar em seu movimento. Considerando o corpo como território, propõe-se aqui pensar esse saber em termos de hospitalidade, uma *hospitalidade ética*, logo não reativa, que é potencializada por um trabalho clínico-analítico.

Na escala de um museu, a hospitalidade ética sustentaria as tensões que acontecem na fricção das formas internas que a instituição conserva com as forças externas que a atravessam, ou entre aquilo que já foi colecionado e o que não é capturável. Valendo-se de discursos de inclusão e transformação social, pelo acesso de um grande público (no singular), a maioria das instituições de arte ainda centraliza suas dinâmicas e conserva suas políticas internas, acordos e crenças – “inclusão”, portanto, como micropolítica reativa ou integração em um modo de existência e visão de mundo de tudo o que dessas instituições diferem. A instauração de uma atenção clínica no museu, como a que propõe o psicodrama, possibilitaria, então, a emergência de alternativas aos modos coloniais e globais de pensar, produzir e compartilhar arte; de criações estéticas mais conectadas com a memória viva do corpo e não mortalizadas em objetos exibidos sob um sistema de vigilância de alta tecnologia.

### **O avesso museológico**

Instituições de arte contemporânea, por meio de seus programas pedagógicos e de exposição, têm o hábito de enunciar perguntas que acreditam ser relevantes socialmente, abordando os mais variados assuntos do presente. No entanto, nem sempre há ressonância nesse processo: a questão elaborada não vem necessariamente a partir de uma urgência local, além de ela raramente ser de fato debatida. Ou seja, muitas vezes, não existe uma questão ou inquietação baseada em uma demanda coletiva real; pautas mundiais são compartilhadas reprimindo quaisquer outros desejos e possibilidades de conflito. Para que debater coisas das quais já se tem certeza ou dinâmicas que

não há interesse de fato em transformar? Há um tipo de encontro frequente nos circuitos de artes (e também nos acadêmicos) em que pessoas já influenciadas se mobilizam apenas para reforçar suas posições. Nada se aprende, e passa-se rapidamente para um próximo tópico.

Ao lado de empatia, solidariedade, cura, cuidado, entre outras noções, “hospitalidade” tem sido retomada como uma dessas pautas no circuito de arte, a partir da crise das políticas de imigração na Europa e Estados Unidos, e, em 2020, com nova relevância em meio à propagação da Covid-19. Seria incoerente, no entanto, tratar hospitalidade como um mero assunto predeterminado internamente, uma vez que a noção diz respeito a como estar atento para a questão de fora: como escutá-la, como recebê-la e dar-lhe consequência. É assim que Jacques Derrida, em um jogo de linguagem, definiu a hospitalidade como “a questão da questão”<sup>42</sup> – ou seja, a prática da hospitalidade implica abertura a um questionamento externo, que vem do estrangeiro, e coloca o sujeito-anfitrião em questão. No caso das instituições de arte, implica evitar temas sintetizados em um ciclo de programas, por exemplo. Em oposição à hospitalidade temporária e por convite, portanto *condicional*, seria preciso estimular uma *hospitalidade incondicional*, nos termos de Derrida, uma abertura para quem chega como um anônimo desconhecido, um visitante ou situação não identificável e imprevisível<sup>43</sup>. Mais do que isso, estimular uma *micropolítica ativa* ou *hospitalidade ética*, como anteriormente proposto, de modo que qualquer estrangeiro seja não simplesmente acolhido, mas que sua presença provoque encontros férteis e novas criações – seria esta uma importante ação da arte.

Tendo em vista a heterogeneidade e a emergência de novas existências, hospitalidade é também um conceito fundamental nas filosofias africanas. A palavra nguni bantu *ubuntu* – o “sou porque nós somos”, que se tornou lema das políticas públicas propostas por Marielle Franco – é um componente vital nos entendimentos de pessoa e comunidade, definindo o indivíduo em termos de suas relações com os outros: uma pessoa se faz através de outras pessoas<sup>44</sup>. No entanto, enquanto *ubuntu* parece sugerir uma troca mais dinâmica entre envolvidos, Derrida parece desconsiderar em sua reflexão a possibilidade de anfitrião e hóspede alternarem a posição. Ou seja, mesmo a

---

<sup>42</sup> DERRIDA, J. e DUFOURMANTELLE, A. *Da hospitalidade*: Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar da Hospitalidade. São Paulo: Escuta: 2003, p. 27.

<sup>43</sup> *Ibidem*, p. 69.

<sup>44</sup> GATHOGO, J. African Philosophy as Expressed in the Concepts of Hospitality and *Ubuntu*. *Journal of Theology for Southern Africa*, v. 130, p 39-53, mar. 2008, tradução minha.

hospitalidade sendo incondicional, ela é exercida por anfitriões eternos, o que implica uma prática colonial de apagamento das subjetividades políticas dos hóspedes, eles também eternos<sup>45</sup>.

Considerando todos esses apontamentos teóricos, praticar a hospitalidade ética em uma instituição de arte significa, por exemplo, estabelecer uma política cultural oposta à orientação estritamente unidirecional em relação aos públicos. Isso implica reconhecer os visitantes não como uma massa homogênea e abstrata a ser educada a partir de uma oferta cultural, mas como *contrapúblicos* que podem intervir em sua programação e seus discursos<sup>46</sup>.

Um exercício de escuta desses contrapúblicos foi feito pelo núcleo de Mediação e Programas Públicos do Masp, do qual fiz parte, entre 2016 e 2017. Uma série de encontros semanais, em forma de conversas e oficinas, foi organizada com os funcionários denominados “Orientadores de Público”<sup>47</sup>. Era um grupo de cerca de 35 pessoas, formado por estudantes universitários (contratados como estagiários e, em geral, mais jovens) e também pessoas sem educação formal completa (com contrato fixo e, em geral, mais velhos, racializados e residentes em bairros periféricos, sendo que alguns estavam vinculados ao Museu a mais de uma década). Recentemente, também havia sido implementada uma política de diversidade que resultou na contratação de imigrantes, travestis e pessoas trans. Esses funcionários e funcionárias se revezavam entre os espaços expositivos e as áreas internas do Masp, e suas atribuições incluíam dar as boas-vindas aos visitantes na recepção, receber bolsas no guarda-volumes, responder dúvidas gerais, salvaguardar as obras, controlar fluxos e dar apoio aos eventos. Eles recebiam um “treinamento” inicial sobre hospitalidade e postura, mas nenhuma formação sobre a história do Masp, o acervo, as atividades dos demais departamentos, os conceitos que permeavam a programação, e tampouco

---

<sup>45</sup> Cf. HILAL, S. The Right to Host. *Overgrowth/E-flux architecture*, [online], 25 de setembro de 2019.

<sup>46</sup> O conceito de contrapúblicos surgiu em resposta à exclusão da agência de grupos subalternos na definição de esfera pública de Jürgen Habermas em *A mudança estrutural da esfera pública* (1962). Nancy Fraser, por exemplo, argumenta que os contrapúblicos contestam “as normas excludentes do público burguês, elaborando estilos alternativos de comportamento político e normas alternativas de discurso público” (FRASER, N. Rethinking the Public Sphere: a contribution to the critique of actually existing democracy. *Social Text*, Durham, n. 25-26, 1990, p. 61, tradução minha). Ela também afirma que “as próprias esferas públicas não são espaços de grau zero de cultura, igualmente hospitaleiras a qualquer forma possível de expressão cultural. Em vez disso, consistem em instituições culturalmente específicas [...] que filtram e alteram os enunciados que enquadram; elas podem acomodar alguns modos expressivos e outros não” (Ibidem, p. 69, tradução minha).

<sup>47</sup> Essa iniciativa foi impulsionada pela parceria com Cayo Honorato, professor da UnB, no projeto Another Road Map School for Art Education, proposto pela Zurich University of the Arts (ZhdK). O projeto envolveu toda a equipe de Mediação e Programas Públicos, com especial engajamento de Pedro Andrada e Leonardo Matsuhei, que produziram uma publicação denominada *Zine dos Desorientadores*. Esta publicação foi distribuída entre todos os colaboradores e pode ser encontrada na Biblioteca e Centro de Documentação do Masp e também pelo link <https://issuu.com/pedroandrada/docs/zinedesorientadoresdomasp>. Acesso em: 20. nov. 2020.

tinham espaço para falar das experiências diárias na instituição. Com salários menores, os Orientadores de Público tinham escalas de trabalho superiores às demais equipes e, ao mesmo tempo, eram os únicos a ter contato permanente com os visitantes. A iniciativa dos encontros surgiu, primeiramente, tanto para criar um espaço de formação e diálogo quanto para tornar seus trabalhos e cotidianos menos alienantes, de modo que suas presenças naquele ambiente (como elas o afetam e como são afetadas por ele) pudessem ser percebidas e levadas em consideração nos rumos do Museu, como no exemplo a seguir.

Embora a visitação seja crucial para a função pública e social de um museu, o Centro de Documentação do Masp, assim como os arquivos de outras instituições, preserva somente os documentos que representam a perspectiva curatorial ou da imprensa. Vigiando as obras ou sendo vigiados, os Orientadores ou os visitantes são constantemente lembrados de que seus trabalhos, atos criativos e suas vidas não têm nenhuma importância em comparação com as dos consagrados artistas. Assim, posteriormente, a ideia era também documentar depoimentos desses funcionários sobre o Museu, bem como suas próprias produções criativas ou artísticas (muitos fotografavam, desenhavam, tocavam instrumentos, escreviam histórias e poesias, entre outras atividades). Com a ajuda deles, também foi possível registrar, em linguagens visuais e textuais diversas<sup>48</sup>, reações e expressões espontâneas dos visitantes (comentários diversos sobre obras, piadas, gestos corporais, usos variados das instalações etc.), chamando atenção para as zonas dos efeitos dos encontros entre as pessoas e o Museu, hóspedes e anfitriões.

Entre os depoimentos coletados, há, por exemplo, o de Luiza B. do Nascimento, orientadora e poetisa, que fez, em forma de rima, um registro de uma conversa, também inventiva, que ouviu durante o seu expediente:

E assim os dias foram se passando e as visitas foram aumentando, à medida que muitos iam criando informações imoral, esse caso aconteceu com o Portinari e Tarsila do Amaral. O diálogo aconteceu entre dois jovens senhores que, sem nenhum pudor, criou rumores amorosos na vida particular desses dois pintores. Segue a conversa entre eles:

- Você sabia que na época Tarsila do Amaral e Portinari eram amantes?
- Mentira!?! (se abismou o outro).

---

<sup>48</sup> Pequenos cadernos foram distribuídos para que os Orientadores pudessem fazer suas anotações diárias, desenhos e escritos. Em outras ocasiões, foram organizadas oficinas envolvendo técnicas como desenho e colagem. Alguns funcionários também preferiram enviar suas produções diretamente via mídias digitais, como fotografias e notas feitas por celular. Por fim, entrevistas para coletar depoimentos orais foram feitas com aqueles que não se sentiam tão confortáveis com os formatos anteriores.

— Sim, e eles tinham um código entre eles, tá vendo nas pinturas do Portinari? Pés e mãos grandes?

— Sim, tô vendo (afirmou).

— Era esse o código. A Tarsila pintava pés e mãos grandes para se homenagearem. Passei por entre eles na dúvida se eu permitiria tal heresia contaminar a cabeça daquele que estava ali a acreditar no que lhe convinha. E então, como se diziam que tudo na vida se copia, deixei fluir entre eles essa energia de autoria.

Instaurar a hospitalidade no contexto da arte requer acolher atos heréticos (*heresia* ou *haerēsis*, do latim: “escolha”), contrários ou diferentes de um dado sistema ou ordem; ou ainda, suspender a linguagem dominante ou discurso do mestre que caracteriza o espaço museológico, por sua atuação nas formações de significados e nas narrativas simbólicas. Se a clínica provoca uma dobra no discurso do mestre-analista-anfitrião, acessando o avesso deste discurso – o real –, como descreveu Lacan<sup>49</sup>, no museu, a escuta analítica, como ferramenta para hospitalidade, poderia ser usada de modo a dismantelar os mecanismos sistematizados de construção de imagens e de memória<sup>50</sup>. Em outras palavras, trata-se de um esforço de ver o invisível, ouvir o inaudível, de incidência no real e, portanto, de acessar o avesso museológico, criando transfigurações.

Colocar o museu sob o crivo analítico, portanto, subverte os processos de significação simbólica em direção ao que não tem imagem, nem ideia, nem representação alguma no espaço institucional. O museu-clínica estrutura-se na dinâmica do “agente duplo”: sem descartar a linguagem do museu, com seu teor de recalque, procura o que está fora dos muros institucionais, introduzindo uma língua estrangeira<sup>51</sup>. A clínica faz do museu um agente-analista marcado pela escuta do *inconsciente pulsional*, daquilo não submisso a nenhuma autoridade ou sistema, que desconhece propriedade privada<sup>52</sup>. Nessa escuta, há um processo de desterritorialização das condições do pensamento, reposicionando a instituição em um lugar de avaliação das coisas – incluindo o julgamento estético –, ainda não exercido. Quanto mais precisa a escuta, mais o discurso do mestre, que caracteriza o espaço museológico, se desinstala, dando lugar a um saber-

<sup>49</sup> Cf. LACAN, J. O seminário, livro 17: o avesso da psicanálise. Rio de Janeiro: Zahar, 1992.

<sup>50</sup> Em *The Museological Unconscious*, Victor Tupitsyn afirma que o processo de museificação do mundo seria análogo ao estádio do espelho para a ordem simbólica de Lacan, na medida em que transfere a percepção do eu para os outros e vice-versa. Embora os primeiros museus tenham aparecido no final do século 18, para o autor, a origem da função museológica é antiga e misteriosa, revelando-se no interior dos indivíduos e da psique coletiva. Cf. TUPITSYN, V. *The Museological Unconscious: Communal (Post)Modernism in Russia*. Cambridge/Mass: MIT Press, 2009, p. 234.

<sup>51</sup> Em seus seminários, Lacan referia-se a essa pequena língua que se fala através da análise (e muitas vezes através da arte, quanto esta se encontra em sua função clínica) como “lalague”. Podemos entendê-la como uma viagem estrangeira dentro da própria língua.

<sup>52</sup> Para Schiavon, a “pulsão” é o mais original conceito psicanalítico, e mesmo o inconsciente deve ser considerado sob seu prisma. Cf. SCHIAVON, J. P. *Pragmatismo pulsional: clínica psicanalítica*. São Paulo: n-1 edições, 2019.

fazer originário da arte na desarticulação de sintomas a partir de uma variedade de linguagens, dizeres, formas. Movimenta-se em direção à sublimação: a melhor ação possível, o exercício direto e destino da pulsão, sendo (obra de) arte e vida uma coisa só – faz da arte *extemporânea*, destinada a cobrir um tempo *fora* ou muitos tempos<sup>53</sup>. O museu-clínica provoca, portanto, uma reordenação ética do território da arte.

### **Da crítica à análise institucional**

Praticar a hospitalidade no museu – sob um viés simultaneamente clínico, estético, político e ético – convoca a escuta clínica como uma metodologia de organização do trabalho cultural, capaz de aprimorar o discernimento e a tomada de decisões, reconfigurando a noção de responsabilidade institucional.

Trata-se de um processo diferente das práticas artísticas conhecidas como “crítica institucional”, cuja emergência nos anos 1960 e 1970 tem estreita correlação com as revoltas anti-institucionais daquelas décadas. Sob a perspectiva das figuras autorizadas da produção artística, agentes de um campo cultural profissionalizado, a crítica institucional problematiza as funções sociais e contextos ideológicos dos espaços de arte, por meio de obras, boicotes à eventos, performances, encontros públicos, textos etc. como meios de intervenção. Resulta, na maioria das vezes, na institucionalização da própria crítica – um processo de reificação e exclusão de uma parte significativa dos funcionários mais precarizados nesses espaços, no qual a organização e os lugares de poder mantêm-se os mesmos. Ainda hoje, é possível dizer que as instituições mantêm uma posição confortável, na medida que convidam terceiros para encontrarem soluções para questões que elas próprias não enfrentam internamente, oferecendo hospitalidade temporária. Com isso, asseguram uma aparência politicamente engajada, um capital cada vez mais valorizado no circuito de arte contemporânea.

Em contraponto à estratégia macropolítica da crítica institucional, uma prática de “protesto pragmático das consciências”, a micropolítica do museu-clínica, como “protesto pulsional dos inconscientes”<sup>54</sup>, atenta ao cotidiano do próprio território da arte como lugar de vida; às relações

---

<sup>53</sup> Notas minhas das aulas de João Perci Schiavon ministradas no Programa de Pós-graduação em Psicologia Clínica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, entre 2018 e 2019.

<sup>54</sup> ROLNIK, S. *Esferas da insurreição*, op. cit., p. 122.

materiais e imateriais que acontecem nele. Estabelecem-se processos coletivos, internos e por alianças com outros grupos, que retomam o desejo no campo social e subvertem a alienação da divisão do trabalho na arte<sup>55</sup>.

Guattari reconhecia nas instituições unidades de produção de subjetividade cruciais na formação da conjuntura político-social. A partir de sua atuação na Clínica La Borde, na França, onde relata ter notado o impacto que a organização do trabalho poderia ter sobre a psicose, Guattari propõe a noção *análise institucional* como estratégia para enfrentar a normopatía cotidiana<sup>56</sup>. Em La Borde, a execução das tarefas diárias do organograma de trabalho era realocada constantemente, fazendo “com que indivíduos e grupos se reapropriassem do sentido de sua existência em uma perspectiva ética e não mais tecnocrática”<sup>57</sup>. Por meio de uma dinâmica transversal e esquizoanalítica, há um remanejamento estrutural da instituição, de modo a favorecer uma minirrevolução interna que deve ter efeitos nos espaços externos, em relação aos seus usuários.

No museu, por exemplo, o grupo dominante constituído pelos curadores, os “coveiros do túmulo”, impede a emergência da expressão da subjetividade inconsciente da instituição, composta também pelos demais funcionários. Reduzidos à face pessoal do sujeito, o que move a tomadas de decisão desses curadores nas instituições, em especial aquelas vinculadas à arte contemporânea, geralmente, “são os interesses exclusivamente narcísicos de seu ego em sua ânsia de reconhecimento e ascensão social”<sup>58</sup>. Como levá-los a aceitar e até a solicitar que os questionem, sem que recuem diante do medo estarrecedor de despedaçar? O curador que renuncia à sua posição imaginária está, em compensação, apto a operar o recorte necessário da função curatorial em

---

<sup>55</sup> A “terceira onda” de crítica institucional, nos anos 1990 e 2000, chegou a se aproximar mais desta última perspectiva. Embora ainda centrado na figura dos artistas, Brian Holmes arrisca uma correlação da crítica institucional com a análise institucional e a transversalidade, conceitos desenvolvidos por Guattari. Cf. HOLMES, B. Investigações extradisciplinares: para uma nova crítica das instituições. *Concinnitas* [online], Rio de Janeiro, n. 12, 2008.

<sup>56</sup> GUATARRI, F. *Caosmose: um novo paradigma estético*. Ed. 34, Rio de Janeiro, 1992, p. 159. A análise institucional proposta por Guattari é um desdobramento da Psicoterapia Institucional criada por Tosquelles no Hospital Saint-Anne. Ambas as perspectivas orientaram a fundação de La Borde. Não restrita à instituição psiquiátrica, a análise institucional engloba conceitos importantes como “transversalidade”, “analisador” e outros. Posteriormente, a análise institucional fixou-se como escola, distanciando-se da perspectiva que guiou Guattari em sua criação, enquanto, paralelamente, em sua parceria com Deleuze, ele desenvolveu a ideia de “esquizoanálise”. A esquizoanálise questiona a psicanálise tradicional ao deslocar o foco clínico da família e da neurose para o capitalismo e a esquizofrenia, fazendo da análise uma forma de luta política. Cf. GUATARRI, F. *Caosmose...*, op. cit. e também DELEUZE, G. e GUATTARI, F. *O anti-Édipo: Capitalismo e esquizofrenia 1*. São Paulo: Ed. 34, 2010.

<sup>57</sup> GUATARRI, F. *Caosmose...*, op. cit., p. 162.

<sup>58</sup> ROLNIK, S. O saber-do-corpo nas práticas curatoriais. Driblando o inconsciente colonial-capitalístico. In: MOTTA, G.; ALBUQUERQUE, F. (org.). *Curadoria em artes visuais: um panorama histórico e prospectivo*. São Paulo: Santander Cultural, 2017, v. 1, p. 72.

múltiplos encargos, implicando diferentes espécies de grupos e de pessoas.<sup>59</sup> Assim como um analista, ele poderia suprimir recalcamientos, estando ele próprio vulnerável às forças ambientes em seu corpo. Como consequência, a programação do museu mobilizaria, em seus públicos, a mesma reconexão com o saber-do-corpo e de escuta, inserindo-se entre “os inconscientes que protestam”<sup>60</sup>; entre os corpos insurgentes que mencionamos no início deste texto.

Diante de um crescente interesse em falar de hospitalidade em arte, torna-se necessário pensar no termo como prática distanciada da suposta tolerância ou cordialidade que amenizam as tensões existentes. Estabelecer uma dinâmica transversal, a partir de uma perspectiva clínica, no coração da organização do museu provavelmente resultaria em uma agenda menos autoritária e programática que, sensível aos processos, permitiria criar melhores formas de viver, alegres e menos hostis. Fazer do território da arte um lugar hospitaleiro demanda um esforço de longo prazo para desmontar hierarquias em vários níveis, começando entre curador/faxineira e desdobrando-se na instituição/públicos. Requer um reconhecimento dos direitos de fala e escuta, em ser acolhido e acolher, de questionar e ser questionado. Muitas dessas práticas já acontecem, por exemplo, nos departamentos educativos de instituições, que geralmente são excluídos das prioridades curatoriais. Tempo e dedicação são necessários para que a instituição possa perceber suas próprias ignorâncias e transformar suas próprias políticas, estruturas, métodos, divisão de trabalho e conteúdos. É também dizer que não há hospitalidade sem disposição para re-instituir o território da arte.

---

<sup>59</sup> Parafrazeando Guatarri quando afirma, em relação à clínica: “O médico que renuncia à sua posição imaginária, para situar seu papel num plano simbólico, está em compensação apto a operar o recorte necessário da função médica em múltiplos encargos, implicando diferentes espécies de grupos e de pessoas”. (GUATTARI, F. *Revolução molecular: pulsações políticas do desejo*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 99).

<sup>60</sup> ROLNIK, S. O saber-do-corpo nas práticas curatoriais... op. cit., p. 22.

Elas dizem que estão inventando uma nova dinâmica. Elas dizem que estão se livrando dos lençóis. Elas dizem que estão se levantando da cama. Elas dizem que estão deixando os museus as vitrines os pedestais onde foram afixadas. Elas dizem que estão maravilhadas por poder se mover.

(WITTIG, M. *As guerrilheiras*, 1969/2019)



Marcha das Mulheres  
Avenida Paulista  
8 de março de 2017  
Excerto de vídeo de Rita Moreira

## Cuidado

A última vez em que estive em uma manifestação foi no dia 8 de março de 2020, um domingo, perto do Masp, celebrando o Dia Internacional da Mulher. O tempo chuvoso de fim de verão não impediu que centenas de jovens, idosas, mães com crianças de colo e outras pessoas se reunissem na Avenida Paulista com seus estandartes, tendas, cartazes e instrumentos percussivos feitos com materiais caseiros. Juntas compunham a paisagem de diversas cores e sonoridades característica do movimento feminista, transversal a vários grupos e demandas sociais.

“Eu luto, tu lutas, nós derrotamos o Bolsonaro!”, “Elas sim, ele não!”, “Lugar de mulher é onde ela quiser!”, “Vivas livres e sem medo!”, “Nem fraquejada, nem do lar, a mulherada tá na rua é para lutar!”, estavam entre as mensagens propagadas em cantos e escritos. Naquele dia, ademais, acontecia a 5ª Ação Internacional da Marcha Mundial das Mulheres, sob o lema “Resistimos para viver, marchamos para transformar”, em comemoração de seus vinte anos de luta contra as políticas econômicas que subordinam a vida das mulheres. Também eram divulgados panfletos para outras mobilizações previstas para o dia 14, em memória dos dois anos do assassinato de Marielle Franco, e para o 18 de março, em resposta às manifestações contra o congresso e o Supremo Tribunal Federal que estavam sendo articuladas por grupos de direita – como Nas Ruas, Avança Brasil e São Paulo Conservador. O movimento das mulheres vem se tornando uma forte resistência contra o conservadorismo, procurando transformar medo e ódio em solidariedade. Contudo, o que não se podia imaginar era que, nos dias que se sucederam, uma política de isolamento social seria necessária para a contenção da pandemia causada pela Covid-19. Evitando aglomerações, no início da quarentena, os protestos transferiram-se ao espaço doméstico, tendo a panela como um aliado sonoro e misturando indignações.

### Dentro e fora da casa

“Panela” tem conotações bastante curiosas: feitiço, ebó, encantamento; cova, toca; câmara subterrânea do formigueiro; nádegas; corrente de água. Seu sentido mais conhecido, no entanto,

refere-se ao utensílio ancestral para o preparo alimentos, em torno do qual as pessoas se reúnem para comerem juntas (e toda reunião de amizade envolve comida). A panela, logo, remete ao trabalho feito em casa, em geral por mulheres destinadas a “esquentar a barriga no fogão e esfriar no tanque”, de acordo com o antigo provérbio machista. Mais recentemente, no Brasil, a panela tornou-se símbolo do reacionarismo político odioso e misógino, como nos pannels que eclodiram contra a Presidenta Dilma Rouseff, tendo sido registrados pela primeira vez em seu pronunciamento na ocasião do (coincidentemente) Dia Internacional da Mulher, em 8 de março de 2015. Em 2020, porém, as panelas batucadas em protesto gritaram “Fora Bolsonaro” e, dada a situação de confinamento da quarentena, muitos nunca estiveram tão próximos delas, fazendo da cozinha um pequeno espaço de insurreição<sup>61</sup>.

Desdobrada no espaço doméstico, a ambiguidade sintetizada na panela – entre ferramenta de exploração do trabalho feminino e insurreição – foi descrita por Silvia Federici, que há mais de cinquenta anos escreve sobre a luta das mulheres e a reprodução social, ganhando ainda maior destaque nos últimos anos, tanto através dos mais recentes movimentos feministas quanto em pesquisas acadêmicas, incidindo também nas discussões e práticas artísticas de todo o mundo. “Reprodução social” refere-se a todo o trabalho de cuidado feito para gerar e manter a vida. Envolve tanto procriação e, portanto, atividade sexual, como educação, limpeza, alimentação, enfermagem, afeto, planejamento etc. A análise de Federici e de outras feministas marxistas é que a reprodução social gera força para o trabalho reconhecido como “produtivo” – o trabalho que acontece, por exemplo, nas fábricas e escritórios – e fornece as condições básicas para uma pessoa exercê-lo, inculcando comportamentos como o da cis-heteronormatividade, segundo a obediência que o mundo do trabalho demanda e, portanto, agindo diretamente no inconsciente e na formação de subjetividade. Servindo os assalariados física, emocional e sexualmente, a reprodução é o fundamento de todo sistema político e econômico, o *ponto zero* das formas de organização social<sup>62</sup>, embora nunca tenha sido devidamente contemplada na literatura de Marx ou pela luta de classes. Em outras palavras, o quarto, a cozinha e a casa em geral são o centro de produção da força de trabalho de todo o sistema capitalista.

---

<sup>61</sup> Tornou-se comum, durante o confinamento, comentários sobre a retomada de tarefas domésticas antes terceirizadas, como limpar e cozinhar. Por exemplo, segundo o jornal *El País*, “‘como fazer pão’ foi uma das principais perguntas que os brasileiros fizeram ao Google no início da pandemia de coronavírus”. Cf. NOVAES, M. Todo mundo em busca de receitas de pão caseiro para amenizar a quarentena. *El País*, 10 de abril de 2020.

<sup>62</sup> Cf. FEDERICI, S. *O ponto zero da revolução: trabalho doméstico, reprodução e luta feminista*. São Paulo: Elefante, 2019.

O trabalho reprodutivo foi naturalizado como uma atribuição feminina, visto como um “gesto de amor”, tornando-se, conseqüentemente, invisibilizado e mal ou não remunerado, embora exaustivo e interminável, sem carga horária definida. Subordinadas a essa naturalização, as mulheres foram privadas do convívio com outras pessoas e da vida pública e política.

Federici narra a sua própria mudança de perspectiva em relação a esse trabalho: da “recusa” do lugar de dona de casa (um destino que seria “pior que a morte”, imposto a ela e a outras mulheres), pela reivindicação de outros espaços de atuação, ao reconhecimento da relevância (ou “valor”) do trabalho doméstico no agenciamento social. A autora narra que, com o tempo, percebeu que o trabalho externo à casa não resulta na emancipação das mulheres, mas repete a exploração.

Para onde quer que olhemos, podemos observar que os trabalhos executados por mulheres são meras extensões da condição de donas de casa em todas as suas facetas. Não apenas nos tornamos enfermeiras, empregadas domésticas, professoras, secretárias — todas as funções para as quais fomos treinadas dentro de casa —, mas estamos no mesmo tipo de relação que dificulta a nossa luta dentro de casa: isolamento, o fato de que a vida de outras pessoas depende de nós, a impossibilidade de enxergar onde começa o nosso trabalho e onde ele termina, onde nosso trabalho termina e onde começam nossos desejos.<sup>63</sup>

Ao reaparecer em espaços extradomiciliares, a figura da dona de casa faz com que as mulheres sigam subordinadas a outros padrões além de seus maridos. Mais ainda, o trabalho fora da casa deu às mulheres independência financeira, mas não as liberou do trabalho doméstico feito dentro de casa. Assim, as mulheres exercem uma dupla jornada, encarregadas tanto das tarefas produtivas quanto das reprodutivas. Não houve uma redistribuição equitativa do cuidado de modo a possibilitar a elas tempo livre para pensar suas vidas e subjetividades de outra forma, ou ainda, perceber quais processos de subjetivação elas reproduzem ao cuidarem de outras pessoas. Em meio a tantas responsabilidades, torna-se comum pagar alguém para realizar o trabalho doméstico — esta foi a escolha feita por meus avós, pais e, por um bom tempo, a minha própria. Essa transferência, no entanto, não oferece uma solução coletiva ou sistêmica, mas, sim, só torna a desigualdade mais complexa ao somar hierarquias de classe e raça — uma consequência que, no entanto, é negligenciada socialmente. A diarista contratada permite que a contratante se livre da dupla jornada, mas ela mesma ainda tem que exercê-la, em condições extremamente precárias, ou passá-la adiante, subalternizando outras mulheres, eventualmente as próprias filhas, as quais, quando

---

<sup>63</sup> FEDERICI, S. *O ponto zero da revolução...*, op. cit., p. 50.

adultas, muitas vezes, tornam-se domésticas na casa de outras pessoas, em uma cadeia que parece não ter fim.

O Brasil é o país com a maior número de empregadas domésticas do mundo, sendo a grande maioria mulheres negras e pobres servindo famílias brancas<sup>64</sup>. Nesse contexto, “a doméstica é *coisa* que está à disposição do(a) patrão duplamente: por ser mulher e por ser negra”<sup>65</sup>. Repleto de resquícios escravocratas, o serviço doméstico é um nó górdio das relações sociais no país. Na voz de Preta Rara (ainda em 2019!), “a senzala moderna é o quartinho de empregada”<sup>66</sup>. As linhas, cores e gestos que demarcam visual e territorialmente espaços como o quartinho da empregada não somente demonstram como o poder se articula arquitetonicamente, mas como ele intervém na elaboração de imaginários políticos do comum. Na realidade, não há comum, mas um abismo gigantesco de possibilidades de vida ou, ainda, uma expropriação completa da pulsão vital individual e coletiva de grande parte da sociedade. Nos relatos recolhidos por Rara, em *Eu, empregada doméstica*, encontra-se o depoimento de uma empregada que trabalhava na casa de uma artista plástica, evidenciando outra divisão que define quem são as figuras autorizadas a criar de tais imaginários.

Trabalhei na casa de uma artista plástica que os quadros dela iam para todo lugar do mundo, um quadro pagava meu salário do ano todo e se brincar ainda sobrava troco! [...] eu ficava 2 dias só por conta do ateliê, era uma bagunça e sujeira [...] Mas um dia eu me cansei de tanto trabalho, pois já não aguentava mais, minhas forças estavam esgotadas e o desempenho já não era o mesmo, mas ainda assim estava lá [...].<sup>67</sup>

No surpreendentemente contexto de pandemia que confinou pessoas em suas casas ou hospitais, exigindo políticas de cuidado em toda parte, reprodução social é termo chave.

---

<sup>64</sup> De acordo com dados da Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua (PnadC) do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), em 2018, a taxa de realização de afazeres domésticos por mulheres chega a 92 %, sendo 65% corresponde a mulheres negras. Ainda em relação ao Brasil, em junho de 2020, o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) divulgou que, em quatro anos, o número de brasileiros que realizam trabalho não remunerado aumentou em 11,7 milhões, com destaque para afazeres domésticos e cuidados de pessoas. No entanto, se houvesse remuneração, essas atividades renderiam mais de 600 bilhões de reais de tudo o que o Brasil produz, correspondendo a mais de 10% do Produto Interno Bruto (PIB) nacional e a mais do que se gasta com a previdência social. Cf. MIE, F. C. Entrevista Jordana Cristina de Jesus. *Folha de Londrina*, 25 de abril de 2020.

<sup>65</sup> MACHADO, M. R. A. e LIMA, M. Trabalho doméstico no Brasil: afetos desiguais e as interfaces de classe, raça e gênero. In: *Doméstica*. Recife: Desvia, 2015, p. 84.

<sup>66</sup> Cf. RARA, P. *Eu, empregada doméstica: a senzala moderna é o quartinho de empregada*. Belo Horizonte: Letramento: 2019. Vale lembrar que a regulamentação do trabalho domiciliar no Brasil, um avanço para a igualdade nos direitos trabalhistas, só se deu a partir da PEC das Domésticas, em 2013.

<sup>67</sup> *Ibidem*, pos. 2568-2577.

A pandemia sobrecarregou as mulheres com o aumento da demanda por trabalho de cuidado<sup>68</sup>, além de deixá-las mais expostas a violências praticadas por homens, mas também por outras mulheres, estas patroas. Tornaram-se recorrentes notícias que revelam os abusos em relação a essas atividades, como aconteceu com Cleonice Gonçalves, uma doméstica de 63 anos, a primeira pessoa a falecer no Rio de Janeiro em virtude da Covid-19 após ter contraído o vírus de sua patroa, que havia regressado da Itália e não a dispensara do serviço. Outras situações que tiveram grande cobertura da mídia foram o da empregada idosa resgatada em situação análoga à escravidão, na casa de uma funcionária da Avon, Mariah Corazza Üstündag, em São Paulo, e o do menino Miguel, filho da empregada Mirtes Renata de Souza, morto após cair no poço do elevador, no nono andar de um condomínio de luxo no Recife, também por negligência da patroa, a empresária e primeira-dama de Tamandaré, Sarí Gaspar Corte Real. O descaso exposto em situações como estas, somado às políticas públicas ultraconservadoras recentes em relação a gênero<sup>69</sup> e à indiferença em relação aos milhares de mortos pelo novo coronavírus por parte de parcela da população, faz pensar quem, afinal, cuida das cuidadoras.

Uma visão mais otimista aponta para o fato de que pessoas que nunca tinham feito uma faxina ou cozinhado, por exemplo, talvez estejam enxergando o quanto este tipo de atividade é árdua, mudando seus comportamentos e adotando perspectivas feministas. Essas perspectivas reconhecem o impacto que o trabalho domiciliar tem não só na economia, mas nas relações sociais, nas formas de solidariedade e na reelaboração da subjetividade.

Federici argumenta que tal reconhecimento passa por exigir salários para o trabalho doméstico, uma vez que se ganha dinheiro cada vez que uma refeição é pensada e preparada<sup>70</sup>. Não se trata de recusar as panelas, o trabalho reprodutivo em si, mas, sim, sua organização nos termos do capitalismo. Desse modo, a reivindicação pela remuneração não representa uma luta por capital, mas contra ele e, portanto, a destruição do papel que o capitalismo outorgou às mulheres<sup>71</sup>. Tal

---

<sup>68</sup> Não somente as mulheres passaram a ter mais responsabilidade em casa, com toda a família em confinamento, mas elas são a grande maioria entre trabalhadores da saúde.

<sup>69</sup> A advogada e pastora evangélica Damares Alves, ministra da Mulher, Família e Direitos Humanos, tem sido uma figura crucial no governo Bolsonaro, violando vários direitos ao impor valores morais específicos e um único padrão de família sobre a população.

<sup>70</sup> Em 1972, Federici impulsionou a campanha internacional Wages for Housework Campaign, exigindo remuneração para o trabalho doméstico e visando, assim, mais autonomia e liberdade para as mulheres. Pode-se traçar uma ligação entre esse movimento e as atuais demandas pela Renda Básica Universal – no Brasil, impulsionada por Eduardo Suplicy desde os anos 1990 – que prevê um benefício monetário a todos os cidadãos, independente da condição econômica, suficiente para atender às despesas mínimas de cada pessoa com alimentação, educação e saúde.

<sup>71</sup> FEDERICI, S. *O ponto zero da revolução...*, op. cit., p. 47.

reconhecimento refere-se também a uma *perspectiva política feminista* fundamental, que entende a vida como algo que precisa ser cuidado em relações recíprocas, ao mesmo tempo que compreende a necessidade da reorganização social para além de uma redução a uma perspectiva macropolítica, mesmo porque esta perspectiva é própria do regime do inconsciente capitalista.

Se a casa é o *oikos* sobre o qual a economia é construída, então são as mulheres, historicamente trabalhadoras e prisioneiras da casa, que precisam assumir a iniciativa de *retomar a casa como um centro de vida coletiva*, atravessado por múltiplas pessoas e formas de cooperação, oferecendo segurança sem isolamento ou fixação, permitindo o compartilhamento e a circulação de posses comunitárias e, acima de tudo, oferecendo uma base para formas coletivas de reprodução.<sup>72</sup>

Uma vez entendido que a casa é um espaço de criação indispensável para uma transformação política efetiva e que as relações de exploração do trabalho doméstico se estendem para outros espaços onde atuam profissionais mulheres, interessa pensar como isso se desdobra na instituição artística – lembrando também que a origem literal da palavra museu, *museion*, do grego, é “casa das musas” (sendo as musas as nove filhas de Zeus e Mnemósine dedicadas a estimular a criação artística ou científica). Formulando em pergunta, como o trabalho de reprodução social ou do cuidado se dá no espaço institucional da arte, considerando que a composição de gênero no campo da arte está se tornando cada vez mais feminina? Que movimentações têm sido feitas sob esse viés? O que poderia ser uma prática e instituição artística sob uma perspectiva política feminista?

### **Arte e reprodução social**

Ao lado de outras lutas sociais, o feminismo tem sido cada vez mais tematizado no circuito de exposições e no mercado da arte, através de obras de artistas mulheres, sendo incorporado pelas lógicas de produção e reprodução capitalista. Para Angela Dimitrakaki, no entanto, abordar o feminismo pelo campo da arte requer não perder de vista as contradições implicadas no processo, evitando a constatação de que a estetização da política feita por qualquer forma de ativismo artístico, inevitavelmente, considera o *status quo* como já morto, por apresentá-lo na forma de um

---

<sup>72</sup> FEDERICI, S. *O ponto zero da revolução...*, op. cit., p. 321, grifo meu.

objeto desfuncionalizado<sup>73</sup>.

Dimitrakaki destaca três contradições para avaliar as estratégias de ação do feminismo: *autonomia e dependência* (a autonomia criativa e financeira das “profissionais da arte” percebida como um ganho, apesar da dependência estabelecida no ingresso delas nas instituições); *reforma e revolução* (a normalização da presença de mais mulheres no circuito de arte não tem sido acompanhada de uma mobilização feminista na arte que pudesse servir como horizonte na elaboração de estratégias de insurreição); e *trabalho e não trabalho* (estar envolvida no campo da arte, ainda mais na arte politicamente engajada, na expectativa por autodefinição e realização individual, só embaralha mais a noção de quando o trabalho começa e quando termina).

A autora ressalta que, em resposta à demanda feminista, as instituições de arte realizam uma troca ideológica duvidosa por uma política de compensação na qual a desconsideração da luta por transformação social é suprida pela inclusão<sup>74</sup>. Se entrar na instituição foi um objetivo das feministas da arte, resultando diretamente na revisão das narrativas patriarcais da história e no acesso aos meios de produção artística, esse objetivo não garantiu um campo não-sexista ou nenhuma outra relevante subversão estrutural. Pelo contrário, depois de terem sido excluídas por muito tempo, as mulheres na arte parecem estar ainda mais conectadas a uma identidade profissional normativa. Hoje, são maioria na profissão, embora quase nunca ocupem os cargos mais altos e quando ocupam têm pouco poder para alterar dinâmicas preestabelecidas. Além disso, no Brasil, a desigualdades de raça e classe descritas anteriormente repetem-se também na organização do trabalho cultural, onde curadoras e artistas brancas de classe alta têm mais oportunidades de bancarem uma vida de “amor à arte” e autodefinição profissional.

Reconheço em várias experiências profissionais que tive como curadora uma exigência em reproduzir a atividade como um campo de batalha. Mesmo com salários e orçamento geral insuficientes, trabalha-se para que os projetos e exposições sejam inaugurados com perfeição – perfeição esta também requerida nos modos de vestir e falar. É notável também a multiplicidade de tarefas que se assume no processo, do secretariado à gestão de pessoas, comunicação com imprensa e recepção de visitantes e autoridades. No descritivo das posições, geralmente se destaca a habilidade para trabalhar sob pressão e disponibilidade nos finais de semana. Eu me formei profissionalmente observando minhas chefes mulheres respondendo às várias violências que

---

<sup>73</sup> Mais especificamente, Dimitrakaki responde às reflexões de Boris Groys sobre ativismo artístico. Cf. DIMITRAKAKI, A. Art, Feminism and Contradictions. *E-flux Journal* #92, jun. 2018.

<sup>74</sup> *Ibidem*, p. 6.

sofriam através de mais “eficácia” no trabalho – uma dinâmica que reproduzi não só atendendo a demandas excessivas, mas muitas vezes cobrando das demais pessoas o mesmo engajamento.

É curioso apontar que a etimologia da palavra “curadoria” vem do latim *cūra* ou *cūrāre*, tendo uma estreita ligação com a noção de “cura” e “cuidado”, embora esse cuidado, ainda hoje, seja muito mais voltado aos preciosos objetos e projetos de arte, como acervo material, do que à relação de todos os sujeitos envolvidos em sua produção ou recepção, um acervo imaterial. O surgimento da figura do curador, tal como é exercida hoje, acompanha a emergência de diversas novas profissões no capitalismo neoliberal caracterizadas pelo gerenciamento das interações sociais. O curador, ou curadora, é um mediador que dialoga com todas as partes envolvidas na realização de um evento de arte e no funcionamento de uma instituição. Ele não só dialoga como *negocia* – ele viabiliza o trabalho; na medida em que o trabalho é a negação do ócio, logo, o curador é um motor de produtividade. De um diálogo como negociação, há a expectativa de um produto, de uma troca, em sua essência mercantil.

Uma programação cultural que está procurando revisar narrativas dominantes pela inclusão de agentes invisibilizados, como no caso das mulheres, é motivo de celebração. Muitos parecem temer que uma crítica do modo como essas inclusões têm sido feitas pode desmerecer ou prejudicar o andamento destas conquistas macropolíticas. E talvez aí se estabeleça o mal-estar: num contexto de enorme precariedade trabalhista, que cria dependências econômicas, mais vale garantir as identidades profissionais, boas relações e posições simbólicas por meio de pequenas reformas – que priorizam participação e representação – do que dar passagem a uma insurreição. Os poucos embates que parecem ocorrer, hoje, limitam-se às redes sociais online, onde “revoltas” acabam sendo também rapidamente mercantilizadas.

Reformas são, sim, importantes, mas elas têm dispersado a clareza de uma ética feminista que serviria de norte para o desenvolvimento de estratégias de ação. Dimitrakaki argumenta, ainda, que o recorrente tratamento do feminismo no plural, *feminismos*, acaba sendo uma saída fácil para se esquivar de ter que “formar um julgamento político, avaliar o progresso em relação a uma causa política comum e assumir a responsabilidade coletiva por quaisquer resultados”<sup>75</sup>; ou ainda, significa que as mulheres, mesmo com diferenças, não poderiam ser reconhecidas como grupo.

Considerando que o meio das artes visuais é caracterizado pelo individualismo e pela dispersão, práticas coletivas de resistência são muito difíceis de serem agenciadas. Enquanto isso,

---

<sup>75</sup> DIMITRAKAKI, A. Art, Feminism and Contradictions, op. cit., p. 9, tradução minha.

os gestos individuais de recusa ao sistema institucional vigente, desarticulados e isolados, não dão conta de lidar com o mal-estar geral, a sensação de que algo não vai bem. Talvez por isso o meio da arte, guiado pela economia da reputação, seja repleto de ansiedade e ressentimentos, em que o desejo de realização individual rapidamente é transformado em insuficiência e fracasso. Sendo o feminismo um movimento por uma outra possibilidade de vida, fora dos termos capitalistas e guiada pela pulsão, um primeiro caminho possível para as instituições, interessadas em suas questões, estaria na criação de espaços onde se possa tratar das contradições e nomear tal mal-estar, quebrar os tabus das experiências em relação ao trabalho a partir da instauração de um ambiente de atenção que permita deixar-se estranhar a normalidade.

### **Estranhar-se, habitar-se**

Voltemos à casa. Subordinada à determinação capitalista, a casa é vista como a esfera privada, espaço do familiar e das formas, da experiência sentimental da “bela, recatada e do lar”<sup>76</sup>, enquanto seu espaço externo, a rua, é o espaço público da produção, das forças, civil e masculinizado. Na medida em que a casa é também um centro de produção e “o lugar onde as coisas ganham vida e tornam a vida possível para nós”<sup>77</sup>, há jeitos de habitá-las e mudar a relação que temos com ela e o mundo.

Habitar a casa e suas possíveis extensões, como o museu, e não as recusar ou ignorar, não significa limitar-se às zonas das formas preestabelecidas, aceitando o papel marginalizado que o patriarcado atribuiu às mulheres, mas expressar o que há de forças, pulsão, potência dentro dela. Significa estranhar-se nela como, no livro de Clarice Lispector, fez G.H. – uma mulher que sempre pensou que sua única vocação verdadeira estaria em arrumar a casa e fazer esculturas amadoramente – ao encontrar com a barata no quarto da empregada negra Janair.

O quarto divergia tanto do resto do apartamento que para entrar nele era como se eu antes tivesse saído de minha casa e batido a porta. O quarto era o oposto do que eu criara em minha casa, o oposto da suave beleza que resultara de meu talento de arrumar, de meu talento de viver, o oposto de minha ironia serena, de minha

<sup>76</sup> LINHARES, J. Marcela Temer: bela, recatada e “do lar”. *Revista Veja*, 18 de abril de 2016.

<sup>77</sup> COCCIA, E. *Revertendo o novo monasticismo global*. São Paulo: n-1 edições, 2020.

doce e isenta ironia: era uma violentação das minhas aspas, das aspas que faziam de mim uma citação de mim. O quarto era o retrato de um estômago vazio.<sup>78</sup>

No transcorrer do enredo, G.H. reapropria-se da sua pulsão na outrora infamiliaridade do quarto habitado por Janair – “a estrangeira, a inimiga indiferente” – e a barata. G.H. vira Janair, vira a barata. Nas suas palavras, vai despersonalizando-se no seu exercício de alteridade, concluindo que “a gradual deseroização de si mesmo é o verdadeiro trabalho que se labora sob o aparente trabalho”<sup>79</sup>. Sabemos pela descrição de G.H. que a empregada se demitiu, mas é somente por um mural feito na parede de seu quarto que Janair se expressa. Logo ao tentar entrar no cômodo, a patroa é surpreendida pelo desenho de três figuras, quase em tamanho natural, feitas com carvão: “cada figura olhava para frente, como se nunca tivesse olhado para o lado, como se nunca tivesse visto a outra e não soubesse que ao lado existia alguém”<sup>80</sup>. São o estranhamento de Janair naquele ambiente, sua recusa ao trabalho e sua criação artística que vão mobilizar a metamorfose subjetiva de G.H.

Estranhar-se, exteriorizar-se, deseroizar-se ao habitar o espaço domiciliar. O feminismo pode ser experimentado como certa alienação da própria vida, tornar-se estranha a si mesma ao perceber, ainda que de maneira confusa, que algo está errado, e a partir daí recusar a naturalização e refletir sobre a possibilidade de viver de outra maneira<sup>81</sup> – *hasta que valga la pena vivir*, como as feministas chilenas têm ensinado.

Voltemos ao museu. De todas as manifestações que passei a ouvir dentro do Masp, as organizadas pelas mulheres foram as mais perturbadoras. Sinto ainda não ter palavras o bastante para descrever, por exemplo, a experiência que tive ao escutar, no dia 30 de outubro de 2015, centenas de mulheres em concentração no vão do Museu – um evento denominado pela mídia de “primavera feminista”. Tento retomar a cena: eu, ainda no escritório, já fora do meu horário de trabalho, sou chamada pelo meu chefe para ouvir suas ideias sobre a exposição de um artista canônico modernista que poderia ajudar a aumentar a bilheteria da instituição. Estamos na sala de reunião, sentados em torno de uma grande mesa de vidro. A movimentação acontece lá fora, sob nós, compondo uma sonoridade muito diferente das manifestações que eu costumava ouvir, com outro timbre de voz e um ritmo que parecia se dar no contratempo. O volume vai aumentando, meu

<sup>78</sup> LISPECTOR, C. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco Digital, 2009, pos. 416.

<sup>79</sup> *Ibidem*, pos. 1757.

<sup>80</sup> *Ibidem*, pos. 379

<sup>81</sup> Cf. AHMED, S. *Living a Feminist Life*. Durham: Duke University Press, 2017.

corpo entra em outra frequência de vibração. O edifício vibra junto, assim como os objetos dentro dele. Lembro-me do show da Daniela Mercury, em 1992, que fez a estrutura do Museu tremer, quase quebrando os cavaletes de cristal que sustentam as pinturas expostas no andar acima. Meu celular sob a mesa pisca freneticamente com mensagens de amigas. Penso que estou louca, meu chefe parece não ouvir o mesmo que eu. Ele segue falando, eu olho fixamente, calada, mas a verdade é que vejo embaçado e não consigo prestar a mínima atenção. Minha língua se aperta contra o céu da boca. Minhas pernas estão cruzadas, enroladas umas nas outras até os pés, calçados em sapatilhas de bico fino. Meu corpo se contrai com calafrios na cadeira giratória, cujas rodas não se movem. Não vejo a hora de descer as escadas para o nível da rua, posso abandonar a sala a qualquer momento. Passados cinco anos depois, Veronica Gago me ajuda: “O que se escutava como tremor era esse grito que se faz batendo na boca. Um uivo de manada. De disposição guerreira. De conjuração da dor. Um grito muito velho e muito novo, conectado a uma forma de respirar”<sup>82</sup>.

### **Um útero é do tamanho de um punho**

Na Avenida Paulista, encontrei uma amiga na marcha daquele dia contra o PL5069, que dificulta o direito ao aborto. Ela, só vestindo sutiã, tinha pintado com batom vermelho a frase “útero livre” na barriga. Vejo-a como um útero errante, ao lado de outros de centenas de mulheres que caminham na Avenida. Mais tarde, soube por outra Veronica, a Stigger, que na Grécia antiga acreditava-se que todos os males associados à mulher eram decorrentes de um útero que não parava quieto dentro do corpo. “Curiosamente, a noção de que algo indomável e desvairado é inerente à condição feminina marcou as primeiras reflexões sobre as artes”<sup>83</sup>. Platão considerava que os poetas se aproximavam da característica irascível das mulheres, de modo que a arte expressaria algo fora do controle da República.

---

<sup>82</sup> GAGO, V. *Potência feminista ou o desejo de transformar tudo*. São Paulo: Elefante, 2020, pos. 537.

<sup>83</sup> STIGGER, V. *Útero do mundo*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2016, p. 7. Segundo Stigger, alguns dos espasmos e das dores decorrentes do vagar do útero pelo corpo eram associados à “histeria – palavra que deriva do grego *hystéra*, conexo ao latino *utérus*, de onde vem útero em português”. (Ibidem). Ver também o livro que dá título a esta seção da dissertação: FREITAS, A. *Um útero é do tamanho de um punho*. São Paulo: Companhia das letras, 2017. Agradeço à Patrícia Mourão pela lembrança.

Em 2015, ocorreu uma série de eventos fora do controle, que se desdobraram em movimentos populares de mulheres e, sobretudo, conectados com as micropolíticas ativas do desejo – “porque para ser sujeitas de direito, deve-se primeiro ser sujeitas de desejo”<sup>84</sup>. O desejo como questão política é o que impulsiona cada corpo, que se reconhece como corpo coletivo. Significa, para as mulheres, deixar de ser e fazer o que lhes é imposto e ser e fazer o que querem – deixar-se louca e habitar uma nova pele<sup>85</sup>. Nessa recriação da subjetividade, a arte desempenha um papel crucial, elaborando formas e linguagens fora das patriarcais dominantes. Foi assim que muitas ações feministas que se deram a partir de 2015 em todo o mundo foram pensadas: da arte para a política.

O movimento argentino *Ni Una Menos*, por exemplo, buscou linguagens alternativas às dos meios de comunicação e às formas tradicionais de ativismo, organizando maratonas de poesia no Museo del Libro y de la Lengua, em Buenos Aires, para investir a língua libidinalmente, dessujeitá-la – *emputecer la lengua como arma revolucionaria*, “porque política sem afeto é burocracia, inchamos a língua com afetos, ou de fluídos corporais [...]”<sup>86</sup>. Logo, foi produzida uma série de materiais e ações expressivos – bandeiras, faixas, vídeos, flyers, fotografias, adesivos, impressos etc. – fora da necessidade de autoria individual tradicional do meio artístico institucionalizado e seus cânones. São artefatos coletivos e anônimos que não devem ser tratados como “obras de arte” e muito menos incorporarem uma condição mercadológica, mas, ao invés, atravessam o limite da autonomia da arte para liberar as forças criadoras pelo sistema colonial-capitalista<sup>87</sup>.

As ações inventivas que ocorreram na Argentina se juntaram à articulação de várias manifestações feministas em escala internacional, como aquele outubro de 2015 na Avenida Paulista<sup>88</sup>, ganhando fôlego com a greve de mulheres em outubro de 2016, na Polônia<sup>89</sup>, e com a

---

<sup>84</sup> PALMEIRO, C. *Ni Una Menos: las lenguas locas, del grito colectivo a la marea global*. *Cadernos de literatura*, v. XXII, n. 45, janeiro-junho de 2019, p. 179, tradução minha. Com foco na mobilização argentina, Palmeiro refere-se a uma “maré feminista”, tendo a imagem da maré emergido a partir das características deste fenômeno natural e suas ressonâncias com o movimento feminista, como, por exemplo, o fato de deslocar fluxos por meio da força gravitacional gerada por corpos celestes (em movimentos de rotação denominados de “revolução”); de afetar a vida dos organismos e transformar ecossistemas.

<sup>85</sup> *Ibidem*, p. 189.

<sup>86</sup> *Ibidem*.

<sup>87</sup> Cf. PALMEIRO, C. Vanguarda feminista. Ações do coletivo Ni Una Menos 2015-2019. *Revista de Estudios y Políticas de Género*, n. 1, p. 1-29, abr. 2019.

<sup>88</sup> Em agosto daquele ano, também ocorreu a Marcha das Margaridas, realizada por trabalhadoras rurais no Brasil.

<sup>89</sup> Em 3 de outubro de 2016, mais de 100 mil mulheres declararam greve e marcharam na Polônia contra uma proposta de proibição total do aborto apresentada ao parlamento pela organização conservadora Ordo Iuris e apoiada pela Igreja Católica. Poucos dias depois, ocorreu o brutal assassinato de Lucia Pérez, uma jovem de 16 anos, na Argentina. Como

marcha nos Estados Unidos, em janeiro de 2017, em resposta à eleição de Donald Trump. A ideia de uma rede internacional também se disseminou por meio da carta “Um feminismo para os 99%” elaborada por acadêmicas no contexto anglo-saxão e que, em 2019, foi publicada como um manifesto em treze idiomas<sup>90</sup>. O feminismo para os 99% diz respeito a uma ação realizada pela maioria e para a maioria, envolvendo outras lutas sociais como a antirracista e a ambientalista, criando formas anticapitalistas de fazer política. Aponta para o capitalismo e seu abuso da força vital como a causa da crise globalizada que, ao impor uma condição de morte permanente e ameaçar tudo o que sustenta a vida, é também uma crise do cuidado. Superar as crises geradas pelo capitalismo exige novas formas de organização social, que aqui são pensadas também como novas formas de organização cultural, ao que deveríamos acrescentar, novas políticas de subjetivação. Trata-se de um processo em disputa: quem decide *como* se faz, *como* vive, com qual interesse e com que fim?

Do Sul até o restante do globo, a revolução molecular feminista articulou a primeira Greve Internacional de Mulheres, em 8 de março de 2017 com participação de 55 países. A Greve repolitizou o 8 de Março, recuperando suas raízes históricas no movimento de mulheres socialistas que levou ao início da Revolução de 1917 na Rússia, portanto, exatos 100 anos depois<sup>91</sup>. Sob o mote “Se nossas vidas não importam, que produzam sem nós”, a greve do 8M de 2017 instaurou novas dinâmicas inventivas de organização. Excedendo o marco legal da greve sindical, de caráter macropolítico, as mulheres deixaram de trabalhar para liberarem tempo para elas repensarem suas subjetividades e desejos fora de suas rotinas exaustivas, configurando uma greve com orientação micropolítica. A isso, Veronica Gago descreveu como uma nova forma de *cartografia prática da política feminista*, na qual a própria noção de “classe” poderia ser redefinida.

---

reação, foi realizada a primeira greve nacional de mulheres sob consignas como #NosotrasParamos, #NiUnaMenos, e #VivasNosQueremos.

<sup>90</sup> Primeiramente publicado pelo chamado “Women of America: we’re going on strike. Join us so Trump will see out power”, publicado no *The Guardian*, em 6 de fevereiro de 2017, e assinado por Angela Davis, Barbara Ransby, Cinzia Arruzza, Keeanga-Yamahtta Taylor, Linda Martín Alcoff, Nancy Fraser, Rasma Yousef Odeh e Tithi Bhattacharya. Já o Manifesto teve algumas versões publicadas na revista *The Left Review*, em 2018, até ser publicado em livro, no Brasil, em março de 2019, pela editora Boitempo. Cf. ARRUZZA, C.; BHATTACHARYA, T.; FRASER, N. *Feminismo para os 99%: um manifesto*. São Paulo: Boitempo, 2019.

<sup>91</sup> A ideia do Dia Internacional da Mulher foi proposta durante a Segunda Conferência Internacional de Socialistas na Casa do Povo, em Copenhagem, em 1910, por Clara Zetkin e outras participantes. No 8 de março de 1917, mulheres saíram em protesto contra as condições precárias de vida na Rússia, mobilizando também outras manifestações que culminaram na Revolução de 1917.

[...] a greve feminista também levanta perguntas sobre a quem desobedecemos (se não é só à figura do patrão), contra quê e quem paramos (se estamos diante de “patrões” que excedem a figura do “chefe”) e em que sentido a interrupção da relação de obediência imposta pelo capital abre um espaço para pensar vidas diferentes.<sup>92</sup>

Tais apontamentos fazem questionar o que de fato aconteceu quando as mulheres decidiram parar e *como* pararam no 8M de 2017, considerando que muitas não se reconheciam a priori como classe, nem mesmo no campo das artes visuais. Questionar, igualmente, o quanto a esfera da resistência micropolítica que impulsionou o movimento vem sendo reconhecida e cultivada pelas ações feministas.

### **trabalho/greve**

Entre os poucos registros que há na internet das manifestações do 8M de 2017 na Avenida Paulista, há um vídeo de Rita Moreira, uma artista pioneira do vídeo independente no Brasil, bastante conhecida por sua militância relacionada a gênero e sexualidade desde os anos 1970, época em que viveu a emergência da chamada “segunda onda feminista” em Nova York<sup>93</sup>. Com o título “MARCHA DAS MULHERES na Av. Paulista, em SP 8 de março de 2017”, o vídeo, divulgado na plataforma YouTube, tem duração de apenas quatro minutos e é filmado com uma câmera simples de celular, fixa no meio da multidão<sup>94</sup>. Rita, posicionada na Avenida, na contramão da marcha, vai registrando uma passagem infinita de mulheres, na maioria jovens, brancas e muito alegres, com seus cantos, palavras e cartazes, que expressavam mensagens como: “Eta, Eta, Eta, Eta/Eduardo Cunha quer controlar minha buceta” (cantada no ritmo da música *A luz de Tieta*, de Caetano Veloso); “Eles nos querem primeiras damas nunca presidentas” (frase pintada com tinta branca sobre um tecido lilás); “Você pode ser o que quiser” (cartaz de cartolina branca com frase escrita com uma caprichada letra cursiva e elementos gráficos coloridos); “Nem uma a menos”

<sup>92</sup> GAGO, Veronica. *Potência feminista...* op. cit., pos. 595

<sup>93</sup> Rita Moreira formou-se em videodocumentário pela New School for Social Research, de Nova York, em 1972. Com Norma Bahia Pontes, dirigiu cerca de vinte filmes, dentre eles *She has a Beard* (1975), no qual várias mulheres respondem à pergunta sobre o que acham dos pelos faciais, depilação e outras questões relativas à aparência feminina.

<sup>94</sup> Na descrição do vídeo, Rita escreveu: “Fui só dar uma espiada no movimento, mas, impressionada com a QUANTIDADE de jovens mulheres, resolvi mandar ver com meu vagabundíssimo celular mesmo. Acho que foi a maior marcha de 8 de Março no Brasil. Acho, sim! Rita Moreira”. Vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5yo91H-QDFY>. Acesso em: 20 ago. 2010.

(frase repetida constantemente, incluindo com megafone); “ai, ai, ai, ai, se empurrar o Temer cai” (canto acompanhado de palmas); “sou livre, não fui feita para te agradecer” (frase escrita à mão sobre papelão).

A documentarista se aproxima de alguns dos cartazes para registrar bem as mensagens. Nos últimos segundos do filme, ela aproxima a câmera da camiseta de uma das manifestantes com a frase “The Future is Female” impressa. Com um close, Rita encerra o seu filme adicionando à frase da camiseta o texto “SÃO PAULO, AVENIDA PAULISTA, 8 DE MARÇO DE 2017”.

A manifestante que aparece na última imagem do vídeo era minha colega de trabalho no Masp e a camiseta nos havia sido dada na nossa chegada ao trabalho naquele 8M de 2017. Sem uma discussão coletiva e interdepartamental antecipada sobre a greve que se organizava, naquele dia, fomos trabalhar. Como programadoras culturais, consentimos com uma série de ações propostas, como entrada gratuita no museu para mulheres cis e trans, e visitas especiais à coleção com foco nas artistas mulheres. A camiseta nos foi dada como um presente pela única diretora mulher de um grupo de outros três diretores. Assim como minha colega do vídeo, vesti a camiseta assim que recebi, reconhecendo o esforço por trás daquele gesto, embora nem todas as trabalhadoras da instituição tivessem recebido uma. Vestir a camiseta, no entanto, não impediu que emergissem desconfianças de que algo estava errado ou, logo, o desejo pela greve: trocas de mensagens pelo celular e conversas no corredor deram curva a um rumor que, conforme passavam nossas primeiras horas de trabalho, se disseminava por todos os andares do edifício da instituição. Rápidos diálogos com trabalhadoras de outros museus, na mesma situação que nós, estimulavam o debate. Circulava a mensagem sem remetente:

Perguntem aos museus qual suas políticas para equidade de gênero nas seleções e relações de trabalho; como as mulheres estão representadas nas coleções, exposições, conselhos e cargos de gestão; se na sua política de sustentabilidade as não violências contra os movimentos sociais é um valor; se as funcionárias foram apoiadas para trabalhar hoje.

Em questão de minutos, algumas trabalhadoras comunicaram que estavam deixando uma resposta automática de e-mail dizendo que não estariam mais presentes durante aquele dia, algo que, do ponto de vista de outras, comprometia o estatuto neutro da instituição, que não permite apoio a causas religiosas ou políticas. Alguns homens se disponibilizaram a apoiar quaisquer decisões de suas colegas de departamento. Outras pessoas estavam completamente desinformadas

sobre a discussão. As diferenças entre nós foram sendo salientadas, ao mesmo tempo que questões eram elaboradas. Em poucos minutos, já não se tratava de aderir ou não à greve, mas de *como* aderir. Caberia a cada uma a decisão de parar ou não? Faria sentido fazer uma paralização simbólica, por apenas 1 hora? Sofreríamos sanções ou faltas? Por exemplo, muitas das trabalhadoras gostariam de aderir à greve, mas trabalhavam na recepção, nas salas de exposição, na loja, cumprindo tarefas de recepção de visitantes, e poderiam estar mais vulneráveis a punições. Ficou claro que, se elas parassem de trabalhar, não haveria como o Museu continuar aberto recebendo visitantes, o que se tornou um dado bastante interessante: sem as mulheres, não há museu. Porém, tratando-se de uma instituição que é justamente o ponto de encontro das manifestantes da cidade, mantê-lo aberto e em funcionamento também poderia resultar em políticas de apoio ao movimento, disponibilizando os banheiros e o fraldário, bem como espaços para descanso, registro de mídia e produção de materiais artísticos para protesto. Uma reunião de emergência foi feita com funcionárias de vários departamentos (mas longe de contar com a totalidade). Como consequência, algumas trabalhadoras deixaram finalmente seus afazeres e juntaram-se às mulheres nas ruas, como minha colega que aparece no filme de Rita Moreira.

Está fora do alcance desta dissertação fazer justiça a todos detalhes, incluindo divergências e incongruências, do que sucedeu naquele dia caloroso, e muito menos abordar as consequências nos anos posteriores (até porque eu mesma me desvinculei da instituição pouco tempo depois). O que se busca destacar é o tipo de mobilização inédita que estava sendo feita ali e em todo mundo, expressa na emoção da funcionária que estava há mais de trinta anos na instituição.

Primeiramente, nos confrontamos com o feminismo liberal/reformista/corporativista com sua maquiagem progressista, representado na camiseta “The Future is Female” que vestimos. Está centrado nos ideais de liberdade e igualdades de direitos formais entre gêneros, por meios que acabam sendo somente disponíveis às mulheres de elite. O feminismo liberal é antigo, mas ganhou nova força nas eleições estadunidenses de 2016 com a candidatura de Hilary Clinton contra a misoginia de Donald Trump. Trata-se de um feminismo que, ao invés de procurar abolir as hierarquias, baseia-se na meritocracia e no empoderamento de (poucas) mulheres que visam ascender ao topo das posições de suas carreiras (quebrando o “teto de cristal” alcançado somente por homens de sucesso), enquanto o que aguarda a grande maioria é o trabalho mal remunerado e precário.

Depois, no feminismo da greve, constituindo-se naquele momento como *processo* de

elaboração coletiva<sup>95</sup> e criação de *alianças insólitas*<sup>96</sup>, encontramos uma brecha para uma resistência micropolítica. Trata-se de uma resistência essencialmente anticapitalista, estendendo o combate ao capitalismo (ou, ainda, ao fascismo imbricado em sua versão neoliberal) não somente no plano econômico (contra o sistema que produz o chefe e as hierarquias), mas também no da subjetividade. Roídas até os ossos e mecanizadas em rotinas de trabalho que drenam nossa energia vital, ao mesmo tempo orgulhosas pela oportunidade de trabalhar com algo “que amamos tanto”, a arte, não tínhamos nem tempo suficiente para perceber onde estavam nossos desejos para decidir como iríamos lidar com situações como aquele 8M e quais políticas internas e externas queríamos construir no lugar onde passávamos a maior parte dos nossos dias. Um museu conserva obras de arte de mais de dois mil anos, mas não dá conta de uma vida do presente. Habitar o museu-casa significaria atentar para as formações subjetivas que se dão em seu espaço interno e questionar o caráter de “devoção”<sup>97</sup> de suas trabalhadoras, que compensam má remuneração com um ambiente repleto de “beleza”, em um meio profissional competitivo e exclusivista. Em 2017, estranhámo-nos em nossas rotinas de trabalho, percebemos que poderíamos viver a instituição artística de outra maneira.

### **A resistência das fracas**

Logo após a Greve Internacional da Mulher, no 8M de 2017, Dimitrakaki, juntamente com Kirsten Llyod, publicou uma edição especial da revista *Third Text* traçando conexões inéditas entre história/teoria da arte e reprodução social. Embora questões relativas à subjetividade ou à noção de greve na arte tenham ficado de fora dos assuntos abordados na edição, a reunião de textos buscou

---

<sup>95</sup> GAGO, V. Potência feminista..., op. cit. Gago também usa a expressão “cozinha da greve”, referindo-se às assembleias como espaços de escuta e elaboração de pensamento.

<sup>96</sup> O coletivo anarcofeminista Mujeres Creando, situado na Bolívia, refere-se às alianças insólitas como forma de política por meio de vínculos entre mulheres que supostamente estariam separadas.

<sup>97</sup> Em “Unwaged Labour and Social Security: A Feminist Perspective”, Airi Triisberg explica que, no campo das artes visuais, o imperativo da devoção pode ser associado ao surgimento de novas instituições de arte burguesas no século 19 que dissociaram a arte das funções estatais e religiosas, facilitando a possibilidade de o artista trabalhar autonomamente, de acordo com as próprias visões e inspirações. “Por conseguinte, a crença persistente de que os artistas são predominantemente motivados por sua paixão e devoção, tendo pouco interesse em segurança econômica, parece ser uma relíquia do mito do gênio ressonante” (KRIKORTZ, E.; TRIISBERG, A.; HENRIKSSON, M. (ed). *Art workers: material conditions and labour struggles in contemporary art practice*. Stockholm: Konst-ig, 2015, p. 93, tradução minha).

“repensar a história da arte em termos de uma história do trabalho”<sup>98</sup>, bem como encontrar metodologias para essa mudança de paradigma.

Em um texto que faz uma complexa genealogia do conceito de reprodução social e práticas artísticas dos anos 1970 até o presente, Marina Vishmidt afirma que, na dinâmica entre a afirmação e a recusa do trabalho, “a arte não se comporta simplesmente como uma instituição mediadora, mas como uma instituição iterativa”; ou seja, “como uma instituição reprodutiva por si só, a arte se torna um local de formas inventivas e autodeterminadas de trabalho, ao mesmo tempo em que é atravessada por relações de classe e, portanto, luta de classes”<sup>99</sup>. Apesar de apontar para um espaço de autonomia nos processos de reprodução do capital, a arte contribui para socializar essa reprodução. Assim, ao invés de simplesmente arrastar o espaço doméstico para o institucional através de obras que apontam para ou tratam desse espaço como um tema, dando visibilidade a questões de gênero subjacentes, a arte poderia estimular novos arranjos sociais-subjetivos.

Recentemente, algumas propostas em direção a esses novos arranjos têm sido elaboradas misturando estratégias macro e micropolíticas. Por exemplo, o documento *Nós propomos*, iniciado por trabalhadoras da arte na Argentina, no final de 2017, busca ser um guia de práticas a serem adotadas pelo meio artístico como um compromisso contra o patriarcado. Em meio a uma lista de 37 orientações, com motivações até divergentes, o documento afirma: “A misoginia está no inconsciente coletivo e temos que desarmá-la dentro de nós”<sup>100</sup>.

Em seu texto “Transforming Whiteness in Art Institutions” [Transformando a Branquitude na Instituição de Arte], a curadora Natasa Petresin-Bachelez reflete sobre o que seria o trabalho infraestrutural que as instituições deveriam fazer, não somente no nível do trabalho em equipe, mas também como uma prática consciente do que se faz, como se faz, por qual motivo etc., que pode servir como uma ferramenta “contra a cooptação nos campos da justiça social e ambiental”<sup>101</sup>. No caso específico da cooptação do feminismo pela arte, ela sugere incorporar a interseccionalidade

<sup>98</sup> DIMITRAKAKI, A.; LLYOD, K. Social reproduction struggles and art history: an introduction. *Third Text*, 19 de outubro de 2017, p. 5, tradução minha.

<sup>99</sup> VISHMIDT, M. The Two Reproductions in (Feminist) Art and Theory since the 1970s. *Third Text*. 4 de outubro de 2017, p. 2-3, tradução minha.

<sup>100</sup> “Nós propomos” procurou expandir o manifesto internacional “Não nos surpreende”, publicado pouco antes, alertando para o assédio sexual e as desigualdades de gênero no mundo da arte. O manifesto foi publicado no site [not-surprised.org](https://www.not-surprised.org) em vários idiomas, cuja versão em português foi traduzida por mim e Júlia Ayerbe. Atualmente (setembro de 2020), o site se encontra fora do ar. Porém encontra-se disponível em: <https://www.e-flux.com/announcements/162059/we-are-not-surprised/>. Ver também: [nosotrasproponemos.org/nos-propomos/](https://nosotrasproponemos.org/nos-propomos/).

<sup>101</sup> PETREŠIN-BACHELEZ, N. Transforming Whiteness in Art Institutions. *E-flux Journal* #93, setembro de 2018, p. 3, tradução minha.

também no nível da administração e das hierarquias institucionais, procurando garantir processos éticos de decisão que priorizem as pessoas mais vulneráveis. A autora retoma um documento-guia de condutas institucionais chamado *Code of Practice for the Feminist Art* [Código de Prática para a Arte Feminista], de 2018, que sugere:

Uma instituição de arte feminista se recusa a cumprir os critérios não declarados da indústria cultural como a conhecemos hoje. O mundo da arte é baseado em um sistema de competição, no qual apenas aqueles que demonstram resistência, ambição, força e assertividade são bem-sucedidos. Uma instituição de arte feminista defende outros valores e virtudes. Ele *leva em consideração a fraqueza, a fragilidade e a fadiga humanas*, e prioriza as relações humanas em detrimento do "desempenho". Estabelece regras diferentes no âmbito de suas possibilidades.<sup>102</sup>

Considerar a “fraqueza, a fragilidade e a fadiga humanas” em termos de expressar vulnerabilidades requer identificar experiências compartilhadas e incomuns, cuidar de si e de outras, nomear o mal-estar coletivo. Ewa Majewska, uma teórica que contribuiu na elaboração do *Code of Practice*, defende uma “resistência fraca” (ou “resistência das fracas”, referindo-se aos contrapúblicos), tal como testemunhamos nos protestos feministas, em substituição ao modelo heroico de agência política individualista e masculina presente na tradição das lutas sociais, muitas vezes repetido nas práticas artísticas<sup>103</sup>. Ver fragilidade como força não significa a celebração das oprimidas, muito menos almejar esse lugar, pois aí, talvez, estaria uma prática paternalista do cuidado. Na virada institucional afetiva e do desejo, o cuidado não é hierárquico: todos podem exercê-lo e recebê-lo.

Não é fácil encontrar imagens conceituais que ajudem a situar essa esfera de resistência “fraca” nos espaços de arte contemporânea. Um exemplo possível, que pude acompanhar um pouco, está no projeto *School of Anxiety* [Escola da ansiedade] (SoA) que integrou a X Bienal de Berlim: *We Don't Need Another Hero* [Não precisamos de outro herói], em 2018. SoA parte da constatação de que ansiedades subjetivas dizem respeito à noção social e ao processo de tornar-se alguém, um sujeito, e propõe uma recusa em assumir essa necessidade. Em uma série de encontros, os participantes do SoA, em sua maioria artistas e curadores de países do continente africano,

<sup>102</sup> FEMINIST (ART) INSTITUTION. *Code of Practice for the Feminist Art*. 2020, tradução minha. Disponível em: <http://feministinstitution.org/code-of-practice/>. Acesso em: 20 nov. 2020.

<sup>103</sup> MAJEWSKA, E. A bitter victory? Anti-fascist cultures, institutions of the common, and Weak Resistance in Poland. *Third Text*, jul. 2019, p. 15.

compartilharam ansiedades profissionais, como, por exemplo, a exigência de circulação internacional, de dominar a língua inglesa, ser eloquente ou respeitado como intelectual público nos padrões da cultura ocidental.

### **Museus do cuidado**

É cedo demais para aqui imaginar as consequências efetivas da pandemia de 2020 tanto para o trabalho doméstico como para o mundo da arte. No contexto de crise, a maioria das instituições optou pela demissão de funcionários dos departamentos de educação, recepção, segurança e limpeza, que geralmente são ocupados por pessoas em situação mais fragilizada. Elas também têm buscado se adaptar às plataformas virtuais, sem a elaboração de alguma crítica ou proposição alternativa aos interesses econômicos das maiores empresas de redes sociais. Por outro lado, os ambientes assépticos das salas de exposição parecem não dificultar o retorno do funcionamento normativo das instituições.

No mundo pós pandemia, Nika Drubrovsky e David Graeber especulam quais novas organizações sociais serão criadas, concebendo a possibilidade da inauguração de novos museus e centros culturais nos edifícios de vidros espelhados antes ocupados por escritórios, tal como ocorreu com antigas fábricas do *boom* industrial ou mesmo com a tomada dos palácios monárquicos após a Revolução Francesa. Em substituição a esse processo aparentemente inevitável e contínuo de gentrificação, os autores propõem a criação de *museus do cuidado*, “espaços que não celebram a produção de qualquer tipo, mas que fornecem o espaço e os meios para a criação de relacionamentos sociais e a imaginação de formas de relações inteiramente novas”<sup>104</sup>. Em um mundo criado em torno do cuidado, uma perspectiva feminista institucional se faz necessária.

A questão não se trata mais de "as mulheres podem entrar em uma instituição de arte?" (com suas roupas), como perguntaram as Guerrilla Girls na década de 1980, e nem "por que não houve grandes mulheres artistas?" como no famoso ensaio de Linda Nochlin, no início dos anos 1970 [...]. Quando se trata de uma instituição feminista (artística), existe uma *transversal* de magnitude [...].<sup>105</sup>

<sup>104</sup> DRUBROVSKY, N. GRAEBER, D. The Museums of Care: Imagining the World After the Pandemic. *Arts of the Working Class*, n. 11, abril de 2020, tradução minha.

<sup>105</sup> MAJEWSKA, E. Toward a feminist art institution? Counterpublics of the eeak. In: ZIÓŁKOWSKA, M.; LUBIAK, J. (eds). *Plasticity of the Planet*. Milão: Mousse Publishing, 2019, tradução minha.

Falar de transversalidade como forma de organização e ação política tem sido cada vez mais recorrente também no movimento feminista. Por conectar lutas, abarcar várias sonoridades, espectros e vocabulários, combinar táticas, formas de agenciamento e setores, a transversalidade possibilita múltiplas alianças, sem aniquilar ou celebrar as diferenças. Numa instituição de arte, significa abraçar a vida cotidiana, o que se faz em pequenos gestos, abrindo brechas para um trabalho de diálogo interno. Também significa não priorizar qualquer tipo de verticalidade que sirva à acumulação de capital pelo trabalho artístico em detrimento do cuidado.

*As plantas, de fato, representam o ponto de vista – ou melhor, o ponto de vida – privilegiado para compreender e descrever o mundo enquanto tal, e de modo mais geral, para apreender a relação entre vida e mundo. Se esse exercício é necessário, se devemos imaginar o mundo do ponto de vida das plantas, é porque o mundo é literalmente produzido por elas.*

(Coccia, E. *A virada vegetal*, 2018)



Árvores  
Parque Trianon, 2020  
Foto da autora

## Encantamento

Quando uma manifestação termina, a Paulista volta a ter o ritmo acelerado dos carros, trabalhadores, turistas e outros transeuntes. O dinamismo e ruído constante da Avenida fazem esquecer o museu-vivo que é a Mata Atlântica originária na calçada oposta ao Masp. Jatobá, pau-ferro, jequitibá, chichá, sapucaia, jambeiro, palmito-juçara, entre outras espécies, compõem o cenário das mais diversas formas de vida do “caaguaçu”, ou mata grande, que restou hoje como Parque Tenente Siqueira Campos, ou Parque Trianon – uma área de cerca de 48 mil m<sup>2</sup> de floresta cercada, pavimentada com caminhos de pedra portuguesa, resguardada pela estátua do bandeirante Anhanguera, ou “espírito-mal”, e batizado com um nome francês e o nome de um militar. Ali perto, as nascentes de rios que formam o Vale do Saracura palpitam soterradas. Como protestam os não-humanos? Como se fazem escutar?

Em noites quentes, dizem que ouvidos bem treinados conseguem identificar no Parque um “apito curto, agudo, em pulsos”<sup>106</sup>, cantado por rãzinhas-piadeiras que, como outros anfíbios “invisíveis” residentes na capital, estão sob ameaça. A cidade é ainda mais hostil à presença dos animais. Nas quadras verdes do Trianon, se refugiam insetos, morcegos, aves e outros seres, já não mais tão abundantes quanto no tempo em que conviviam com macacos, antas e onças. Plantas estrangeiras e invasoras, como a seafórtia australiana, uma palmeira alta e verde escura, tomaram conta de quase toda a área de floresta nativa, saqueando luz e espaço de outras espécies. A miséria de mata que ainda resta como sofisticado jardim parece satisfazer os paulistanos, carentes de sensibilidade para notar as variadas formas de extermínio que ocorrem por todos os lados e os correspondentes “desaparecidos políticos, criminosos radicais na monocultura civilizacional”<sup>107</sup>, nos quais se incluem incontáveis animais e plantas. Sob o esquecimento e o descaso, o caaguaçu, desprovido de vitalidade, está desencantado.

---

<sup>106</sup> GIRARDI, G. Rãs, sapos e pererecas sobrevivem à metrópole. *O Estado de São Paulo* [online], São Paulo, 12 de maio de 2013.

<sup>107</sup> FAUSTO, J. Rato candango, homem zumbi. *Piseagrama* [online], Belo Horizonte, n. 8, 2015.

## Dentro e fora da mata

Em geral, a memória que há daquele parque, seus sons e imagens, é limitada. As trilhas de pedras portuguesas demarcam o que há de vegetação em canteiros inacessíveis e aceleram os percursos. A atenção, muitas vezes, dirige-se para os corpos “estranhos” que circulam por ali: ladrões, garotos de programa, assassinos, maníacos, desabrigados, entre outros sobreviventes urbanos cujas presenças são vistas com suspeita.

Adentrar a mata requer ultrapassar os cercamentos visíveis e invisíveis. Pela lógica da cisão e domesticação, a colonização projetou no mundo seu ideário de civilização e racionalidade. Apesar disso, Luiz Rufino e Luiz Antonio Simas, em seus livros, referem-se à mata como lugar de encantamento, onde são armadas “operações de fresta”<sup>108</sup> para dissolver as hostilidades do regime político e onto-epistemológico branco-ocidental. Evocando os saberes ancestrais das práticas de povos negro-africanos e ameríndios, bem como as habilidades do povo de rua, os autores reivindicam o “poder mágico que nos confere pulsão de vida”<sup>109</sup> por meio de uma *ciência encantada*, em contraponto à ciência baseada na legitimação e hierarquização, que se atribui o “direito de falar sobre o outro sem se deslocar para o lugar do outro, sem buscar observar o mundo a partir dos olhos do outro”<sup>110</sup>. Uma ciência encantada diz respeito a uma política que não desqualifica ou marginaliza a arte da magia e da feitiçaria; em outras palavras, diz respeito a uma *cosmopolítica*<sup>111</sup> que reativa práticas de conexões com a terra como forma de resistência anticapitalista. Trata-se de uma ciência orientada por uma *ética ancestral*.

Nesse sentido, o encantamento dribla e enfeitiça as lógicas que querem apreender a vida em um único modelo, quase sempre ligado a um senso produtivista e utilitário. Daí o encanto ser uma pulsação que rasga o humano para lhe transformar em bicho, vento, olho d’água, pedra de rio e grão de areia. O encanto pluraliza o ser, o descentraliza, o evidenciando como algo que jamais será total, mas sim ecológico e inacabado.<sup>112</sup>

<sup>108</sup> RUFINO, L. *Pedagogias das encruzilhadas*. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019, pos. 47. [Ebook]

<sup>109</sup> Ibidem, pos. 1741.

<sup>110</sup> SIMAS, L. A.; RUFINO, L. *Fogo no mato: a ciência encantada das macumbas*. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019, pos. 403. [Ebook]

<sup>111</sup> Isabelle Stengers delinea o termo “cosmopolítica”, e sua atividade em constituir mundos múltiplos e divergentes, tomando como caso os rituais de bruxas e designando a magia como uma arte experimental da heterogeneidade que transforma relações por meio de tais saberes. Cf. STENGERS, I. A proposição cosmopolítica. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 69, p. 442-464, abr. 2018.

<sup>112</sup> SIMAS, L. A.; RUFINO, L. *Encantamento: sobre política de vida*. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019, pos. 80. [Ebook]

O movimento de embrenhar-se na mata busca uma brecha epistêmica capaz de reverter o desencantamento do mundo para o qual a arte, tal como fora institucionalizada, contribuiu ao reduzir sensibilidades a cânones predeterminados. Foi por meio de uma ideia restrita do que é arte que o caaguaçu foi forjado como jardim francês no início do século 20, de forma que o engajamento com a mata se tornasse simplesmente contemplativo. É dentro desses mesmos cercamentos que a arte que chamamos de “contemporânea”, em variados rearranjos políticos do mesmo regime onto-epistemológico, continua incapaz de conviver com outros ritmos, linguagens e formas imateriais de compartilhamento cultural, ou ainda, de maneira mais complexa, inábil em reconhecer que ela não é neutra. Quase meio século após o livro *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte* (de 1976, publicado no Brasil em 2002), onde o autor, Brian O’Doherty, expôs a falsa imparcialidade da instituição artística, chama atenção o fato de que pouco se abordou a violência total e simbólica que segue sendo (re)produzida em tais arquiteturas modernas na arte – “arquitetura”, aqui, não somente no sentido espacial-físico (o cubo branco no qual penduramos obras calculadamente a 1,5m do chão), mas também como "subjetividade" (a formação sensível, ética e epistemológica do sujeito moderno ocidental).

Seguem-se reflexões entrelaçadas para “verdejar dinâmicas novas” e pensar no que se poderia chamar de uma *cosmopolítica da arte*, lançada “na encruzilhada da alteridade, menos como mecanismo de compreensão e mais como vivência compartilhada”<sup>113</sup>. Dinâmicas que se arrisquem em criar diálogos, até agora inimagináveis, e em rememorar uma outra noção de curadoria, aquela da bruxa-curandeira que se inspira no ciclo de vida das árvores e sabe encantar as folhas, com a habilidade de curar, no sentido de revigorar o mundo. “*So muss denn doch die Hexe dran!*” (Então é preciso que intervenha a bruxa!)<sup>114</sup>, como evocou Freud a favor da metapsicologia como um saber-fazer estranho às teorizações e especulações da ciência formal.

### **mulher-árvore**

Como adentrar na mata de maneira gentil, cuidadosa ou amorosa? O que a alteridade requer?

---

<sup>113</sup> SIMAS, L. A; RUFINO, L. *Fogo no mato...*, op. cit., pos. 977.

<sup>114</sup> FREUD, S. Análise terminável e interminável (1937). Em: *Moisés e o monoteísmo*. Compêndio de psicanálise e outros textos (1937-1939). Obras completas, vol. 19. São Paulo: Companhia das Letras, 2018, p. 280.

Sentado numa pedra, em silêncio, só o homem pensa, logo, existe. Há, contudo, potência no movimento: a pedra caindo, rolando, moldando-se por anos e anos. Fechar os olhos pode ajudar a pôr em movimento uma imaginação obstruída de outros pensamentos e modos de viver. Nas pálpebras, parece se projetar um filme velado, queimado por excesso de exposição. Fluindo entre tons escuros e luminosos, talvez seja possível acessar um lugar de invenção poética, antigo e oculto, fonte de potência criativa<sup>115</sup>. Através dos sonhos, simulam-se situações antes não pensadas.

Uma anedota pode servir para discorrer sobre as possibilidades e limitações desse exercício onírico e imaginativo. Certa vez, uma pesquisadora dormiu por quatro noites em uma cabana suspensa na copa das árvores de uma floresta nativa. Foram quatro dias, ou rotações da terra, sem sinal ou internet. No entanto, ela não deixou de levar as quase quatro onças em minérios que compõem um *smartphone* – a arma que é carregada no bolso ou na mochila, depositada ao lado da cama e sobre a mesa de trabalho, utilizada para orientação geográfica ou como relógio e máquina fotográfica. Quantas retinas já foram danificadas ou quantos sonos já foram perturbados por sua luminosidade? Quão bombardeadas estão as mentes com imagens-modelos processadas por algoritmos, expropriando suas capacidades de imaginar?

Temendo o tédio de estar consigo mesma na mata, levou um livro relacionado aos seus estudos: *Cultura com aspas e outros ensaios*, que reúne várias reflexões da antropóloga Manuela Carneiro da Cunha. Interessou-se pela introdução, onde a autora se coloca como parte de um movimento de “negar ao Ocidente o privilégio ilusório que reivindicou para si, com o Iluminismo, do ‘desencantamento’ e da transparência da razão”<sup>116</sup>. Em oposição à universalidade e intolerância do conhecimento científico, Carneiro da Cunha afirma que os saberes ancestrais acolhem a multiplicidade e as explicações divergentes do mundo. “Pode ser que na sua terra as pedras não tenham vida. Aqui elas crescem e estão portanto vivas.”<sup>117</sup> As pedras pensam.

Nas primeiras leituras, outras duas coisas em especial chamaram sua atenção. Uma delas dizia respeito aos primeiros relatos do encontro entre os colonizadores europeus e os povos indígenas no Brasil. Mais especificamente, deteve-se no relato de Américo Vespucci, o cosmógrafo que percorreu a costa, em 1501, e quem primeiro descreveu a antropofagia como uma guerra misteriosa sem interesse em propriedade ou poder. Vespucci discorreu sobre a longevidade dos

---

<sup>115</sup> LORDE, A. A poesia não é um luxo. *Irmã Outsider: ensaios e conferências*. São Paulo: Autêntica, 2019, pos.600-671.

<sup>116</sup> CARNEIRO DA CUNHA, M. *Cultura com aspas e outros ensaios*. São Paulo: Ubu 2017, p. 10.

<sup>117</sup> *Ibidem*, p. 293.

ameríndios:

No saben contar los días ni el año ni los meses, salvo que miden el tiempo por meses lunares, y cuando quieren mostrar la edad de alguna cosa lo muestran con piedras, poniendo por cada luna una piedra, y encontré un hombre de los más viejos que me señaló con piedras haber vivido 1700 lunas, que me parece son 130 años, contando trece lunas por año.<sup>118</sup>

Tal passagem fez com que a leitora imaginasse como seria possível chegar aos 130 anos vivendo na floresta, em contato direto com outros animais, exposta nua ao vento, à chuva e ao frio. Devaneou sobre a sabedoria dessas pessoas mais velhas, provavelmente já incapazes de se locomover, mas cujos corpos, lentos, estariam quase que fincados na terra, resistentes como as árvores. Também divagou sobre como seria viver sem a contagem precisa das horas, simplesmente observando os ciclos naturais. Não haveria o amadurecer burocrático dos aniversários ou as promessas individuais de ano novo. Como seria? Estaria ela mesma em maior sintonia com o tempo do seu próprio corpo? Seria ela mais livre?

A segunda passagem que a deteve contava a história da secreção de uma rã arborícola, ou *kampô*, descrita como “magia de caça” por ser usada por xamãs ou curandeiros para revigorar caçadores na Amazônia:

O azarado caçador panema é alguém que não vê, que vai para a floresta e não percebe os seres que nela habitam. Sua carência não reside em suas habilidades de caçador: ele não erra o alvo, simplesmente não vê nem ouve o alvo [...]. A intimidade com a floresta e seus habitantes, o interesse que se tem por eles, relacionam-se à percepção de um mundo que ocorre após a ingestão de substâncias alucinógenas: ao mesmo tempo relativa a um ponto de vista e dependente dele. Ver não é dado.<sup>119</sup>

Depois dessas leituras, a pesquisadora adormeceu. Sua cama estava bem próxima da parede de vidro que dava para a floresta, gerando a sensação de superexposição e vulnerabilidade diante da escuridão externa. Foi uma noite agitada. O colchão sobre o qual dormia voou pelo alto da mata, até cair em um lago no qual navegou por algum tempo. Em terra, a pesquisadora notou a presença de uma árvore que havia crescido desde sua cabeça. Seu tronco tinha o diâmetro de todo o crânio,

---

<sup>118</sup> VESPUCCI, A. Carta a Lorenzo de Médici, Lisboa, outono de 1501 apud CARNEIRO DA CUNHA, M. *Cultura com aspás*, op. cit., p. 187.

<sup>119</sup> CARNEIRO DA CUNHA, M. *Cultura com aspás*, op. cit., p. 361.

mas não era possível visualizar inteiramente sua altitude ou seu topo, de onde formava sua copa. A então mulher-árvore experimentava, pela primeira vez, outra forma de estar no mundo, um ponto de vista diferente, histórias centenárias. Estava imóvel e serena, entre outras árvores, como se conversasse com elas, mas sem precisar que houvesse voz. Porém, traindo a possibilidade que lhe fora dada, sentiu-se constrangida com aquela coisa que obscenamente a deixara muito mais vigorosa. Receava sofrer algum tipo de discriminação e, por sua insistência em manter-se humana, procurou esconder seus galhos, folhas e flores enrolando-os ao redor de todo o tronco e da cabeça, formando um arranjo arredondado desajeitado. Depois, ao contrário da atitude anterior, enxergou na sua metamorfose um valor: queria que seus colegas super-humanos percebessem que ela era outra-que-humana.

No dia seguinte, o amigo com quem ela viajava relatou um acontecimento que ocorreu com ele naquela mesma noite. Ele lia atentamente sobre uma cultura ancestral ameríndia, pois queria desenvolver alguns trabalhos de arte baseados no estudo de elementos naturais, como correntes de ar e fluxos de rios. Até que dormiu com o livro aberto sobre o peito. Sonhou que um conhecido seu, também artista, se aproximou dele e retirou o livro de suas mãos, roubando-lhe as ideias para um novo projeto.

Os dois amigos riram de como seus sonhos revelavam suas próprias cobiças. Simpatizavam-se com os antropófagos, mas estavam mais próximos de Vespucci do que poderiam imaginar. Já fazia alguns dias que eles conversavam sobre como frequentemente caíam nas ciladas competitivas de seus ambientes profissionais, que os incentivava a buscarem conhecimentos ou ideias como se fossem ouro, mas não a compartilhar. Concluíram também que os deslocamentos em direção aos outros, humanos e não humanos, não são inocentes. Sob os mesmos imperativos econômicos do valor, qual seja ele, vivência e saber são reduzidos a *commodities*, e práticas acadêmicas e artísticas contribuem muito para esse processo.

“Os brancos não sonham tão longe como nós. Dormem muito, mas só conseguem sonhar com eles mesmos”<sup>120</sup>. Em uma fala no auditório do Masp, em 2017, o yanomami Davi Kopenawa, o autor dessa frase que expõe um modo de vida narcísico, afirmou que os antropólogos da cidade coletam a sabedoria dos indígenas para fazer suas próprias pesquisas, para dizer que são “sabidos”, mas não respeitam a floresta; que tais pesquisadores gostam de ler o que é impresso em papel, produzido pela derrubada de árvores, mas não gostam de escutar. Os indígenas, ao contrário,

---

<sup>120</sup> KOPENAWA, D.; ALBERT, B. *A queda do céu*. São Paulo: Companhia das letras, 2016, p. 390.

aprendem escutando montanhas, cachoeiras, animais, e outros seres. Kopenawa narrou sobre a importância do demiurgo Omama e dos espíritos xapiri no cuidado do universo e na garantia de que o céu não cairá<sup>121</sup>. Curiosamente, no intervalo dessa fala, Kopenawa comentou comigo e alguns colegas que o Masp, com seu edifício curvado, parecia que ia cair.

Embora naquele dia ele não tenha abordado especificamente a atividade museológica, no livro *A queda do céu*, ele descreve a frustração que teve ao visitar, certa vez, um museu:

Em outra ocasião levaram-me para visitar uma grande casa que os brancos chamam de museu. É um lugar onde guardam trancados os rastros de ancestrais dos habitantes da floresta que se foram há muito tempo. [...] No entanto, as imagens desses ancestrais retidas há tanto tempo nessas casas distantes, não podem mais vir até nós para dançar. Não somos mais capazes de fazer ouvir suas palavras na floresta, pois seus caminhos até nós foram cortados há tempo demais. Na barulheira de suas cidades, os brancos não sabem mais sonhar com os espíritos. Por isso ignoram todas essas coisas.<sup>122</sup>

O museu é que é perigoso, não a floresta. Ao capturar as coisas da mata e suas imagens, o museu produz o panema: aquele que não mais as ouve, não mais as vê. O museu também adota uma abordagem narcísica, ao operar por mecanismos de diferenciação – a saber: eu e os outros, os humanos e os não-humanos, os ocidentais e os não-ocidentais, a natureza e a cultura etc.

Leon Battista Alberti, cujas teorias sobre perspectiva são consideradas revolucionárias pela história da arte, já havia declarado Narciso como o inventor da pintura, técnica clássica da arte ocidental que determina os modos de engajamento com os demais objetos museológicos. De acordo com o mito, Narciso só conseguia ver na água seu próprio reflexo, seduzido pela própria imagem, até tornar-se flor. Alberti conclui que “como a pintura é a flor de toda arte, a ela se aplica bem toda a história de Narciso”<sup>123</sup>. Logo, toda pintura é uma projeção que sobrepõe o sujeito criador e/ou espectador à imagem-objeto. Na contramão da formação desse sujeito estético narcísico, Bertrand Prévoist propõe o *antinarciso estético*, que, baseado na ontologia relacional e não projetiva dos ameríndios, levaria em conta o ponto de vista das imagens-objetos, dissolvendo sua solidez<sup>124</sup>. Em

---

<sup>121</sup> Apresentação de Davi Kopenawa no seminário *Histórias indígenas*, realizado no dia 23 de junho de 2017, no MASP, São Paulo.

<sup>122</sup> KOPENAWA, D.; ALBERT, B. *A queda do céu*, op. cit., p. 426.

<sup>123</sup> ALBERTI, L. B. *Da pintura*. São Paulo: Ed. da Unicamp, 1992, p. 97.

<sup>124</sup> A partir da palestra de Bertrand Prévoist “A perspectiva das imagens: por um Anti-Narciso estético” que integrou o seminário *Em torno do pensamento de Eduardo Viveiros de Castro* realizado nos dias 27 e 28 de outubro de 2015 no Sesc-Ipiranga, São Paulo.

outras palavras, as imagens-objetos tornar-se-iam sujeitos que podem também ver (e escutar, falar, pensar, agir...), independentes daqueles humanos que as fizeram e as contemplam.

Afinal, existem variadas perspectivas, parciais e incapturáveis, entre, por exemplo, narciso, a água e a imagem; entre artista, tinta, pintura e espectador; ou entre mulher, árvore, sonho, relato, ou qualquer outra coisa. Ver não é dado. Alteridade requer posicionalidade.

### **Lugar de visão, de escuta, de pensamento**

Posicionalidade, ou localização, é uma ideia essencial no argumento de Donna Haraway em favor de uma *ciência sucessora* resistente à tradução, conversão, universalização e mobilidade de significados<sup>125</sup>. Ela afirma que é particularmente a visão e suas tecnologias de aperfeiçoamento que organizam a atividade científica e filosófica ocidental. Logo, compreender como os “sistemas visuais funcionam, tecnicamente, socialmente e psicologicamente”<sup>126</sup>, envolve uma tomada de responsabilidade ética diante dos modos de conhecer. Seja um cientista, artista ou filósofo, não há neutralidade em quem olha – mesmo este pretendendo ver sem ser visto ou representar sem ser representado<sup>127</sup>. Ver implica um corpo “complexo, contraditório, estruturante e estruturado”<sup>128</sup>.

Fechar os olhos não significa deixar de ver. A mulher, mesmo em seus sonhos, enxergou na árvore um valor, trazendo-a para seu mundo humano. Ao invés disso, através de sua metamorfose, a mulher talvez pudesse provocar algumas rupturas em seu próprio mundo, tornando-o menos violento, consumista, narcísico, imutável. Localizada, a ciência estimula juntar-se às árvores, ver junto, sem possuí-las, ou pretender *ser* uma<sup>129</sup>.

A subjetividade colonial-capitalista, ansiosa pela posse de todas as coisas, se disseminou com a chegada dos invasores europeus aos territórios alheios. Estes tinham fome não somente de minérios e outras fontes materiais, mas também de conhecimento e informação: “fome de escutar”.

---

<sup>125</sup> HARAWAY, D. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. *Cadernos Pagu*, n. 5, 1995, p. 16. Haraway refere-se também a uma “objetividade feminista” como ciência sucessora.

<sup>126</sup> *Ibidem*, p. 22.

<sup>127</sup> *Ibidem*, p. 18.

<sup>128</sup> *Ibidem*, p. 30.

<sup>129</sup> De acordo com Haraway: “A topografia da subjetividade é multidimensional bem como, portanto, a visão. O eu cognoscente é parcial em todas suas formas, nunca acabado, completo, dado ou original; é sempre construído e alinhado de maneira imperfeita e, portanto, capaz de juntar-se a outro, de ver junto sem pretender ser outro”. (*Ibidem*, p. 26).

Considerando a colonialidade persistente na formação subjetiva, o pesquisador de artes indígenas Dylan Robinson sugere a recuperação de modos não coloniais de escuta, mais responsivos, na contramão dos famintos que escutam com intenção e somente o que querem ouvir. Para Robinson, afastar-se do aparato ideológico do extrativismo e da assimilação “requer reorientar as formas pelas quais nós compartilhamos conhecimento, a maneira como transmitimos a experiência do som”<sup>130</sup>. Similarmente à proposta de Prévost em relação à perspectiva das imagens, Robinson desloca a ideia de que o ouvinte é o único sujeito no ato de escuta, sugerindo o som também como sujeito. Assim, reflete sobre a conscientização da posicionalidade de escuta e das relações estabelecidas com cada voz ou som.

Ver e escutar a árvore, mas entender que a árvore também vê e escuta, assim como o som do vento chacoalhando suas folhas. Portanto, estabelecer conversas simétricas ou recíprocas, não somente entre humanos, mas também com não-humanos. A agência não-humana – ou a ideia de que árvores, animais, minérios, rios, espíritos etc. contribuem para o social –, no entanto, segue sendo ignorada como realidade pelo pensamento ocidental tradicional, cujas sociedades foram construídas a partir da história de Adão e Eva:

Primeiramente, os humanos foram posicionados em um mundo em que podiam residir sobre a natureza. Depois, e interdependentemente, os humanos decidiram que a comunicação com a natureza tinha efeitos desastrosos (Árvore do Conhecimento, a Serpente) e, portanto, a comunicação entre espécies tornou-se bastante limitada, se não profana. Nessa visão de mundo, a agência tornou-se associada a interações humano-humano. As sociedades foram construídas sobre o domínio da natureza por causa de uma percepção de que acordos humanos com o mundo animal eram desnecessários, se não perigosos.<sup>131</sup>

Diante das narrativas cristãs e coloniais, Vanessa Watts discorre sobre a ideia de *Place-Thought* [Lugar-Pensamento], baseada “na premissa de que a terra está viva e pensando e que as ações de humanos e não-humanos derivam das extensões desses pensamentos”<sup>132</sup> e, por isso, em várias cosmologias, não podem ser separados. É pela interação entre humanos e não-humanos que

<sup>130</sup> ROBINSON, D. *Hungry Listening: Resonant Theory for Indigenous Sound Studies*. Mineápolis: University of Minnesota Press, 2020 [Ebook], pos. 343, tradução minha.

<sup>131</sup> WATTS, V. Indigenous Place-Thought & Agency amongst Humans and Non-Humans (First Woman and Sky Woman Go on a European World Tour!). *Decolonization: Indigeneity, Education & Society*, v. 2, n. 1, 2013, p. 24-25, tradução minha.

<sup>132</sup> *Ibidem*, p. 21, tradução minha.

povos são construídos e, sem o lugar originário, ou a terra, a capacidade de pensar, perceber e agir fica comprometida.

Para o povo guarani, por exemplo, o *teko porã*, ou bem-viver, nas palavras da curadora e educadora Sandra Benites, “está associado a uma forma de agir, de pensar, de se comportar e de se relacionar com os outros e com a natureza”<sup>133</sup>, onde a terra é algo essencial. Ou, com a filósofa e educadora Cristine Takuá, “não há tekó se não tiver Tekoá; ou seja, não tem modo de ser sem o lugar do ser”<sup>134</sup>.

Considerar todos os elementos variáveis da posicionalidade significa *pluridiversificar* o mundo; atentar para que todas as formas de vida e agência possam existir sem serem moduladas por lentes, ouvidos e territórios de uma única forma de conhecer ou de criar; de uma única forma de pensar, produzir e compartilhar arte ou qualquer outra coisa.

**Des-pensar, desformar, desorganizar, desatar, desarticular, desfazer, desorientar, desapropriar, descolonizar, desviar, deslocar, descrever, denunciar, demandar, colapsar, cortar, romper, suspender, atordoar, implodir, torcer, renunciar, recusar, reclamar, dissolver, dirimir, dissipar, escavar, extrapolar, escapar, expor, confrontar, apresentar, ativar, agir, criar, implicar, imaginar...**

Uma série de ações sobre as infraestruturas da subjetividade é proposta por Denise Ferreira da Silva para dar um fim ao mundo tal como o conhecemos. Em seus textos, filmes e “leituras poéticas”<sup>135</sup>, ela se dedica a expor os *pilares onto-epistemológicos* que sustentam o sujeito transparente iluminista. Esses pilares, onde opera uma lógica perversa ou dialética racial, estruturam a imaginação e a maneira de conhecer o mundo pela certeza e a Verdade, bem como o modo pelo qual se aborda matéria e forma na cultura dominante. Os pilares predominam, portanto, tanto nos estudos acadêmicos quanto nas práticas e discursos de arte, inclusive nos momentos de

<sup>133</sup> BENITES, S. Viver na língua guarani nhandewa (mulher falando). (Mestrado em Antropologia Social) - Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018, p. 84.

<sup>134</sup> TAKUÁ, C. Teko Porã: On Art and Life. *Bauhaus Imaginista Journal: Learning From* [online], n. 2, 8 de junho de 2018. Trechos extraídos de tradução brasileira não publicada.

<sup>135</sup> Ao lado de Arjuna Neuman, Ferreira da Silva é coautora dos filmes *4 Waters: Deep Implicancy* (2016) e *Serpent Rain* (2019). Com Valentina Desideri, faz leituras poéticas e experimentais inspiradas em práticas como o tarô, a astrologia, a quiromancia, o reiki etc. como forma de perturbar e “imagear” realidades. Tem colaborado com vários outros artistas e pesquisadores no Brasil e no exterior.

circulação e recepção. Com isso, Ferreira da Silva problematiza a noção de crítica, enquanto propõe ferramentas analíticas que não repliquem o pensamento moderno e poéticas que abram brechas para a imaginação. Estimula, assim, uma sensibilidade disruptiva das ferramentas da razão universal e científica ou “uma postura de pensamento que não move para aprender, decidir, e dominar o que contempla”<sup>136</sup>.

A autora afirma que o pilar da *separabilidade* considera que tudo pode ser conhecido a partir de referenciais específicos; que todas as coisas “seriam regidas e ordenadas por uma força exterior ou expressões diferenciadas de um *mesmo* (essência ou significado)”<sup>137</sup>, sendo este *mesmo* a subjetividade branca-europeia. É a separabilidade que justifica a diferença cultural e a violência racial ao inaugurar o *Sujeito*, aquele que cria o mundo como produto de seu desejo, determinando o outro como objeto e mercadoria<sup>138</sup>. Ou seja, o *Sujeito* é aquele que pensa a si mesmo e o mundo, este conquistado e ordenado por leis universais.

A relação tanto inteligível como sensível do sujeito com o mundo é, por conseguinte, mediada por intuições e categorias do modo de conhecer da razão transcendental kantiana. No texto “Em estado bruto”, Ferreira da Silva se dedica a descrever particularmente a sensibilidade estética do *Sujeito*, o *eu transparente* da branquitude:

Aqui, o eu transparente, ao julgar belo um trabalho de arte, pressupõe que ele desfrute de universalidade e necessidade, não porque esteja referido a um conceito, mas a um sentimento (do belo), que se presume (“como se fosse”) universal porquanto baseado no senso comum (ou no postulado de que todos os seres humanos compartilham das mesmas estruturas cognitivas e de suas capacidades).<sup>139</sup>

Os “outros” são definidos, então, como variantes de um ser universal, sujeitos de culturas “tradicionais” ou “primitivas” e, por não terem acesso à razão, não possuem as aptidões específicas para o julgamento estético e para conhecer todas as coisas. Por isso, estão suscetíveis de serem objetificados.

É diante desse contexto que Ferreira da Silva propõe uma *abertura ética* – outro programa, protocolo ou referencial ético-político – que funcione como um dispositivo analítico das condições

---

<sup>136</sup> FERREIRA DA SILVA, D. *A dívida impagável*. São Paulo: Oficina de Imaginação Política, 2019, p. 46.

<sup>137</sup> Ibidem, p. 51.

<sup>138</sup> Ibidem, p. 108-9.

<sup>139</sup> FERREIRA DA SILVA, D. Em estado bruto. *Revista ARS* 17, n. 36, 31 de agosto de 2019, p. 50.

de subjugação racial contemporâneas e que não esteja pautado na noção de que ao conhecimento só interessa o que pode ser entendido. Essa abertura está hospedada em uma *poética de rebelião* ou *poética feminista negra*<sup>140</sup> – uma via livre de imaginação capaz de provocar uma *torção de perspectiva e do pensamento*<sup>141</sup> e outras formas possíveis de socialização. Uma poética que enfatiza a matéria em estado bruto; que está interessada no *como* e seu *o quê*; e na qual o trabalho de arte recusa sua condição de objeto a ser julgado por um sujeito estético universal e transparente. A poética de rebelião recusa, portanto, “as premissas coloniais e raciais inerentes a conceitos e formulações pressupostos nas estratégias existentes no comentário crítico sobre arte”<sup>142</sup> ou, em outras palavras, não trata “um trabalho de arte como um particular a ser subsumido a um princípio (formal), mesmo se subjetivo, que organiza um sentido comum (universal)”<sup>143</sup>. A ordenação do mundo para tal sentido comum seria substituída por um emaranhado de coisas não mediadas por forças e nem separadas em relações de tempo e espaço.

### Arte e violência epistêmica

A imaginação ocidental que permeia as instituições está restrita a uma ontologia e noção de cultura europeia iluminista as quais se projetam, no sentido psicanalítico, em quaisquer outros regimes ontológicos, como os dos indígenas<sup>144</sup>. Mantendo em vista uma universalidade transcendente, recalcam todas as diferenças existentes. Dessa forma, Manuela Carneiro da Cunha pergunta como povos indígenas, para que sejam ouvidos, reconciliam prática e intelectualmente sua própria imaginação com a imaginação limitada que se espera que eles ponham em cena<sup>145</sup>. Pode-se inverter a pergunta: como não-indígenas poderiam reconciliar, prática e intelectualmente, sua limitada imaginação, baseada na projeção do uno, com a imaginação dos indígenas, baseada

---

<sup>140</sup> Durante o curso “Luz negra: a crítica anticolonial e racial do capitalismo global”, ministrado no Maria Antonia, em dezembro de 2019, Ferreira da Silva usou a expressão “poética de rebelião” para descrever o conceito de “poética feminista negra”, tão caro a ela como forma de violação na lógica da violência racial, através do reconhecimento da potência de criação e imaginação presente na Negritude. Cf. FERREIRA DA SILVA. Em estado bruto, op. cit. E, da mesma autora, “Para uma poética feminista negra: a questão da Negritude para o (fim) do mundo” em *A dívida impagável*, op. cit.

<sup>141</sup> Expressões usadas por Jota Mombaça e Musa Michelle Mattiuzzi em “Carta à leitora preta do fim dos tempos”. Cf. FERREIRA DA SILVA, D. *A dívida impagável*, op. cit., p. 17 e 21.

<sup>142</sup> FERREIRA DA SILVA. Em estado bruto, op. cit., p. 46.

<sup>143</sup> Ibidem, p. 47.

<sup>144</sup> CARNEIRO DA CUNHA, M. *Cultura com aspas...*, op. cit. p. 310.

<sup>145</sup> Ibidem, p. 353.

no múltiplo, de modo que possam de fato escutar? E mais especificamente: o que as instituições de arte podem fazer em relação a isso?

Alguns pensadores indígenas da “Ilha da Tartaruga”, terra que hoje se conhece como América do Norte, sugerem a criação de ambientes artísticos nos termos de uma *conciliação*, e não de uma *reconciliação* ou *reparação*.<sup>146</sup> Eles partem de iniciativas de descolonização que envolveram complexos processos jurídicos como a Truth and Reconciliation Commission [Comissão de Verdade e Reconciliação] (TRC) que, entre 2008 e 2015, abordou as sequelas do sistema educacional canadense das *residential schools* [escolas residenciais]. Ativas entre 1879 e 1996, essas escolas provocaram um genocídio cultural sem precedentes através da remoção e assimilação de crianças indígenas à cultura branca civilizatória. Embora respondendo mais diretamente a esse contexto, tais proposições ajudam a pensar como instituições artísticas poderiam se engajar em processos mais complexos e relacionais com as comunidades em situação mais frágil.

O processo de *conciliação* se opõe à política predominante das boas intenções, da união amistosa, da assimilação e da anulação de diferenças nestes espaços. Ele opera por meio de estratégias estéticas de recusa, de modo a perturbar as sensibilidades coloniais e impedir o extrativismo de saberes alheios<sup>147</sup>. Por exemplo, recusa-se o espetáculo da dor dos outros e a ênfase na dicotomia opressão/resistência, evitando nomear as feridas coloniais nos termos de uma concepção confessional da psicanálise ou justiça social. A cura acontece *em relação* e não se restringe ao subalterno: “todos nós temos um papel a desempenhar em entender como nossas vidas e privilégios emergem do colonialismo e como nós podemos viver em conciliação”<sup>148</sup>. Não há testemunhas, e sim co-sobreviventes; portanto, uma necessidade mútua de colaboração em um processo contínuo que produz efeitos em ambos os lados.

Em *Imaginary Spaces for Conciliation and Reconciliation: Art, Curation and Healing* [Espaços imaginários para conciliação e reconciliação: arte, curadoria e cura], David Garneau reflete sobre como artistas e curadores podem contribuir no processo de conciliação histórica e social. Dentre outras coisas, ele sugere que, nos ambientes de arte, não-indígenas deveriam

<sup>146</sup> GARNEAU, D. *Imaginary Spaces for Conciliation and Reconciliation: Art, Curation and Healing*. In: GARNEAU, D; MARTIN, K; ROBINSON, D (org.). *Arts of Engagement: Taking Aesthetic Action In and Beyond the Truth and Reconciliation Commission of Canada*. Waterloo, Ontario, Canada: Wilfrid Laurier University Press, 2016, p. 24.

<sup>147</sup> Robinson discorre sobre formas de recusa em *Hungry Listening*, op. cit. A recusa tem sido também pensada por outros pesquisadores. Ferreira da Silva, por exemplo, integra o coletivo Practicing Refusal Collective, composto por cerca de 15 outros pesquisadores, criado em 2015 como um fórum para iniciar novos diálogos sobre pretitude, violência e futuridade no século 21.

<sup>148</sup> GARNEAU, D. *Imaginary Spaces...* op. cit., p. 39.

respeitar os vários graus de inclusão e acesso a determinados espaços e conteúdos indígenas. Dificultando a atitude colonial caracterizada pelo impulso de ver, atravessar, conhecer, traduzir, possuir e explorar, baseada na crença de que tudo deve ser acessível ou compreensível<sup>149</sup>, o enfoque recairia em coisas que não podem ser facilmente categorizadas. Isto já provoca uma enorme reviravolta na premissa museológica por inclusividade e democracia cultural, pois nem todos os conhecimentos devem ser compartilhados com todas as pessoas e em todos os contextos. Conscientes de sua posição de sujeito na matriz colonial, os não-indígenas aceitariam o fato de que algo está ocorrendo sem que eles saibam, decodifiquem ou revelem<sup>150</sup>. Isto nada tem a ver com a apresentação elitista e autorreferencial da arte contemporânea. Garneau inclusive sugere a disposição de “objetos encobridores”, de modo a oferecer alguma coisa para não-indígenas, sem violar algo sagrado, inerente aos objetos, que não pode ser completamente traduzido. Seriam objetos “encobridores” no sentido freudiano de algo reprimido, que se assemelha ou imita uma lembrança significativa sem a pretensão de ser a coisa em si<sup>151</sup>.

Outra transgressão curatorial está na linguagem. Saberes e filosofias se articulam em idiomas, com os quais palavras e conceitos são formados. Apresentá-los, portanto, requer preservar suas respectivas línguas e complexificar processos de tradução. Numa exposição, por exemplo, os conteúdos que geralmente estão disponíveis em legendas e textos de parede poderiam ser comunicados oralmente e em idiomas variados, mais além do inglês e do idioma predominante do país. Considerando que existem cerca de 274 línguas indígenas faladas no Brasil, trabalhar com essa diversidade poderia ser algo bastante relevante.

A partir de linguagens e regimes ontológicos variados, seria provavelmente necessário substituir o tradicional registro das coisas como objetos organizados em um tempo linear. E, por que não, então, inverter a equação nas quais culturas são expostas: ao invés da recorrente adaptação ou tradução para as formas da museografia normativa, apresentar a arte ocidental de acordo com as lógicas e formas indígenas. Certamente isso traria benefícios para ambos os lados, em que a troca no processo é mais importante que o resultado.

Algumas proposições como estas já têm sido praticadas no Brasil. Fundada em 2013, no Rio de Janeiro, a Rádio Yandê, etnomídia inteiramente indígena, tem uma programação que inclui

---

<sup>149</sup> GARNEAU, D. *Imaginary Spaces...* op. cit., p. 23.

<sup>150</sup> Como uma dessas estratégias, em *Hungry Listening*, por exemplo, Robinson solicita a não-indígenas pularem uma parte significativa do conteúdo que compõe o livro, dedicada somente a indígenas.

<sup>151</sup> GARNEAU, D. *Imaginary Spaces...*, op. cit., p. 26.

falas e cantos em idiomas de diferentes troncos linguísticos muitos dos quais ameaçados. Outro caso foi a exposição *Dja Guata Porã: Rio de Janeiro Indígena*, no Museu de Arte do Rio (MAR), em 2017, elaborada através de uma série de conversas, não isentas de mal-entendidos, entre não indígenas e indígenas. *Dja Guata Porã* (em guarani, “caminhar bem e caminhar junto”) resultou em uma inédita colaboração em um museu de arte gerido por juruás (não-indígenas). Compreendendo o diálogo e convívio como metodologia para a definição de seu conteúdo e apresentação, a exposição criou situações novas e levantou questões que variaram da reivindicação de direitos até a problematização da noção de arte, levando em consideração palavras e significados em diferentes idiomas.

De maneira geral, criar alianças e processos relacionais, a partir de cada posicionalidade e múltiplas perspectivas, em um trabalho conjunto, não deveria ser uma prática tão inexistente nas instituições artísticas. Ao invés de agirem na lógica do espetáculo narcísico – cujo sintoma está expresso no imediatismo e no desejo de circulação, poder de decisão e reputação –, curadores e artistas poderiam perceber uma possibilidade de aprendizado mútuo, estabelecendo diálogos interseccionados em longo prazo, cujos formatos devem ser discutidos também coletivamente. Nos contratos com as instituições, temporários ou vinculativos, tais profissionais poderiam pressioná-las para provocarem mudanças (infra)estruturais mais significativas, que semeiem outras histórias.

### **A rebelião dos objetos**

A prática de ficção visionária, especulativa ou científica, tem sido recorrentemente estimulada, em geral por pesquisadoras, artistas e feministas, como ferramenta de imaginação para semear mundos que substituam o mundo das histórias do herói conquistador e o correspondente ativismo macropolítico que o denuncia. Haraway, por exemplo, repete constantemente que “importa quais histórias contamos para contar outras histórias [...]. Importa quais histórias fazem mundos e quais mundos fazem histórias”<sup>152</sup>. Utilizando a literatura de autoras como Octavia Butler e Ursula Le Guin, a autora propõe pensarmos as relações entre humanos e não-humanos a partir de *SF* – *science fiction*, *speculative fabulation*, *speculative feminism*, *science fact*, etc<sup>153</sup> – e dos

<sup>152</sup> HARAWAY, D. *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Durham: Duke University Press, 2016, p. 12, tradução minha. É pensar também que importa onde cortamos a fita de Moebius na proposição de Lygia Clark.

<sup>153</sup> Ficção científica, fabulação especulativa, feminismo especulativo e ciência factual (tradução literal minha).

emaranhados, como nos jogos de cama-de-gato (*string figures*, outra forma de *SF*). Para ela, nenhuma espécie produz nada sozinha e é preciso estabelecer um conjunto de práticas responsáveis para *pensar-com* e *tornar-se-com*.

Foi vislumbrando uma história ficcional que a artista, tecelã e narradora oral, Elvira Espejo, transgrediu o cenário caricato de Times Square, a “praça do tempo”, em Nova York, epicentro geográfico de onde se formam as feições mais significativas do Antropoceno, a era geológica marcada pela ação dos humanos na Terra. Pretensiosamente considerada a encruzilhada do mundo, por ser a maior atração turística do globo terrestre, Times Square, com seus excessivos anúncios luminosos, remete ao futurismo das ficções científicas dos filmes norte-americanos, em sua maioria retratando distopias e apocalipses cujos personagens incluem aliens, monstros e zumbis. Provocando uma ruptura no acelerado fluxo de pessoas e informações daquele lugar, Espejo, em uma experiência quase-onírica, fabulou ao meu lado: imagine que bonito seria se todas as telas se apagassem e depois mostrassem, cada uma, cachoeiras, rios, montanhas? Ou então, a etapa da produção de um complexo têxtil? Em uma tela as fibras, nas outras novelos, pigmentos, o tear...? Exercícios como esse, na barriga do monstro, esboçam outras formas de revolta, de pensamento, de ficar com o problema. Não fugir do mundo, reimaginá-lo.

Na última década, Elvira Espejo tem se dedicado a aproximar as instituições culturais das comunidades locais, de forma que o conhecimento esteja vivo, presente nas comunidades, e que seja compartilhado em suas próprias linguagens, pontos de vista, de escuta, de pensamento. Frequentemente, ela retoma a história de quando retornou ao seu local de origem – um povo pequeno, no Departamento de Oruro, com cerca de 300 habitantes que, em grande parte, dedicam-se à agricultura e tecelagem – após se graduar na Academia Nacional de Bellas Artes, uma escola com um currículo pautado pela história da arte europeia e norte-americana. Por se tratar de um destino e formação incomuns para uma mulher, as pessoas lhe perguntaram: o que você aprendeu na universidade? Como você pode compartilhar essa educação conosco? Sem palavras, percebeu que o que havia aprendido através de livros nada tinha a ver com a vivência e a realidade de seu entorno, e que um trabalho de campo e colaborativo deveria ser feito para interpelar as narrativas hegemônicas.

Mais tarde, Elvira assumiu a direção do Museo Nacional de Etnografía y Folklore (Musef), em La Paz, onde procurou conhecer todas as coleções ali preservadas, catalogadas e apresentadas, que incluem objetos pré-hispânicos, coloniais e contemporâneos de todo o território boliviano e,

que, naquele momento, estavam organizados de acordo com a museologia tradicional europeia. Foi quando notou que “os objetos se rebelavam e gritavam: ‘sou identidade, sou cultura, sou ciência, sou tecnologia, sou economia, sou línguas e todo um ser’”<sup>154</sup>. Diante disso, ela reorganizou toda a coleção em torno de um ciclo de exposições denominado *La rebelión de los objetos* [A rebelião dos objetos]. Nele, os objetos anteriormente classificados como etnográficos foram introduzidos segundo a linguagem dos povos que lhes deram origem e sob os processos operatórios de suas fabricações. Tratou-se de um resgate do saber-fazer de cada coisa: desde a coleta da matéria-prima da natureza, seu tratamento e aplicação de técnicas até a forma final, e, muito importante, a vida social dela. Assim, os objetos não anulam as histórias das pessoas e lugares que os constituíram, conseguindo carregar afetivamente o trabalho que os produziu. Ao mesmo tempo, são vistos a partir de sua ontologia originária: como viventes que interagem com o mundo, capazes de animar as relações entre indivíduos ou grupos de pessoas, criando redes de intercâmbio e apoio material e espiritual.

*Uywaña*, em aymara, significa criar, educar; uma prática de cultivo e cuidado mútuo entre seres humanos e não humanos, na qual todos os agentes transformam a si mesmos e o mundo que habitam. A elaboração de *La rebelión de los objetos* procurou entender a *uywaña* de cada objeto, cuidá-lo como um ser, cultivando as memórias do processo de seu nascimento e seu ciclo de vida, onde muitas interconectividades de rede atuam no presente. Contrária, assim, a concepção ocidental de que o passado está morto. Rebeldes e encantados, os objetos são apresentados como memórias vivas em diálogos e ações sobre a natureza, vindos de processos coletivos antigos e de um viver baseado na multiplicidade. Os objetos estão circunscritos em um tempo muito mais alargado, o tempo da produção e o da transmissão de saberes. Em *La rebelión de los objetos*, foi criado um contratempo museológico que considera as relações das culturas locais e que se instaura fora da necessidade colonial capitalista de apropriar conhecimento e cultura.

Grande parte das estruturas formais para a conservação e apresentação museográfica, como vitrines, foram mantidas, mostrando ser possível fazer mudanças significativas dentro de instituições originalmente disciplinares e expropriadoras. Uma das principais mudanças foi a apresentação completa das obras têxteis, antes penduradas contra as paredes como se fossem quadros ou textos, para serem lidas frontalmente, ignorando suas outras faces igualmente importantes na perspectiva de uma tecelã. Fatos como este levam a reflexões sobre “o que é dito e

---

<sup>154</sup> ESPEJO, E. PROENÇA, L. Por uma conversa mutua. *Concreta*, Madri, outono de 2020, p. 35, tradução minha.

o que não é dito, ouvido e não ouvido, sentido e não sentido, percebido e não percebido etc.”<sup>155</sup> nos aparatos museológicos.

### **Um fruto do tamanho de um punho**

Voltemos ao Trianon. Nele, entre outras árvores do que restou da mata, protesta o chichá, espécie que produz um fruto avermelhado, o xixá, que significa “mão ou punho fechado”. Desse fruto, nascem de cinco a oito sementes que, desde dentro, como estágios de reprodução, são a vida da árvore em sua totalidade, sua forma de vida. Cada semente manifesta o mundo: é uma força que pronuncia publicamente, dá a conhecer, origina o mundo. A semente não precisa ser manipulada por mãos humanas que lhe deem forma e agência, ela já é mão, já é a razão<sup>156</sup>. “Algo mais está acontecendo no mundo vegetativo, talvez algo que devesse ser chamado de arte”<sup>157</sup>. E ainda assim, de uma semente nasce uma árvore, da árvore se faz madeira, da madeira se faz moldura, com a moldura se pendura uma obra de arte em um museu. Aproximar as artes humanas com as da mata, fertilizaria o solo para a germinação de mais sementes, de modo que a vida possa perseverar e se reinventar. Significaria também contar outras histórias, compreendendo a singularidade e agência de cada vida-matéria envolvida no saber-fazer artístico do mundo.

---

<sup>155</sup> DE LINE, S. Weaving Reflections. On Museology and the Rematriation of Indigenous Beings from Ethnological Collections. *Bauhaus Imaginista Journal, Learning From*, [online], n. 2, 2018.

<sup>156</sup> COCCIA, E. *A virada vegetal*. São Paulo: n-1 edições, 2018, p. 18.

<sup>157</sup> HARAWAY, D. *Staying with the Trouble ...* op. cit., p. 122.

Nossos caminhos são inversos do conhecimento que está escrito no papel. A diferença da palavra vivida está na nossa história verdadeira, contada e praticada. *Arandu* está em movimento. *Arandu* escritos são aqueles que não se movem. Por isso, *arandu* mesmo está na minha mente e preciso pesquisar sempre. Desafio maior é lutar com dois conhecimentos, da escrita e das palavras vividas, como se fosse o caminho que *Nhandesy* encontrou, que tinha três encruzilhadas, na esquerda, na direita e à nossa frente. Este nós chamamos de *Nhanderowai* e até hoje caminhamos para alcançar *nhanderowai*, exatamente onde *Nhandesy ete* se perdeu na encruzilhada.

(BENITES, S. *Viver na língua*, 2018)

## Considerações em movimento

Esta dissertação foi escrita em movimento, instaurando um processo de análise do campo da arte que só pode existir em ação. Requereu deslocamentos temporais, geográficos, subjetivos e de pensamento, usando como imagem o percurso topológico museu-avenida-parque e seus intercessores. A deriva exigiu esforços imensuráveis em suspender discursos, juízos, agenciamentos já dados, em aceitar-se frágil e porosa para habitar fronteiras, contradições, pontos de vista e linguagens.

A análise que se encerra aqui orientou-se para uma maior compreensão das possibilidades de resistência micropolítica na arte hoje, que deve considerar múltiplos agentes, inclusive outros-que-humanos, e, principalmente, ativar o desejo como afirmação da vida. E embora eu ainda não saiba muito bem como sair da mata fazendo o percurso de volta, espero que cada decisão próxima seja orientada por uma ética criadora de diferença – sem operar pela lógica do valor –, por outros modos de gerar curadorias, programas públicos, textos ou obras de arte.

Contemplar as transformações nas políticas culturais governamentais, bem como entender as reações da extrema direita às manifestações artísticas é um trabalho necessário que exige outro enfoque. Uma vez que o cenário atual remete tanto ao período que antecedeu a Segunda Guerra Mundial quanto aos regimes ditatoriais na América Latina, traçar uma genealogia das resistências antifascistas na história da arte brasileira, no sentido macropolítico, poderia ser complementar em pesquisas futuras. Um outro caminho nesse sentido seria aprofundar as relações entre a arte contemporânea, sua ficção global, e o neoliberalismo como desdobramento do fascismo histórico.

Durante a escrita, frequentemente me deparei com posições controversas a respeito da arte e suas instituições. Estas, muitas vezes, são tratadas com ressentimento ou descrédito, compreendidas como território infrutífero e narcisista de captura colonial-capitalista, como se, por trás de cada artista ou instituição artística, só existisse um corpo quase inerte, inanimado, apático, abusivo ou hostil. De fato, a noção de arte moderna ocidental formou um sujeito estético transparente universal que vê e não escuta, não é afetável, não sente o outro, como se observasse o mundo através de uma janela de vidro blindado e antirruído. E a existência humana se acomoda cada vez mais nesse regime ocular, seja nas janelas físicas ou nas das telas dos computadores, onde

a imagem de uma experiência é mais almejada do que uma vivência real do mundo. Não há deslocamento real, mas uma *coreopolícia*<sup>158</sup> que organiza fluxos em rotas ditadas, mantém o ritmo, dispersa agrupamentos, demarca, enquadra.

Por outro lado, foram recorrentes os debates interessados na prática artística como atividade clínica, no sentido de entendê-la como desarticuladora de sintomas e conectada ao saber-fazer pulsional. Esse foi o entendimento desenvolvido aqui. Sem tomar uma posição de ruptura radical com as instituições artísticas de antemão, tratando-as como cemitérios de zumbis em um sistema corrompido, os textos as compreenderam como espaços de criação subjetiva, de resistência e de cuidado com a vida. À medida que a dissertação colocou o campo da arte sob análise, ela o delineou como analista, esboçando arranjos para escutas clínicas nas instituições como alternativa aos modos capitalistas de pensar e praticar arte. Em outras palavras, sugere-se que a organização artística se dê a partir da instauração de processos de avaliação constantes, similar ao que esta dissertação se propôs, de modo que as decisões sobre como ocupar os espaços institucionais sejam tomadas atentas às forças que ocorrem dentro e fora deles no presente, acompanhadas de exercícios imaginativos para semear outros mundos possíveis.

Na companhia de um grupo de leitura formado por mulheres, tenho encontrado na ficção científica feminista uma forma de potencializar esse exercício, de pensar-com e tornar-se-com, de contar outras histórias, de ativar um movimento micropolítico. Ativado, o movimento desfaz os enquadramentos, ocupa os vãos, encontra o próprio ritmo na contramão da circulação regulada. Com mais intensidade, reordena territórios, prolifera novas danças, reencanta o mundo, na direção de uma ética e uma *luta por* uma vida boa a todes.

A questão é pôr tais ideias em prática, levando em consideração que as pistas propostas em cada texto envolvem dinâmicas que dirigentes e financiadores das instituições artísticas detestam: processuais, lentas, pouco espetaculares, situadas, colaborativas, implicadas, dialógicas, transversais, descentralizadas, mutáveis. Elas podem se dar como pequenas brechas, impulsionadas por dissidências individuais e movimentos coletivos, mas, até hoje, colocá-las “em marcha” está longe das iniciativas de muitos que ocupam posições de poder. Este seria o primeiro compromisso a estabelecer se pretende-se orientar a arte (micro)politicamente, desentranhando seus elementos (micro)fascistas, o que, em condições de vida cada vez mais hostis, se torna ainda mais necessário.

---

<sup>158</sup> Cf. LEPECKI, A. Coreopolítica e coreopolícia. *Ilha*, v. 13, p. 41-60, jan./jun. 2012.

## Referências

AHMED, Sarah. *Living a Feminist Life*. Durham: Duke University Press, 2017.

ALBERTI, L. B. *Da pintura*. São Paulo: Ed. da Unicamp, 1992.

ARRUZZA, Cinzia; BHATTACHARYA, Tithi; FRASER, Nancy. *Feminismo para os 99%: um manifesto*. São Paulo: Boitempo, 2019. [E-book]

\_\_\_\_\_. Women of America: we're going on strike. Join us o Trump will see out power. *The Guardian*, 6 de fev. de 2017. Disponível em: <https://www.theguardian.com/commentisfree/2017/feb/06/women-strike-trump-resistance-power>. Acesso em: 10 ago. 2020.

ASSEMBLEIA Permanente de Trabalhadoras da Arte. Nós Propomos. Trad. Marina Bastos. 2017. Disponível em: <https://nosotrasproponemos.org/>. Acesso em: 10 ago. 2020.

BENITES, Sandra. *Viver na língua guarani nhandewa (mulher falando)*. 2018. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

\_\_\_\_\_. Viver na língua. In: CASSIN, Barbara (coord.); SANTORO, Fernando e BUARQUE, Luisa (org.) *Dicionário dos intraduzíveis: um vocabulário das filosofias*, vol. 1 (línguas). São Paulo: Autêntica, 2018.

BROWN, Wendy. *Nas ruínas do neoliberalismo: a ascensão da política antidemocrática no ocidente*. São Paulo: Politeia, 2019.

BUARQUE DE HOLANDA, Sérgio. *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1936.

CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. *Cultura com aspas e outros ensaios*. São Paulo: Ubu, 2017.

CEPEDA, Norival Albergaria; MARTIN, Maria Aparecida Fernandes. *MASP 1970: O Psicodrama*. São Paulo: Agora, 2010.

COCCIA, Emanuele. *A virada vegetal*. São Paulo: n-1 edições, 2018. (Série Pandemia).

\_\_\_\_\_. *Revertendo o novo monasticismo global*. São Paulo: n-1 edições, 2020 (Série Pandemia crítica).

DELEUZE, Gilles. *O abecedário de Gilles Deleuze*. 1989. [Transcrição de vídeo]. Disponível em: [filosofia.seed.pr.gov.br](http://filosofia.seed.pr.gov.br). Acesso em: 10 mar. 2020.

DELEUZE, Gilles.; GUATTARI, Félix. *O anti-Édipo*. São Paulo: Ed. 34, 2010.

\_\_\_\_\_. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Ed. 34, 1997. v. 4.

DERRIDA, Jacques; DUFOURMANTELLE, Anne. *Da hospitalidade: Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar da Hospitalidade*. São Paulo: Escuta, 2003.

DE LINE, Sebastian. Weaving reflections. On museology and the rematriation of indigenous beings from ethnological collections. *Bauhaus Imaginista Journal*, Learning From, Berlim, n. 2, 2018. Disponível em: <http://www.bauhaus-imaginista.org/articles/6190/weaving-reflections>. Acesso em: 10 jun. 2020.

DIMITRAKAKI, Angela. Feminism, Art, Contractions. *E-flux Journal*, Nova York, jun. 2018. Disponível em: <https://www.e-flux.com/journal/92/205536/feminism-art-contradictions/>. Acesso em: 10 ago. 2020.

DIMITRAKAKI, Angela; LLYOD, Kirsten. Social Reproduction Struggles and Art History: an introduction. *Third Text*, Londres, p. 1-14, 19 out. 2017.

DRUBROVSKY, N. GRAEBER, D. The Museums of Care: Imagining the World After the Pandemic. *Arts of the Working Class*, n. 11, abril de 2020.

ESPEJO, Elvira. PROENÇA, Luiza. Por uma conversa mutua. *Concreta*, Madri, outono de 2020, p. 31-41.

FAUSTO, Juliana. Rato candango, homem zumbi. *Piseagrama*, Belo Horizonte, n. 8, 2015. Disponível em: <https://piseagrama.org/rato-candango-homem-zumbi>. Acesso em: 10 jun. 2020.

FEDERICI, Silvia. *O ponto zero da revolução: trabalho doméstico, reprodução e luta feminista*. São Paulo: Elefante, 2019.

FERREIRA DA SILVA, Denise. *A dívida impagável*. São Paulo: Oficina de Imaginação Política e Living Commons, 2019.

\_\_\_\_\_. Em estado bruto. Trad. Janaína Nagata Otoch. *Revista ARS*, São Paulo, v. 17, n. 36, p. 45-46, 31 ago. 2019.

FOUCAULT, Michel. Introdução à vida não fascista. *Cadernos de Subjetividade*, Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade do Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Clínica da PUC-SP, São Paulo, v. 1, n. 1, 1993, p. 199.

FRASER, Nancy, Rethinking the Public Sphere: a contribution to the critique of actually existing democracy. *Social Text*, Durham, no 25/26, p. 56-80, 1990.

FREITAS, Angélica *Um útero é do tamanho de um punho*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

FREUD, Sigmund. Análise terminável e interminável (1937). In: *Moisés e o monoteísmo*. Compêndio de psicanálise e outros textos (1937-1939). Obras completas, vol. 19. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

GAGO, Veronica. *Potência feminista ou o desejo de transformar tudo*. São Paulo: Elefante, 2020. [E-book]

GARNEAU, David. Imaginary Spaces for Conciliation and Reconciliation: Art, Curation and Healing. In: GARNEAU, David; MARTIN, Keavy; ROBINSON, Dylan (org.). *Arts of engagement: taking aesthetic action in and beyond the truth and Reconciliation Commission of Canada*. Waterloo, Ontario, Canada: Wilfrid Laurier University Press, 2016. (Indigenous studies series)

GATHOGO, Julius. African Philosophy as Expressed in the Concepts of Hospitality and Ubuntu. *Journal of Theology for Southern Africa*, KwaZulu-Natal, v. 130, p. 39-53, mar. 2008.

GIRARDI, Giovana. Rãs, sapos e pererecas sobrevivem à metrópole. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 12 de maio de 2013.

GUATTARI, Félix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

\_\_\_\_\_. *Revolução molecular: pulsações políticas do desejo*. Org. Suely Rolnik. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

HARAWAY, Donna. *Staying with the trouble: making kin in the Chthulucene*. Durham: Duke University Press, 2016.

\_\_\_\_\_. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 5, p. 7-41, 1995.

HENRIKSSON, Minna; KRIKORTZ, Erik; TRIISBERG, Airi (ed.). *Art workers: material conditions and labour struggles in contemporary art practice*. Estocolmo: Konst-ig, 2015.

HILAL, Sandi. The Right to Host. *Overgrowth/ E-flux Architecture*, Nova York, 25 set. 2019. Disponível em: <https://www.e-flux.com/architecture/overgrowth/287384/the-right-to-host/>. Acesso em: 10 dez. 2019.

HOLMES, Brian. “Investigações extradisciplinares: para uma nova crítica das instituições”, *Concinnitas*, n. 12, Rio de Janeiro, UERJ, 2008 [online].

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

KRIKORTZ, E.; TRIISBERG, A.; HENRIKSSON, M. (ed.). *Art workers: material conditions and labour struggles in contemporary art practice*. Stockholm: Konst-ig, 2015.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 17: o avesso da psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 1992.

LAZZARATO, M. *Fascismo ou revolução?* O neoliberalismo em chave estratégica. São Paulo: n-1 Edições, 2019.

LEPECKI, André. Coreopolítica e coreopolícia. *Ilha*, v. 13, p. 41-60, jan./jun. 2012.

LINHARES, Juliana. Marcela Temer: bela, recatada e “do lar”. *Revista Veja*, 18 abr. 2016.

LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco Digital, 2009. [E- book]

LORDE, Audre. A poesia não é um luxo. *Irmã Outsider: ensaios e conferências*. São Paulo: Autêntica, 2019.

MACHADO, Marta Rodrigues de Assis; LIMA, Marcia. Trabalho doméstico no Brasil: afetos desiguais e as interfaces de classe, raça e gênero. In: *Doméstica*. Recife: Desvia, 2015. p. 78-86.

MAJESWKA, Ewa. Toward a Feminist Art Institution? Counterpublics of the Weak. In: ZIÓLKOWSKA, M.; LUBIAK, J. (eds). *Plasticity of the Planet*. Milão: Mousse, 2019.

\_\_\_\_\_. A Bitter Victory? Anti-fascist Cultures, Institutions of the Common, and Weak Resistance in Poland. *Third Text*, Londres, p. 397-413, jul. 2019.

MIE, Francine Chiba. Entrevista Jordana Cristina de Jesus. *Folha de Londrina*, 25 de abril de 2020.

MOREIRA, Rita. Marcha das mulheres na Av.Paulista, em SP 8 de março de 2017. São Paulo. 2017. Publicado no Canal Rita Moreira. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5yo91H-QDFY>. Acesso em: 20 set. 2020.

NOVAES, Marina. Todo mundo em busca de receitas de pão caseiro para amenizar a quarentena. *El País*, 10 abr. 2020. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2020-04-09/todo-mundo-em-busca-de-receitas-de-pao-caseiro-para-amenizar-a-quarentena.html>. Acesso em: 10 ago. 2020.

OSBORNE, Peter. *Anywhere or not at all: philosophy of contemporary art*. Londres: Verso, 2013.

PALMEIRO, Cecília. Ni Una Menos: las lenguas locas, del grito colectivo a la marea global. *Cadernos de literatura*, v. XXII, n. 45, p. 177-195, jan.-jun. 2019.

\_\_\_\_\_. Vanguarda feminista. Ações do coletivo Ni Una Menos 2015-2019. *Revista de Estudios y Políticas de Género*, Buenos Aires, n. 1, p. 1-29, abr. 2019.

PETREŠIN-BACHELEZ, Nataša. Transforming whiteness in art institutions. *E-Flux Journal*, Nova York, n. #93, set. 2018. Disponível em: <https://www.eflux.com/journal/93/216046/transformingwhiteness-in-art-institutions/>. Acesso em: 10 dez. de 2019.

PRÉVOST, Bertrand. La perspective des images Pour un anti-Narcisse esthétique. Hommage à Eduardo Viveiros de Castro. Palestra. In: VARIACÕES DO CORPO SELVAGEM: EDUARDO VIVEIROS DE CASTRO FOTÓGRAFO. São Paulo: Sesc Ipiranga, outubro de 2015.

PROENÇA, Luiza. *Walking on a Moebius Strip: The Inside/Outside of Art in Brasil*. Berlim: Bauhaus Imaginista Journal, 2018.

RARA, P. *Eu, empregada doméstica: a senzala moderna é o quartinho de empregada*. Belo Horizonte: Letramento, 2019.

ROBINSON, Dylan. *Hungry Listening: resonant theory for indigenous sound studies*. Indigenous Americas. Mineápolis: University of Minnesota Press, 2020. [Ebook]

ROLNIK, Raquel. O MASP e a casa da sogra. *Folha de São Paulo*, São Paulo, Colunistas, 2 de dezembro de 2013. Disponível em: <https://acervo.racismoambiental.net.br/2013/12/02/o-masp-e-a-casa-da-sogra/>. Acesso em: 20 out. 2020.

ROLNIK, Suely. *Esferas da insurreição: notas para uma vida não cafetinada*. São Paulo: n-1 Edições, 2018.

\_\_\_\_\_. O saber-do-corpo nas práticas curatoriais. Driblando o inconsciente colonial-capitalístico. In: MOTTA, Gabriela; ALBUQUERQUE, Fernanda (org.). *Curadoria em artes visuais: um panorama histórico e prospectivo*. São Paulo: Santander Cultural, 2017. p. 47-76. v. 1.

\_\_\_\_\_. The Spheres of Insurrection: suggestions for combating the pimping of life. *E-flux Journal* #86, Nova York, nov. 2017. Disponível em: <https://www.eflux.com/journal/86/163107/the-spheres-of-insurrection-suggestions-for-combating-the-pimping-of-life/>. Acesso em: 10 dez. 2019.

RUFINO, Luiz. *Pedagogias das encruzilhadas*. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019. [Ebook]

RUFINO, Luiz; SIMAS, Luiz Antonio. *Fogo no mato: a ciência encantada das macumbas*. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019. [Ebook]

\_\_\_\_\_. *Encantamento: sobre a política de vida*. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2020. [Ebook]

SANTOS, Milton. O dinheiro e o território. In: *Território, territórios: ensaios sobre o ordenamento territorial*. 3. ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2007. p. 13-21.

\_\_\_\_\_. O retorno do território. In: SANTOS, M.; SOUZA, M. A. Aparecida de; SILVEIRA, M. L. *Território: globalização e fragmentação*. São Paulo: Hucitec, 1998. p. 15-20.

\_\_\_\_\_. *Por uma outra globalização (do pensamento único à consciência universal)*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

SCHIAVON, João Perci. *Pragmatismo pulsional: clínica psicanalítica*. São Paulo: n-1 Edições, 2019.

SOH BEJENG NDIKUNG, Bonaventure. *Whose land have I lit on? Contemplations on the notion of hospitality*. Berlin: Savvy Contemporary, 2018.

STENGERS, Isabelle. A proposição cosmopolítica. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 69, p. 338-360, abr. 2018.

STEYERL, H. *Duty-free art; Art in the age of civil war*. Londres: Verso, 2017.

\_\_\_\_\_. *The Wretched of the Screen*. Berlin: Sternberg Press/ E-flux Journal, 2012.

STIGGER, Veronica. *Útero do mundo*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2016.

TAKUÁ, Cristine. Teko Porã: on art and fife. *Bauhaus Imaginista Journal: Learning From* [online], n. 2, 8 jun. 2018. Disponível em: <http://www.bauhaus-imaginista.org/articles/804/teko-pora>. Acesso em: 10 jun. 2020.

TUPITSYN, Victor. *The museological unconscious: communal (post)modernism in Russia*. Cambridge/Mass: MIT Press, 2009.

VISHMIDT, Marina. The Two Reproductions in (Feminist) Art and Theory since the 1970s. *Third Text*, p. 49-66, 4 out. 2017.

WATTS, Vanessa. Indigenous Place-Thought & Agency amongst Humans and Non-Humans (First Woman and Sky Woman Go on a European World Tour!). *Decolonization: Indigeneity, Education & Society*, v. 2, n. 1, p. 20-34, 2013.

WITTIG, Monique. *As guerrilheiras*. São Paulo: Ubu, 2019.