.gustavo de moura valença motta

DISCURSOS DE CONTRAINFORMAÇÃO
coletivos de artistas e curadores-autores no Brasil (2000-2015)

– versão corrigida –

versão original disponível na biblioteca
da ECA/USP

são paulo

2018

.gustavo de moura valença motta

DISCURSOS DE CONTRAINFORMAÇÃO
coletivos de artistas e curadores-autores no Brasil (2000-2015)

– versão corrigida –

versão original disponível na biblioteca
da ECA/USP

tese de doutorado apresentada ao
*programa de pós-graduação em artes
visuais*, área de concentração *teoria,
ensino e aprendizagem da arte*, linha de
pesquisa *história, crítica e teoria da arte*,
da escola de comunicações e artes da
universidade de são paulo, como
exigência parcial para obtenção do *título
de doutor* em artes, sob a orientação do
prof. dr. luiz renato martins,
desenvolvida com apoio de bolsa da
coordenação de aperfeiçoamento de
pessoal de nível superior – *capes/ds*

são paulo

2018

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS
ÁREA DE TEORIA, ENSINO E APRENDIZAGEM DE ARTE
LINHA DE HISTÓRIA, CRÍTICA E TEORIA DA ARTE

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

contato: gustavomotta.dzb@gmail.com

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Motta, Gustavo de Moura Valença

Discursos de contrainformação: coletivos de artistas e curadores-autores no Brasil (2000-2015) / Gustavo de Moura Valença Motta. -- São Paulo: G. M. V. Motta, 2018.

1 v.: il.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Orientador: Luiz Renato Martins

Bibliografia

1. coletivos de artistas 2. curador-autor 3. arte contemporânea 4. lulismo 5. revolução passiva I. Martins, Luiz Renato II. Título.

CDD 21.ed. - 700

Nome Gustavo de Moura Valença Motta

Título *Discursos de Contrainformação – coletivos de artistas e curadores-
autores no Brasil (2000-2015)*

Tese apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São
Paulo para obtenção do título de Doutor em Artes Visuais

Aprovado em

Banca Examinadora

Prof. Dr. PEDRO FION ADANTEC Instituição UNIPESP

Julgamento APROVADO Assinatura [assinatura]

Prof. Dr. DORA LONGO BAHIA Instituição ECA-USP

Julgamento APROVADO Assinatura [assinatura]

Prof. Dr. CAUÊ ALVES Instituição POC-SP

Julgamento APROVADO Assinatura [assinatura]

Prof. Dr. FRANCISCO ALMEIDA Instituição UFFFLCA

Julgamento aprovado Assinatura [assinatura]

Prof. Dr. LIZ RENATA MARTINI Instituição ECA-USP

Julgamento Aprovado Assinatura [assinatura]

AGRADECIMENTOS

Luiz Renato Martins

Cauê Alves, Dora Longo Bahia, Francisco Alambert e Pedro Fiori Arantes

Celso Favaretto e Vera Pallamin

Adele Motta e Lia Urbini

Karina de Andrade (Secretária do PPGAV), Bruno Ribeiro e Mirian Villalba (ECA), Natalie Roth

Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES)

Sindicato dos Trabalhadores da Universidade de São Paulo (SINTUSP)

Alvaro Bianchi, Carmela Gross, Glória Binder, Jorge Grespan, Marcos Soares, Sonia Salzstein, Tadeu Chiarelli e Raquel Stolf

Bruno Seto, Thyago Villela, Clara Freitas e Peterson Pessoa

Deyson Gilbert, Marília Furman, Pontogor, Roberto Winter e Thiago Mori

Clara Ianni, Damião, Gabriel Lemos, Janaína Wagner, Julia Ayerbe, Leonardo Araújo, Maíra Benedetto, Paula Dykstra, Pedro Andrada, Pedro França e Vijai Patchineelam

Clarissa Diniz e Bebel Kastrup

Guilherme Leite Cunha, Jorge Luiz Miguel, Leonardo França, Marcos Barreira, Nilton Ota, Roni Hirsch e Sérgio Martins

Maíra Rojo, Natália de la Rosa, Viviane Usubiaga e Yessica Contreras

Annaline Piccolo, Andreza Gomes, Felipe Ramon, Heidi Maldonado, Isadora Stähelin, Maitê Nolasco, Paulo Villalva, Ruth Steyer e Sofia Brito

Aline Silva de Araújo, Cecília Farias, Dídac Cerezo, Fausto Barreira, Gurcius Gewdner, Leila Nascimento, Luciana Romão, Mari Belli, Noemi Duran Salvadó, Priscila Glaser, Rafaella Uhiara e Thiago Fonseca

Andrea Longobardi, Ana Carolina Ribeiro, Huana Carvalho e Luiz Paulo Pimentel

André Pires, Bruno Braga, Eduardo Moraes Borges, Eloah Mello, Jenny Granado, Ligia Marina, Pedro Fogaça, Marcel Mars e Thi Carmuega

Hélio Motta e Ofélia de Moura Valença

♥ Patrícia Yamamoto ♥

RESUMO

Este trabalho tomou como ponto de partida a presença, no meio artístico brasileiro, entre 2000 e 2015, dos assim chamados coletivos de artistas. Ele procurou circunscrever histórica e conceitualmente as “práticas artísticas colaborativas” e as “estratégias de visibilidade” desenvolvidas por esses agrupamentos de artistas “emergentes” – no contexto de seu envolvimento, entre 1999 e 2001, com os movimentos altermundialistas e antiglobalização, e, a partir de 2003, com movimentos sociais de luta por moradia – alinhando-se, ao menos discursivamente, com a perspectiva dos “de baixo”.

De outro lado, o trabalho também identificou o desenvolvimento simultâneo, “pelo alto”, de um complexo de procedimentos curatoriais pautados por novos modos de apresentação (*displays*) de objetos artísticos em exposições de “arte contemporânea”. Por meio dos novos procedimentos curatoriais, tanto a 27ª Bienal de São Paulo (2006) quanto as mostras de “arte contemporânea” do Museu de Arte do Rio (2013-2015) foram capazes de absorver e canalizar, em seus discursos, parte das demandas “subalternas” associadas à produção dos coletivos.

Para refletir criticamente sobre esse complexo de fenômenos do campo artístico, a pesquisa procurou articular uma discussão atualizada em torno dos conceitos gramscianos de “hegemonia” e de “revolução passiva”. Tais conceitos, formulados originalmente pelo pensador italiano Antonio Gramsci (1891-1937), têm sido reprocessados teoricamente, no debate da sociologia brasileira de extração marxista, para pensar o ciclo dito “lulista” do Brasil contemporâneo.

Em síntese, uma vez verificada a absorção das práticas “emergentes” e “colaborativas” pelo circuito artístico local, este trabalho procurou estabelecer e questionar historicamente as contradições e possíveis confluências das “estratégias de visibilidade”, associadas às demandas dos “de baixo”, com o desenvolvimento combinado dos novos procedimentos curatoriais, operados “pelo alto”.

PALAVRAS-CHAVE

coletivos de artistas; curador-autor; arte contemporânea; lulismo; revolução passiva

ABSTRACT

This research was motivated by the raising of the so-called artist collectives in Brazilian art field, particularly between the years 2000 and 2015. The thesis aims to delineate conceptually and historically the “collaborative artistic practices” and the “strategies of visibility” carried out seemingly “from below” by these “emerging” groups of artists – engaged mainly with the alter-mundialization and anti-globalization movements between 1999 and 2001, and, since 2003, with social struggles for housing.

Furthermore, this survey also realized the simultaneous development of a complex of curatorial proceedings “from the top”, based on new modes of display artistic objects in “contemporary art” exhibitions. Through these new curatorial practices, both the 27th Sao Paulo *Bienal* (2006) and the “contemporary art” exhibitions held by the Art Museum of Rio (2013-2015) managed to absorb and convey, in its discourses, part of the “subaltern” demands brought forward in the work produced by the artist collectives.

In order to critically reflect about this complex of phenomena in the art field, the research articulates a debate operating the Gramscian concepts of “hegemony” and “passive revolution”. These concepts, originally formulated by the Italian thinker Antonio Gramsci (1891-1937), had been theoretically reenacted in the Brazilian sociological debate derived from a Marxist background, to think the so-called “lulist” cycle in contemporary Brazil.

Finally, after verifying the absorption of the “emergent” and “collaborative” practices by the local art circuit, this research aims to delineate and problematize the contradictions, and possible confluences, between the “visibility strategies” coming “from below” and the combined development of the new curatorial proceedings “from the top”.

KEYWORDS

artist collectives; curator-*auteur*; contemporary art; lulism; passive revolution

SUMÁRIO

p. 9 **INTRODUÇÃO**

p. 21 **PRIMEIRO CAPÍTULO**

**Visibilidade como estratégia:
curadoria “global” e arte “emergente”**

- 1.1 Do curador-auteur ao artista “emergente”
- 1.2 Mutirões de contrapublicidade

p. 65 **SEGUNDO CAPÍTULO**

**O *viver junto* dos coletivos de artistas:
entre a gestão e a luta de classes**

- 2.1 Viver junto: 27ª Bienal de São Paulo (2006)
- 2.2 Visibilidade sem fronteiras
- 2.3 Lutas visíveis: Ocupação Prestes Maia (2005-07)

p. 141 **TERCEIRO CAPÍTULO**

**Um museu na crista da marolinha:
entre o Porto Maravilha e a arte “emergente”**

- 3.1 Em direção ao Museu de Arte do Rio-MAR (2009-13)
- 3.2 A dinâmica de um museu à beira-mar: inovação—conservação
- 3.3 O debate da arte “emergente”

p. 190 **QUARTO CAPÍTULO**

**Na rebentação:
sem-teto, sem parede, sem galeria**

- 4.1 Os “desabrigados” da arte contemporânea: *O Abrigo e o Terreno* (2013)
- 4.2 Ambiguidade construtiva (2013-15)

p. 231 **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Se o capital aprendeu a “negociar” – quer dizer, a incorporar e a refletir parcialmente diferenças que anteriormente ele havia tentado eliminar – deve ser observada uma restrição aguda: apenas representações culturais estão envolvidas; as relações de poder não são negociáveis. Representantes estéticos dos *damnés de la terre* migram para a esfera da redenção simbólica – e isto não é desimportante para a maneira como aqueles que são representados veem a si mesmos. A estética da mercadoria encontra seu ponto fulcral nos desejos que ela serve, desejos que ela seletivamente amplifica e reorienta. [...] Desejos contam como interfaces, promessas de valores-de-uso, à maneira da ilusão ou do espaço do imaginário.¹

¹ Wolfgang Fritz HAUG, “Commodity aesthetics revisited – exchange relations as the source of antagonistic aesthetization”, *Radical Philosophy – a journal of socialist and feminist philosophy*, n. 135 (Londres, jan.–fev.2006), p. 23. (Salvo quando indicado o contrário, as traduções de textos e citações em outros idiomas são minhas).

INTRODUÇÃO

Enquadrando lutas

Este trabalho tem como ponto de partida uma fração significativa de discursos sobre as artes visuais, em sua vertente dita “contemporânea”,¹ produzida na última década e meia no Brasil. De modo geral, ele procura reconhecer algumas coordenadas do processo, de viés presumivelmente progressista, de legitimação e irradiação dos debates em torno da produção artística recente – frequentemente descrita como “jovem” ou “emergente” e marcada pela organização de numerosos coletivos de arte e pela premência das discussões em torno dos conflitos sociais e urbanos.

A constituição de um forte agente institucional – nomeadamente o Museu de Arte do Rio–MAR (a partir de sua fundação em 2013, três meses antes das Jornadas de Junho) – é reconhecida aqui como um importante fator de aceleração deste processo de legitimação e irradiação dos debates “emergentes” e suas práticas artísticas ditas “colaborativas”.

Como foi notado por um observador interessado, desde a primeira das mostras “conceituais” realizadas no pavimento térreo do museu (dedicado à produção contemporânea) estava em curso um programa curatorial mais amplo. A mostra, que inaugurou no MAR o programa intensivo de aquisição e formação de acervo (cerca de 70% do material exibido na exposição foi doado à instituição), era dotada de uma formulação reflexiva que, no panorama das artes visuais local, chamava a atenção. Segundo o crítico e historiador da arte brasileira Sérgio Martins:

¹ Tendo em vista a incongruência entre o valor de face do adjetivo “contemporâneo” (a alusão ao tempo presente) e a frágil capacidade de periodização histórica desse significante, optei, no correr desta tese, por dotar a expressão “arte contemporânea” de aspas.

Ver, para a introdução do adjetivo “contemporâneo” no debate local, um documento de época que apresentava o novo vocabulário, no contexto da emergência do mercado de arte no Brasil: Ronaldo BRITO, “O moderno e o contemporâneo (o novo e o outro novo), in *Arte Brasileira Contemporânea 1 – Caderno de textos* (Rio de Janeiro, FUNARTE, 1980), p. 5-9.

Para uma discussão crítica da função da expressão “arte contemporânea” no contexto brasileiro, ver o item “O discurso moral e ético da ‘Contemporaneidade’”, in Bruno SETO, *O Processo de Produção de Artistas no Brasil a partir da Década de 90: o caso do Programa Itaú Rumos Artes Visuais*, trabalho de conclusão de curso, orient. Prof. Dr. Luiz Renato Martins (São Paulo, CAP-ECA-USP, 2012), p. 41-53. Para o debate internacional, ver Gerardo MOSQUERA, “Linguagem internacional?”, trad. Marcelo Campos, *Arte & Ensaíos*, n. 10 (Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, 2003), p. 80-83.

A mostra *O Abrigo e o Terreno: Arte e sociedade no Brasil I*, curadoria de [Paulo] Herkenhoff e Clarissa Diniz, é parte de um projeto que pretende se desdobrar ao longo dos próximos quatro anos. Conceitualmente, a proposta é ambiciosa e instigante. O lugar da arte é entendido aqui, contra o pano de fundo da cidade, como o da formalização de mediações possíveis ou imaginadas entre os âmbitos político, legal e subjetivo, e também de evidenciação dos impasses reais ou simbólicos que simultaneamente atravancam e estruturam a sociabilidade. [...] O que há de mais promissor [...] é a ideia da cidade como um campo que informa diferentes articulações entre a produção e a recepção da arte e da arquitetura.²

Assim, no contexto desta tese, a linha curatorial de “arte contemporânea” do MAR, entendida como síntese discursiva de um processo concreto, serve de ponto de fuga para a análise dos fenômenos apresentados e, ao mesmo tempo, como condensação das contradições que permearam o ciclo dos governos “lulistas”.

Intuições e incômodos

De modo geral, o presente trabalho retoma e atualiza os vários incômodos e intuições críticas que já haviam alimentado minha pesquisa de mestrado, entre 2008 e 2011.³ A dissertação abordava historicamente o paradigma da “participação do espectador”, que havia animado a produção artística brasileira mais avançada desde os anos finais do desenvolvimentismo “bossa nova” e havia atingido um novo patamar crítico com a *Nova Objetividade Brasileira*, como parte daquela “floração tardia”, descrita por Roberto Schwarz,⁴ de uma cultura moderna, politizada e radicalizada no Brasil, entre o golpe de 1964 e o AI-5. Deste modo, a dissertação apontava

² Sérgio Bruno MARTINS, “O MAR de cima a baixo”, 7.abr.2013, *Blog do IMS*, disponível em: <<http://blogdoims.com.br/o-mar-de-cima-a-baixo-por-sergio-bruno-martins/>>.

³ Ver Gustavo MOTTA, *No Fio da Navalha – diagramas da arte brasileira: do ‘programa ambiental’ à economia do ‘modelo’*, dissertação de mestrado, orient. Prof. Dr. Luiz Renato Martins (São Paulo, PPGAV-ECA-USP, 2011). A dissertação começa pelo “turning point” crítico da questão da “participação do espectador” na arte brasileira, descrito por Hélio Oiticica em relação à obra *Nota sobre a Morte Imprevista* (1965), de Antonio Dias; e termina com a análise do álbum *Trama*, produzido por Dias, em diálogo com Oiticica, entre 1969 e 1977.

⁴ Roberto SCHWARZ, “Cultura e Política 1964-1969 – Alguns Esquemas” [1970], in *O Pai de Família e Outros Estudos* (Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978/ 2ª ed. São Paulo, Cia. das Letras, 2008), p. 89 / p. 106.

criticamente, por meio de uma análise do álbum *Trama* (1969-77), de Antonio Dias, o esgotamento histórico do paradigma da “participação” durante o processo de distensão “lenta, segura e gradual” da ditadura – e uma espécie de fim de linha para aquela produção artística, diante do realinhamento do então incipiente “circuito de arte” em direção ao mercado.⁵

Os incômodos que haviam fomentado esse primeiro trabalho diziam respeito ao fato de que, durante o ciclo lulista da “decolagem” do Brasil (que pretendia alçar o país ao *status* de potência simbólica global), presenciava-se uma recuperação positivada dessa produção artística politizada dos anos 1960 no circuito artístico “contemporâneo” local, também em curva ascensional. Em grande medida, essa positivação da arte sessentista reprocessava o paradigma da “participação do espectador” em termos “colaborativos” ou “relacionais”, segundo parâmetros ligados ao circuito artístico “contemporâneo” dito “global”.

Do ponto de vista algo intuitivo de um “jovem” historiador de arte, que também acompanhava a produção artística recente e estava interessado em suas contradições, esse reprocessamento isolava a “participação” frente ao processo histórico (como um paradigma ligado à “floração tardia” da arte moderna brasileira). Suprimia-se, assim, sua negatividade crítica e reflexiva ante a formação social e histórica. Tal reprocessamento anulava, em especial, a negatividade crítica da “participação” em relação à dialética entre periferia e centro, que constituía precisamente um alvo estratégico do projeto

⁵ A dissertação concluiu: “A [escola de samba da] Mangueira – que havia mediado nos anos 60 a dissolução da linguagem elitista da arte numa estrutura ambiental (como o *Parangolé*) socialmente compartilhada – é substituída, pelos novos produtores atuantes no meio artístico do final da década de 70, pelo mercado – novo ‘representante do *real* para assuntos de arte’ [nas palavras de Ronaldo Brito]”. Cf. Gustavo MOTTA, *No fio da navalha...* (op. cit., 2011), p. 288, com citação interna de Ronaldo BRITO, “As ideologias construtivas no ambiente cultural brasileiro”, in Aracy AMARAL (org.), *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte* (São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1977), p. 308.

Para a aparição da expressão “circuito de arte” no Brasil e sua determinação pelo mercado renovado (pelo *boom* que acompanhou o milagre econômico no início dos anos 1970), ver Ronaldo BRITO, “Análise do circuito”, *Revista Malasartes*, n. 1 (São Paulo, set.-nov.1975), p. 5-6. Para o desdobramento da proposta modernizante ali inscrita, ver Ronaldo BRITO et al., “O boom, o pós-boom e o disboom”, *Jornal Opinião*, n. 200 (03.set.1976), p. 25-28, rep. in Ricardo BASBAUM (org.), *Arte Contemporânea Brasileira* (Rio de Janeiro, Rios Ambiciosos, 2001), p. 179-96. Para uma crítica deste ideário, ver Luiz Renato MARTINS, “International Benefit Society of Friends of Form and Bulletin on the Brazilian Division”, in *The Long Roots of Formalism in Brazil*, trad. Renato Rezende (Leiden, Brill/Historical Materialism Series, 2018), p. 237-85.

descolonizador da *anti-arte* e da *arte-ambiental* (tal como formuladas por Hélio Oiticica).⁶

Como marcos referenciais, em diferentes escalas e com implicações distintas em cada caso, esse processo parecia se desdobrar, a meu ver, tanto “por cima”, nas concepções curatoriais da 27ª Bienal de São Paulo, em 2006, quanto, “de baixo”, no discurso dos inúmeros coletivos de artistas atuantes desde o início da década – e que, àquela altura, haviam se organizado, no centro da cidade de São Paulo, com o Movimento Sem-Teto do Centro–MSTC (ligado à Frente de Luta por Moradia–FLM) em torno da ocupação do Edifício Prestes Maia.

Até então, tais intuições e incômodos em relação às “práticas colaborativas” contemporâneas – que apareciam para o olhar crítico como uma espécie de simulacro da “participação do espectador” – estavam restritos a conversas com um pequeno círculo de amigos, constituído por “jovens” artistas recém-formados no departamento de artes plásticas da USP, então iniciantes no “circuito” profissional (grupo cujos laços haviam sido forjados no processo de ocupação da reitoria da universidade durante a greve em 2007).

Todavia, enquanto aquela investigação histórica, realizada dentro da universidade, sobre o ocaso da “participação” na arte brasileira estava em andamento, tomei conhecimento da revista recifense *Tatuí*, que então despontava no cenário nacional, onde se travava um debate, ainda incipiente, mas bastante crítico em relação às práticas artísticas ditas “colaborativas”.⁷ As

⁶ Ver Hélio OITICICA, “Programa ambiental” [jul.1966] e “Esquema geral da Nova Objetividade” [1967] (principalmente o item ‘O ressurgimento do problema da antiarte’), ambos republicados em César OITICICA Filho (org.), *Museu é o mundo* (Rio de Janeiro, Azougue, 2011), p. 81-5 e 100.

⁷ Como marcos desse debate, vale apontar dois artigos de Clarissa DINIZ (uma das editoras da revista), “E pancadaria que é bom, nada!”, *Tatuí – crítica de imersão*, n. 3 (Recife, set.2007), p. 22-23; e “Partilha da crise: ideologias e idealismos”, *Tatuí*, n. 12 (Recife, jul.–out.2011), p. 33-44. Ver também a sétima (set. 2009) e a nona edição (numerada 00, mai.2010) da *Tatuí*. Sobre o debate que tomou as páginas da revista *Tatuí*, ver detalhes na seção 3.3 do terceiro capítulo desta tese.

Em relação à minha participação (apenas episódica) no debate, ver Gustavo MOTTA, “Notas do subsolo (da arte contemporânea)”, *Tatuí*, n. 6 (Recife, mai.2009), p. 28-33, e “Agitprop”, *Tatuí*, n. 00 (Recife, mai.2010), p. 60-65. Posteriormente, desenvolvi o argumento, ainda tateante nos primeiros artigos, em um texto (publicado em duas partes) sobre a grande mostra retrospectiva de Hélio Oiticica, realizada em 2010, no Itaú Cultural. Ver Gustavo MOTTA, “O museu Hélio Oiticica: um mausoléu admirável #1”, *Dazibao*, n. 1 (São Paulo, 2011), p. 8-16; e “O museu Hélio Oiticica: defesa contra seus admiradores #2”, *Dazibao*, n. 2 (São Paulo, 2014), p. 28-37 – esta segunda parte foi publicada também na revista *Nós Contemporâneos* (2011), organizada por Clarissa Diniz por ocasião da mostra *Contrapensamento Selvagem* (sobre a

constantes interações e interlocuções entre os “jovens” recifenses e paulistanos (entre outros),⁸ a partir de 2009, possibilitaram que aqueles incômodos (compartilhados, em maior ou menor grau) se desenvolvessem concretamente dentro e fora das páginas da revista – integrando-se, ainda que marginalmente, aos discursos do “circuito de arte”.

Pontos de investigação

Em termos mais objetivos e específicos, a presente investigação teve origem com a inauguração, pouco tempo depois, do Museu de Arte do Rio–MAR, em 2013, que, às vésperas das Jornadas de Junho, alçou esse mesmo debate sobre as “práticas colaborativas” a um novo patamar. O novo patamar superava a dimensão “marginal” do debate precedente, que havia se restringido à órbita da revista *Tatuí*, bem como o caráter episódico das interlocuções entre os “jovens” críticos e artistas espalhados pelo país.

Reformuladas as contradições objetivas, aquelas intuições e incômodos foram atualizados e começaram a se condensar num questionamento sobre a orientação museológico-curatorial *sui generis*⁹ do MAR e seus discursos “progressistas”, que deglutiam parte da produção artística relativamente “jovem” (e frequentemente rebaixada/exaltada, a depender do ponto de vista, sob o rótulo de “arte política”).

exposição, ver detalhes na seção 3.2 do terceiro capítulo desta tese). Também participei da edição coletiva do número 00 da *Tatuí* (2010), com Ana Luisa Lima, Clarissa Diniz, Jonathas de Andrade, Maicyra Leão, Newton Goto e Yuri Firmeza. Ver ainda Gustavo MOTTA, “Vômito de imagens, constrição e diarreia – modos de regulação da ‘participação do espectador’ na arte brasileira dos anos 60/70”, in Clarissa DINIZ et al., *Seminário vômito e não: práticas antropológicas na arte e na cultura – caderno de comunicações* (Rio de Janeiro, Azougue, 2012), p. 60-65.

⁸ Para essas interlocuções, que incluíram artistas de diversas capitais brasileiras, ver o relato de Clarissa Diniz (e a menção ao “grupo marxista de São Paulo”) em entrevista (12.jan.2012) a Renato REZENDE e Guilherme BUENO, *Conversas com curadores e críticos de arte* (Rio de Janeiro, Circuito, 2013), p. 109.

⁹ Faço alusão ao termo “bonapartismo *sui generis*”, empregado por Leon Trotsky para caracterizar o fenômeno, próprio da periferia do capitalismo, em que governos autoritários militarizados passam a adotar uma via “progressista”, marcada por concessões às classes subalternas, “um tipo de estado semi-bonapartista, semi-democrático, que existe [...] em países da América Latina, com tendências para as massas”. Ver Leon TROTSKY, “Discussão sobre a América Latina – 4 de novembro de 1938”; e “A indústria nacionalizada e a administração operária” (12.mai.1939), in *Escritos latino-americanos*, org. Gabriela Liszt e Luis Siebel, trad. Camila Radwanski et al. (São Paulo/Buenos Aires, Edições Iskra/CEIP Leon Trotsky, 2009), p.117-130 (para a citação, ver p. 119) e 139-144; ver também Pablo OPINARI, “Trotsky no México” [1998], in *Escritos latino-americanos*, op. cit., p. 36-40.

Seria possível entrever, a partir da nova síntese proporcionada pela emergência do discurso curatorial *sui generis* do MAR, um processo geral e multifacetado de modernização da cena artística “contemporânea” no Brasil, informada por aquela produção “emergente”?

Em grande medida, essa hipótese permitia reconhecer, de uma perspectiva dialética, que o novo patamar da discussão sobre as “práticas colaborativas” envolvia, combinadamente, tanto demandas vindas “de baixo” (“jovens” críticos-de-arte, artistas e coletivos, em alguns casos articulados a movimentos sociais, e parte interessada do público) quanto diretrizes e imperativos vindos “de cima” (em função da parceria entre Estado e capital, objetivada em instituições como museus, galerias e institutos culturais de grupos financeiros, por meio de extratos médios de curadores, críticos de arte e outras figuras gerenciais).

Em que medida e como tal processo seria marcado pela contradição entre os interesses “de cima” e os “de baixo”? Em que termos os atores envolvidos seriam capazes de fazer confluir esses interesses contraditórios?

“Práticas artísticas colaborativas” e “curadoria conceitual”

A partir dessa problemática, a pesquisa procurou, de um lado, circunscrever historicamente a emergência, no campo artístico brasileiro, de atores que davam vazão a demandas vindas “de baixo” (com especial atenção para os “coletivos de arte” atuantes na primeira metade da década de 2000). De outro lado, o trabalho identificou um conjunto de práticas curatoriais, descritas como “conceituais”, baseadas num procedimento indutivo de significação e ressignificação de (conjuntos de) objetos artísticos, realizado (também, mas não só) por meio de inovadores modos de apresentação (ou *displays*, segundo o jargão) de obras de arte em exposições de “arte contemporânea”.

Assim, esta tese se detém, em grande medida, tanto sobre o desenvolvimento das “práticas artísticas colaborativas” em torno de artistas e coletivos “emergentes” quanto sobre o complexo de operações discursivas objetivadas em práticas curatoriais “conceituais”, aparentemente “progressistas” ou *sui generis*, difundidas recentemente no Brasil. É preciso especificar que, em função da confluência mais recente, no MAR, entre essas

duas instâncias de atuação simbólica, as assim chamadas “práticas artísticas colaborativas” aparecem, nesta tese, mediadas por sua presença institucional em exposições de “arte contemporânea” – ou seja, pela absorção de suas inovações e demandas por discursos curatoriais e, conseqüentemente, por sua integração institucional ao “circuito” artístico estabelecido.

A partir dessas duas facetas (a “curatorial” e a “artística”), ligadas ao fenômeno de legitimação institucional da produção artística dita “emergente”, a pesquisa pôde formular uma série de questões: quais as relações existentes entre as transformações da produção artística contemporânea (e de seus modos de circulação) e a precarização do trabalho dito “artístico”? Essas transformações seriam substantivas, ou seriam mudanças meramente circunstanciais, sem maior impacto sobre a estrutura e o modo de produção de discursos artísticos e curatoriais? Se efêmeras, quais suas determinantes e componentes? Sendo duradouras, que evolução teriam suas contradições? Predominariam as qualidades ditas “progressistas” dessas transformações ou, ao invés de transformações, haveriam “restaurações”? Seria possível descrever esse aparente processo de modernização como uma reorganização das “forças produtivas”, na assim chamada “arte contemporânea” brasileira? Qual o papel dos parâmetros hegemônicos do circuito internacional neste processo? Em que termos as determinações locais – dentro e fora do campo artístico – incidiram sobre tal processo?

Revolução passiva

Na tentativa de circunscrever histórica e concretamente essa série de questões, o presente trabalho adotou, como instrumento crítico, o conceito de “revolução passiva” – na concepção materialista formulada pelo filósofo marxista italiano Antonio Gramsci (1891-1937). Na leitura atualizada do conceito gramsciano proposta pelo historiador inglês Peter D. Thomas:

[...] “revolução” se refere aqui à capacidade da classe dominante ainda oferecer ganhos históricos substantivos e reais, produzindo transformações sociais reais que podem ser compreendidas, ao menos formalmente, como progressistas; [...] “passiva” denota o esforço de produzir essas transformações sem o envolvimento extensivo das classes subalternas como classes, mas mediante a absorção molecular de seus elementos principais em

um projeto hegemônico já estabelecido [...]. Contudo, revolução passiva, como um conceito, não se refere mais essencialmente a um evento particular reconhecível. Neste uso [...] do conceito, *revolução passiva* assume um significado mais geral, como uma lógica (de um certo tipo) de modernização.¹⁰

Assim, com a utilização do conceito de “revolução passiva”, procurou-se descrever a dinâmica de inovação–conservação, vivida no último ciclo histórico da vida do país. Tal leitura acompanha as hipóteses “gramscianas” lançadas por sociólogos brasileiros como Alvaro Bianchi (UNICAMP) e Ruy Braga (USP) – e, em outra medida, por Francisco de Oliveira (CENEDIC/USP). Em que termos a dinâmica de inovação–conservação vivida socialmente, em escala nacional, incidiria sobre o campo artístico local?

Desde já, é necessário apontar os elementos que ancoram a hipótese de que tenha havido, de fato, transformações “progressistas” na cadeia de produção e circulação ou exibição de discursos artísticos no Brasil. Neste sentido, há dois fenômenos principais, à primeira vista antagônicos entre si, que devem ser notados:

- 1) a ascensão da curadoria “conceitual” como mecanismo teórico-prático da organização de mostras. Essa tônica conceitual permite aos curadores integrar uma série de objetos distintos (que se oferecem também de modos distintos à fruição ou uso) num discurso fortemente imagético, de corte anti-formalista, razoavelmente coerente. Além do mais, trata-se de veicular discursos reconhecíveis (contraditando o “hermetismo” rotineiro das concepções formalistas de arte), voltados para a formação de um público de massas e, ainda assim, dotado de complexidade e nuances – resultado da predominância da figura do curador como *auteur*.
- 2) a transformação dos modos de produção e da própria constituição dos objetos e práticas artísticas, que incluem: a) a produção coletivizada, b) as práticas colaborativas, c) a criação de circuitos

¹⁰ Peter THOMAS, “Revolutions, passive and permanent”, *paper* do seminário *Revolutionäres Denken – in der Krise? Nach der Krise?*, Werftpfuhl bei Berlin, 7-11.set.2011. Ver também “Modernity as ‘passive revolution’: Gramsci and the Fundamental Concepts of Historical Materialism” in *Journal of the Canadian Historical Association / Revue de la Société historique du Canada*, vol. 17, n. 2, 2006, p. 73, disponível em: <<https://www.erudit.org/revue/jcha/2006/v17/n2/016590ar.pdf>>.

“alternativos” para arte “contemporânea” e d) o uso de materiais não-convencionais. Essas quatro dimensões resultam, num só golpe, no barateamento da produção e, ao favorecer a utilização de meios artísticos “alternativos” (*performances* e intervenções urbanas, por exemplo), dinamizam, por meio da neutralização da hierarquia tradicional, as relações entre autor-obra-público e ampliam o raio de ação da prática artística (seja no “ganhar a rua” das intervenções urbanas, seja no engajamento direto junto aos movimentos sociais).

Em perspectiva histórica, a 24ª Bienal de São Paulo (ou “Bienal da Antropofagia”, de 1998),¹¹ aparece como marco local de um novo estágio alcançado em relação ao fenômeno da “conceitualização” de mostras de arte, às suas múltiplas determinações e aos seus subprodutos – referente inicialmente ao âmbito da circulação dos discursos, propostas e objetos artísticos. Já os processos de transformação dos modos de produção correspondem ao fenômeno da ascensão das “práticas colaborativas”, ligadas aos coletivos artísticos atuantes desde finais dos anos 1990 – fenômeno que ganhou circulação institucional na 27ª Bienal (“Como viver junto”, curada por Lisette Lagnado, em 2006).¹²

Curadoria “conceitual” – de arte “emergente”

O objetivo inicial da investigação foi examinar como – e em que termos – o programa expositivo e museológico do MAR deu forma específica à interação dos dois fenômenos distinguidos acima (o da curadoria “conceitual” e o das “práticas artísticas colaborativas”).

Com o objetivo de circunscrever historicamente o problema, esta tese foi estruturada em 4 capítulos, que procuram reconhecer e descrever os principais fenômenos que sintetizam essa dinâmica (entre o campo da circulação e o da produção de obras e propostas artísticas), contra o pano de fundo do processo

¹¹ 24ª Bienal Internacional de São Paulo, 3.out.–13.dez.1998, sob o tema geral “Antropofagia”, cur. geral de Paulo Herkenhoff (cur. assistente Adriano Pedrosa).

¹² 27ª Bienal de São Paulo – “Como viver junto”, cur. Lisette Lagnado (co-curadores Adriano Pedrosa, Cristina Freire, Rosa Martínez, José Roca; curador convidado da seção “Marcel Broodthaers”, Jochen Volz), 7.out.–17.dez.2006.

de modernização em curso no país (e sua relativa ascensão simbólica, no período lulista, no plano do capitalismo “global”).

Deste modo, o primeiro capítulo, **Visibilidade como estratégia: curadoria “global” e arte “emergente”**, apresenta a centralidade adquirida pelo discurso curatorial durante a década de 1990 e o desenvolvimento de uma linguagem espacial específica, de viés “conceitual”, para a concepção de exposições de “arte contemporânea”. Num segundo momento, o capítulo aborda o desenvolvimento, no início dos anos 2000, de um repertório de práticas comuns entre “jovens” artistas, organizados nos assim chamados “coletivos de arte”, em torno de “práticas colaborativas” e “estratégias de visibilidade” – que ecoavam, em parte, demandas e reivindicações vindas “de baixo”, ligadas a movimentos antiglobalização, a grupos de mídia alternativa e, a partir do início do primeiro governo federal do Partido dos Trabalhadores, a movimentos sociais.

A partir daí, o segundo capítulo, **O viver junto dos coletivos de artistas: entre a gestão e a luta de classes**, apresenta o enlace entre as atividades dos coletivos de “jovens artistas” e a consolidação local e global de um campo de ação específico, profissional, para a curadoria de “arte contemporânea”. Assim, o capítulo desenvolve uma discussão em torno do conceito gramsciano de “revolução passiva”, a partir da análise do discurso curatorial da 27ª Bienal de São Paulo (“Como viver junto”, 2006) e da importância atribuída aí às demandas “de baixo”, objetivadas em práticas artísticas coletivas, colaborativas, “relacionais” e “micropolíticas”. O capítulo verifica, por fim, o adensamento simbólico e organizativo das “estratégias de visibilidade” adotadas por coletivos de artistas paulistanos durante sua colaboração com o Movimento Sem-Teto do Centro na Ocupação Prestes Maia (entre 2005 e 2007), buscando apontar criticamente os avanços e limites de tal colaboração.

O terceiro capítulo, **Um museu na crista da marolinha: entre o Porto Maravilha e a arte “emergente”**, aborda as contradições que envolveram a concepção, entre 2009 e 2012, de um projeto cultural para um novo museu municipal integrado aos planos de reestruturação urbanística que, impostos “pelo alto”, visavam elevar a cidade do Rio de Janeiro ao *status* espetacular de “cidade-global”. A partir daí, o capítulo discute a formação, dentro do novo

museu, inaugurado em 2013, de uma programação *sui generis*, pautada pela arte “emergente”, capaz de integrar ao discurso institucional certas demandas vindas desde “baixo”, numa dinâmica de inovação-conservação própria dos processos de “revolução passiva” – que, no caso específico, envolveram os debates em torno das “práticas artísticas colaborativas”.

O quarto capítulo, **Na rebentação: sem-teto, sem parede, sem galeria**, discute a incorporação de parte expressiva da produção artística “emergente” (inclusive dos coletivos que haviam atuado dentro do movimento de luta por moradia) no acervo do museu. O capítulo acompanha o desenvolvimento, nas mostras *O Abrigo e o Terreno* (2013);¹³ *Yuri Firmeza: Turvações Estratigráficas*;¹⁴ e *Zona de Poesia Árida*,¹⁵ de um novo complexo de procedimentos expositivos – capazes de reprocessar, num discurso “progressista”, tanto os modelos curatoriais anteriores como as próprias práticas artísticas “emergentes”.

■ ■

¹³ *O Abrigo e o Terreno – arte e sociedade no Brasil I*, cur. Clarissa Diniz e Paulo Herkenhoff, Rio de Janeiro, Museu de Arte do Rio, 1.mar.–14.jul.2013.

¹⁴ *Yuri Firmeza: Turvações Estratigráficas*, interlocuções: Clarissa Diniz, Julio Groppa e Paulo Herkenhoff, Rio de Janeiro, Museu de Arte do Rio, 3.set.–29.dez.2013.

¹⁵ *Zona de Poesia Árida*, cur. Daniel Lima e Tulio Tavares, Rio de Janeiro, Museu de Arte do Rio, 27.jan.–12.jul.2015.

PRIMEIRO CAPÍTULO

Visibilidade como estratégia:
curadoria “global” e arte “emergente”

No alto: 24ª Bienal, 1998, Fachada do Pavilhão (na fachada, obra de Regina Silveira, *Tropel*, 1998).

Embaixo: Grupo MICO, *Chega de Mickey - 500 anos de mico*, 23 de abril de 2000
(intervenção no Monumento às Bandeiras, de Victor Brecheret)

“Emergentes” globais

Em retrospectiva, a Bienal da Antropofagia (1998) marcou, nos altos extratos do meio artístico brasileiro, a emergência da figura-fetice “contemporânea” do curador no circuito institucional. No contexto das grandes mostras “cenográficas”, que haviam sido caracterizadas, durante o correr da década de 1990, pela subserviência a modelos importados, o *catching-up* curatorial da 24ª Bienal de São Paulo (dita “da Antropofagia”) foi capaz de produzir um complexo discursivo que envolveu tanto a elaboração textual de conceitos quanto sua concretização plástica no espaço expositivo, mediante diferentes dispositivos de ordenação dos objetos e obras em exibição.

Paralelamente, correndo inicialmente às margens dos circuitos institucionais, outro grupo de “emergentes” apareceu no cenário local, pouco depois da realização da 24ª Bienal. No contexto de crise econômica e política que marcou o segundo governo FHC, verificou-se o fenômeno, espalhado por várias capitais do país, dos “coletivos de arte”, formados por “jovens” artistas – em grande medida oriundos do recém-formado precariado da indústria das megaexposições. A atuação desses coletivos e artistas “emergentes” em torno de “práticas colaborativas” possuía laços umbilicais com o ativismo “antiglobalização” ou “altermundialista” – e suas estratégias de “visibilidade” midiática das lutas políticas –, que também tiveram, a seguir, durante o ciclo lulista, desdobramentos produtivos na cena artística brasileira “contemporânea”.

■

1.1 Do curador-*auteur* ao artista “emergente”: rumos da arte contemporânea

Em parte nenhuma o neoliberalismo pode se impor sem uma forte intervenção estatal. Esta é uma de suas contradições. [...] A violência aparece como necessária para fazer retroceder o conjunto das formas da sociabilidade ao estatuto da pura mercadoria. [...] A contradição do absolutismo fernandohenriquista, forma do neoliberalismo entre nós, [...] é que colherá os frutos [...] de um impressionante fortalecimento de seu poder pessoal na forma de um Estado absolutamente desmoralizado, esfacelado e incapaz de devolver à sociedade normas de convivência social.¹

- Francisco de Oliveira, março 1998

“Arte contemporânea” antes dos coletivos

O cenário de ascensão, no plano local, das “práticas artísticas colaborativas”, que tomaram forma mediante a constituição de coletivos de artistas, foi marcado por duas determinações, nas quais cultura e economia estavam imbricadas.

De um lado, houve, durante a década de 1990, um grande afluxo de capital que tomou os altos extratos do “circuito de arte” local. Surfando então na onda globalizante de maximização da renda do capital, duas edições da Bienal de São Paulo (22ª, em 1994, e 23ª, em 1996)² haviam inaugurado um período de supremacia das megaexposições coordenadas pelos setores de *marketing* de grandes empresas e corporações multinacionais – ancoradas financeiramente na renúncia fiscal de grande porte por parte do Estado, por meio da Lei Rouanet (1991),³ e voltadas à produção de grandes espetáculos para um público de massas.⁴

¹ Francisco de OLIVEIRA, “A derrota da vitória: a contradição do absolutismo de FHC”, *Novos Estudos CEBRAP*, n. 50 (São Paulo, mar.1998), p. 16-17 e 21.

² 22ª *Bienal Internacional de São Paulo*, 12.out.-11.dez.1994; 23ª *Bienal Internacional de São Paulo*, 05.out.-08.dez.1996, ambas sob curadoria-geral de Nelson Aguilar (com Agnaldo Farias como adjunto, na 23ª).

³ Ver, para o histórico e uma análise crítica da Lei Rouanet, Inti Anny QUEIROZ, *Projeto cultural: as especificidades de um novo gênero do discurso*, dissertação de mestrado, orient. Profa. Dra. Sheila Grillo (São Paulo, PPGFLP-FFLCH-USP, 2014), p. 34-44 e 95-9.

⁴ Esse modelo progressivamente prevaleceria sobre o anterior – o do mecenato empresarial e estatal direto, em moldes desenvolvimentistas, dentro do qual as relações diplomáticas e as embaixadas nacionais tinham grande influência –, sem necessariamente eliminá-lo.

De outro lado, influxos internacionais de grande monta reorganizavam o panorama local das artes. Tais influxos, relativos à recuperação de artistas periféricos dos anos 1960/70 pelo circuito “global” das artes,⁵ traziam de volta para o meio artístico local, sob um invólucro multiculturalista, materiais artísticos que haviam sido recalçados anteriormente pelos artífices formalistas da historiografia contemporânea de arte brasileira.⁶

Assim, com curadoria-geral de Paulo Herkenhoff (e assistência curatorial de Adriano Pedrosa),⁷ coordenando um time internacional de 72 curadores, a 24ª Bienal de São Paulo explicitava o objetivo de “observar a arte contemporânea e a história pelas lentes da cultura brasileira”.⁸ Voltada para exposições históricas de grandes autores da arte moderna, bem como para o

⁵ Para a recuperação internacional, durante os anos 1990, da obra de Hélio Oiticica, tornado uma espécie de autor-fetice de discursos “multiculturais” globalizados, ver Amanda RUGGIERO, *Elos e assimetrias na recepção de Hélio Oiticica*, tese de doutorado, orient. Prof. Dr. Agnaldo Farias (São Paulo, FAU-USP, 2014).

⁶ Ver os principais escritos desta corrente: Ronaldo BRITO, *Neoconcretismo – Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro* (Rio de Janeiro, FUNARTE, 1985; escrito originalmente em 1975 e republicado em São Paulo, Cosacnaify, 1999); Rodrigo NAVES, *A forma difícil – ensaios sobre arte brasileira* (São Paulo, Ática, 1996), originalmente apresentado como tese de doutoramento à Faculdade de Filosofia da USP. Ver também R.BRITO, *Experiência Crítica*, org. Sueli Lima (São Paulo, Cosacnaify, 2005) e R.NAVES, *O vento e o moinho – ensaios sobre arte moderna e contemporânea* (São Paulo, Cia. das Letras, 2007).

Para uma análise crítica sobre a hegemonia do formalismo entre meados dos anos 1970 e fins da década de 90, sua acomodação ao projeto conciliatório da transição “lenta, segura e gradual”, sua tentativa de apagamento dos projetos emancipatórios articulados pelos artistas ligados à Nova Objetividade Brasileira e sua relação orgânica com as reformas monetaristas capitaneadas por FHC, ver Luiz Renato MARTINS, “International Benefit Society of Friends of Form and Bulletin on the Brazilian Division” (op. cit., 2018), p. 237-85.

⁷ Paulo Herkenhoff (1949, ES) havia trabalhado com um grupo de artistas formado por Anna Bella Geiger, Fernando Cocchiarale, Letícia Parente, Sonia Andrade e Ivens Machado durante os anos 1970. Já no final dessa década passou a se dedicar à crítica e ao trabalho institucional, tendo sido diretor do Instituto Nacional de Artes Plásticas da FUNARTE (1983-85) e do MAM-RJ (1985-90, aí, junto com Fernando Cocchiarale, foi responsável pela incorporação da coleção Gilberto Chateaubriand ao museu); curador adjunto da IX Documenta de Kassel (1992, para a qual selecionou os artistas Cildo Meireles, Jac Leirner, José Resende e Waltércio Caldas); curador do Pavilhão Brasileiro da 41ª (1984, artistas selecionados: Luiz Paulo Baravelli e Eduardo Sued) e da 47ª Bienal de Veneza (1997, artistas selecionados: Waltercio Caldas e Jac Leirner) – esta última como parte das atividades de curador geral da Fundação Bienal.

Adriano Pedrosa (1965, RJ) era então um jovem curador, pós-graduado em crítica de arte pelo California Institute of Arts (1992-95) e pela University of California (1995-97); havia trabalhado no Centro Cultural São Paulo (1992-98) e sido selecionado (como artista) pelo júri do programa Antártica Artes com a Folha (1996); começou a escrever notas e artigos para a revista norte-americana *Artforum* em 1995.

⁸ Paulo HERKENHOFF apud Lisette LAGNADO, “On how the 24th São Paulo Biennial took on Cannibalism”, *Third Text*, n. 46 (Spring 1999), p. 83-88.

modelo da exposição espetacular, a mostra agregava, todavia, ao menos três inovações de primeira ordem no modelo então vigente:

1) a formação de um discurso multicultural que, por meio de estratégias conceituais em torno da noção de “antropofagia” (entendida como uma tradição local, com enraizamento no modernismo), agia em vários níveis. De um lado, estabelecia uma perspectiva histórica que passava a informar a produção e o debate nacionais, deslocando a narrativa tradicional sobre a “cosmogonia” da arte moderna brasileira da Semana de Arte Moderna de 22 para o Manifesto Antropofágico de 1928.⁹ Esse deslocamento associava a “modernidade cultural” brasileira ao ciclo modernizante marcado pela revolução de 1930 (o que, inclusive, “desmunicipalizava” o debate, integrando-o a um movimento geral do país – do qual São Paulo não era necessariamente o protagonista).¹⁰ De outro lado, utilizando essa conceitualização temática também nos termos do *branding*,¹¹ esse discurso transformava a “marca” Bienal (e, por conseguinte, o rótulo “cultura brasileira”) numa espécie de “grife” intelectual (cujo “*target*”, ou público-alvo, era o mercado de consumo das elites locais, com sanha “cosmopolita”, e o mercado dos discursos globais, voltado às grandes mídias do circuito artístico internacional)¹² –

⁹ Sobre a semana de arte moderna, veja-se a sintética formulação de Herkenhoff: “Vinte e dois é uma ficção, um namorico.” Entrevista de Paulo HERKENHOFF a Guilherme WERNECK, “A arte brasileira é uma caixa de pandora”, in *Bravo!*, 21.fev.2017, disponível em: <<https://medium.com/revista-bravo/a-arte-brasileira-%C3%A9-uma-caixa-de-pandora-11e00ddc729e>>. Para o argumento completo, ver P.HERKENHOFF, “1922, um ano sem arte moderna”, in *Arte brasileira na coleção Fadel – da inquietação do moderno à autonomia da linguagem*, catálogo de exposição (CCBB-RJ, 23.fev.-28 abr.2002; CCBB-SP, 23.nov.2002-12.jan.2003 / Rio de Janeiro, Andrea Jakobsson, 2002), p. 30-45.

¹⁰ Ver Lisette LAGNADO, “Anthropophagy as Cultural Strategy: The 24th Bienal de São Paulo”, in L. LAGNADO e Pablo LAFUENTE (org.), *Cultural Anthropophagy – The 24th Bienal de São Paulo 1998* (Londres, Afterall/University of the Arts London, 2015), p. 12-3.

¹¹ “O conceito de *branding* é pensado usualmente em relação a produtos de consumo como Coca-Cola ou Nike. O *branding* adiciona personalidade, distinção e valor para um produto ou serviço. Também oferece prevenção de risco e confiança. Um carro Mercedes oferece a garantia de prestígio. Prada oferece a garantia da moda contemporânea elegante. [...] *Branding* é o resultado final das experiências que uma companhia cria com seus consumidores e com a mídia ao longo de um grande período de tempo – e do marketing e relações públicas sagazes que trabalham criando e reforçando essas experiências”. Don THOMPSON, *The \$12 million stuffed shark – the curious economics of contemporary art* (Nova York, Palgrave, 2008), p. 12.

¹² Cf. Francisco ALAMBERT e Polyana CANHÊTE, *Bienais de São Paulo*, “XXIV Bienal – (auto)devorações”, in *Bienais de São Paulo – da era do Museu à era dos curadores* (São

o que fez com que a revista norteamericana *Artforum* “considerasse a 24ª Bienal uma das dez mais importantes mostras de arte da década”¹³, e com que “a também prestigiosa Escola de Curadoria de Estocolmo a considerasse uma das doze exposições ‘que mudaram a prática curatorial da década de 90’”,¹⁴

2) a constituição e coordenação de um time internacional de curadores em torno de um dispositivo curatorial abrangente, fundado em relações ditas de “contaminação” (cuja diretiva clara era a criação de aproximações insólitas e impactantes entre obras de artistas de diferentes épocas e contextos). Esse dispositivo, que abarca as duas dimensões apontadas acima, possibilitava o desdobramento de uma narrativa histórica multicultural, que exibia, em pé de igualdade, obras canônicas da história da arte europeia ao lado de obras produzidas na periferia do capitalismo, com o crivo dos próprios “especialistas” internacionais;¹⁵

Paulo, Boitempo, 2004), p. 207. Para a construção da imagem da Bienal como uma “empresa” viável e atraente, por meio do *branding* e a formação de uma “grife” intelectual, ver p. 205. Para outro exemplo do reconhecimento internacional da 24ª Bienal, ver Bruce ALTSHULER, *Biennals and Beyond – Exhibitions that made art history: 1962-2002* (Nova York / Londres, Phaidon Press, 2013).

¹³ Conforme a afirmação de um artigo de jornal do curador adjunto da 24ªBi, Adriano PEDROSA, “Modelo de exposição mantém discussões com independência”, *FSP*, Ilustrada (São Paulo, 07.jun.2001, disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0706200123.htm>>), que inflaciona a menção, pelo então curador-senior do New Museum de Nova York, Dan Cameron, do Núcleo Histórico (e, indiretamente, do segmento de Arte Contemporânea Brasileira) da 24ª Bienal de S.Paulo no seu “top 10 da década de 90”, promovido pelo número especial da *Artforum* (*Best of the '90s A Special Issue*, Vol. 38, Issue 4, December 1999, p. 132). Cabe notar que a lista de Cameron é uma entre as dez (“10 Top Tens”) que figuram na edição, e que, nela, a Bienal da Antropofagia aparece ao lado de outras nove exposições, entre as quais: a edição de 1993 da *Whitney Biennial* (Whitney Museum, Nova York), *Global Conceptualism* (Queens Museum of Art, Nova York, 1999) e a 2ª Bienal de Johannesburgo (1998) – todas elas ligadas a pautas “globalizantes”, multiculturais ou pós-coloniais.

Ainda assim, não se trata de subestimar o reconhecimento internacional da curadoria da 24ª Bienal. Ver, para o escopo “global” deste reconhecimento, os comentários do curador suíço Hans-Ulrich OBRIST (em “Global Tendencies: Globalism and the Large-Scale exhibition [round-table]”, *Artforum*, Vol. 42, Issue 3, November 2003, p. 162), ou da curadora francesa Catherine David (em “Curadora critica Guggenheim no Brasil”, *FSP*, Ilustrada, 06.fev.2001, disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0602200121.htm>>), entre outros.

¹⁴ Cf. Julio LANDMANN, “Depoimento”, in Agnaldo FARIAS (coord.), *Bienal 50 anos* (São Paulo, Fundação Bienal, 2001), p. 324. Landmann se refere ao International Master Programme in Curating Art da Stockholm University e ao Center for Curatorial Studies do Bard College, NY.

¹⁵ Segundo os curadores da 24ªBi: “É interessante pensar que um curador do MoMA, do Pompidou ou do Louvre tenha estudado a *antropofagia* no Brasil, escrito sobre ela, buscado

3) a importância dada ao setor educativo, por meio de parceria com o SESC-SP.¹⁶

Como foi reconhecido posteriormente, a 24ª Bi substituiu o modelo usual (utilizado em mostras temporárias) da “curadoria temática” por um modelo de “curadoria conceitual”.¹⁷ No contexto brasileiro, essa substituição do modelo “temático” pelo modelo “conceitual”, que também buscava aproximar o evento paulistano do modelo organizativo da Documenta de Kassel, marcava um salto produtivo de primeira grandeza. Aí, o “exercício curatorial” se realizava “como campo prático da crítica”, o que “torna[va] essa curadoria exemplar [...], inclusive] pode[ndo] servir de matriz” para a atuação curatorial de outros, nos termos de um modelo¹⁸ – que constituía um campo “compartilhado” (ou “contaminado”, no jargão dos curadores) entre a instância da circulação (os modos de exibição) e a da produção (de discursos estético-simbólicos).

O elemento principal desse novo modelo de apresentação (ou *display*) de obras de arte consistia na adoção de uma espécie de *técnica* ou *estratégia expositiva*, também “conceitual”, a partir da noção de *contaminação*¹⁹ (tomada

paralelos e diferenças. De repente colocamos a Europa numa posição de refletir sobre seus fantasmas canibais”. P. HERKENHOFF e Adriano PEDROSA, “O curador carioca” [1999], revista *marcelina [antropofágica]*, n. 1 (São Paulo, Faculdade Sta. Marcelina, 2008), p. 45.

¹⁶ Coordenação-geral de Ana Helena Curti. Cf. Francisco ALAMBERT e Polyana CANHÊTE, *Bienais de São Paulo*, op. cit. (2004), p. 214-15.

¹⁷ No circuito internacional, havia então dois modelos crítico-curatoriais de sucesso que podem ser associados a essa noção de “curadoria conceitual” – e, neste sentido, informaram a concepção da 24ª Bienal: a mostra *Les Immatériaux* (28.mar.–15.jul.1985, Centre Georges Pompidou, Paris), curada pelo filósofo Jean-François Lyotard (com Thierry Chaput) – que já havia sido vagamente referida no tema da 23ª Bienal (em 1996), e a mostra *L’Informe: mode d’emploi* (22.mai.–26.ago.1996, Centre Georges Pompidou, Paris), curada pelos críticos Rosalind Krauss e Yves-Alain Bois, ligados à revista americana *October* – que articulava o conceito de “informe” de Georges Bataille. Cabe notar que *L’Informe* já reconhecia, no contexto “globalizado”, ainda que com algum distanciamento, a importância da produção artística periférica (incluindo a exibição de obras de Hélio Oiticica e Lygia Clark). É preciso reconhecer, todavia, que esse modelo “conceitual” de curadoria foi reprocessado criticamente pela adoção estratégica da Antropofagia na 24ª Bienal. Para uma análise crítica de *L’Informe*, ver Caroline A. JONES, “Form and Formless”, in Amelia JONES, *A Companion to Contemporary Art Since 1945* (Oxford, Blackwell Publishing, 2006), p. 127-44. Para o reconhecimento do modelo de *L’Informe* e seus limites em relação à 24ª Bienal, ver L. LAGNADO, “Anthropophagy as Cultural Strategy” (op. cit., 2015), p. 26.

¹⁸ Ver Lisette LAGNADO, “As tarefas do curador” in *Marcelina [antropofágica]*, n. 1 (São Paulo, Faculdade Santa Marcelina, 2008), p. 12, 15.

¹⁹ Para a contaminação como “estratégia expositiva”, ver P.HERKENHOFF e Adriano PEDROSA, “O curador carioca” [1999], in *marcelina*, 1 (op.cit., 2008), p. 46, publicado

do vocabulário do filósofo francês Jacques Derrida [1930-2004]).²⁰ Na prática, tratava-se da diretiva de criar aproximações morfológicas, visíveis e razoavelmente legíveis, além de insólitas e impactantes, entre obras de artistas de diferentes épocas e contextos.²¹

Tunga, *TaCaPe* (1986) e Albert Eckhout, *Dança dos Tapuias* (1641). (Acervo Wanda Svevo, Fundação Bienal)

Um exemplo claro do procedimento de “contaminação” envolvendo a ressignificação dos objetos foi o da escultura chamada *TaCaPe* (1986-97), do artista brasileiro Tunga (atuante desde meados dos anos 1970, posta ao lado da *Dança dos Tapuias* (1641) e dos retratos “etnográficos” realizados no século XVII pelo pintor holandês Albert Eckhout, recostada na mesma parede. Ali, a obra de Tunga de certo modo sugeria uma violenta leitura a contrapelo dos

originalmente em *TRANS>Magazine*, n. 6 (Nova York/Bogotá, Fundação Cisneros, 1999), p. 6-15, disponível em:

<http://www.transmag.org/nuevo_transmag/nuevodiseno/content/vols.php?vista=issue&tipoproy=Cultural%20Conditioning&proyeccion=10&descproy=The%20Brazilian%20Curator%20Private/%20The%20Carioca%20Curator>.

²⁰ “Contaminação, em Derrida, significa que uma oposição que consista em dois polos puros, separados por uma linha indivisível, não existe. Em outras palavras, tradicionalmente (indo até o mito platônico, mas também a teologia cristã) pensamos que havia um estado original, puro, do ser (contato direto com as formas ou o Jardim do Éden), que acidentalmente se corrompeu. Em contraste, Derrida tenta mostrar que nenhum termo, ideia ou realidade é jamais puro deste modo; um termo sempre e necessariamente ‘infecta’ o outro”. Verbete ‘Jacques Derrida’ (Mar 19, 2014), in *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, online: <<https://plato.stanford.edu/entries/derrida/>>. Como no contexto original da teoria, na obra de Derrida, “contaminação substitui ou toma o espaço de uma palavra que Derrida declara ter sido ‘obrigado a abandonar’ – nomeadamente, a palavra *dialética*”. Cf. Peta MITCHELL, “Contagion, Virology, Autoimmunity: Derrida’s Rhetoric of Contamination”, *parallax*, Vol. 23, No. 1, 2017, p. 79, disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1080/13534645.2016.1261663>>.

²¹ Cf. F. ALAMBERT e P. CANHÊTE, *Bienais de São Paulo...* (op.cit., 2004), p. 206.

quadros de Eckhout (trazendo à tona o genocídio promovido pela conquista colonial).

Outro exemplo que ficou famoso desta estratégia expositiva foi a “contaminação” entre pinturas dos anos 1950 do inglês Francis Bacon (1909-1992) – que desmontavam de modo trágico a tradição pictórica ocidental (ou pelo menos evidenciam sua crise diante do mundo administrado que surgia no pós-guerra) – e as “trouxas ensanguentadas”, do artista luso-brasileiro Artur Barrio (1945), que remetiam aos cadáveres dos “desaparecidos” na luta contra a ditadura no Brasil.

Hipertrofia discursiva

Assim, o uso “inovador” do display curatorial por meio da estratégia expositiva da “contaminação” buscava criar uma linguagem plástico-espacial complementar ao discurso conceitual da curadoria, expresso em palavras. Tratava-se, assim, de criar uma expressão espacial homóloga aos conceitos mobilizados no *statement* curatorial – quer dizer, no “texto” curatorial propriamente dito.²² Como apontou Lisette Lagnado, numa das primeiras análises que circularam sobre a nova atividade:

Toda organização no espaço contribui para uma reescritura da história da arte. Notável exemplo de curador-autor entre nós, Paulo Herkenhoff, na 24ª Bienal, implantou diálogos extemporâneos com a tradição; tirou proveito do conceito de “contaminação” para gerar o que chamou de “poéticas híbridas”.²³

²² Utilizo nesta tese o termo “*statement* curatorial” para me referir ao texto escrito por um curador – normalmente publicado no catálogo da mostra e reproduzido parcialmente em materiais de divulgação ou na parede de entrada da exposição –, em contraste com a expressão “*écriture* curatorial”, detalhada no segundo capítulo, em que a disposição das obras num determinado espaço expositivo é comparada a um “fluxo textual” (a dimensão “narrativa” ou “ensaística” da arquitetura expositiva, na qual a sequência das obras no espaço cria um “discurso” ou uma espécie de “texto espacial” que complementa ou se sobrepõe às obras de arte individuais).

Para a contextualização histórica da denominação “*statement* curatorial”, ver Ananda CARVALHO, *Redes Curatoriais: procedimentos comunicacionais no sistema da arte contemporânea*, tese de doutorado, orient. Profa. Dra. Cecília Almeida Salles (São Paulo, Comunicação e Semiótica-PUC-SP, 2014), p. 59-60.

²³ Lisette LAGNADO, “O curador como autor”, *FSP*, Caderno Mais!, 10.dez.2000, disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1012200009.htm>>.

No plano local, esse hibridismo respondia à conjuntura de “indeterminação”, evidenciada pela crise econômica. Tal como descreveu o sociólogo Francisco de Oliveira:

[a conjuntura local era] caracterizada pela suspensão das relações entre a economia e a política, entre classes e representação, com as fortes mudanças do último decênio, sobredeterminadas pela intensa exposição à globalização do capital.²⁴

Nesse contexto, a hipertrofia do discurso curatorial da 24ª Bienal, a forte presença autoral do curador, pôde garantir à Bienal da Antropofagia um “*boost*” que envolvia várias dimensões da esfera da circulação: sua abrangência cultural, sua relativa capacidade de intervir no debate histórico da arte moderna e contemporânea, sua eficácia em estabelecer um modelo para outras mostras, seus meios de intervir no circuito local, sua capacidade de inscrição global e seu sucesso de *marketing*.

Curador-‘auteur’

Do ponto de vista da inscrição global, a hipertrofia discursiva verificada na 24ª Bienal acompanhava um processo progressivo, que, internacionalmente, se fazia visível desde a década de 1970.²⁵ Este processo, que estabelecia o curador como uma espécie de *auteur* de exposições, consistia na autonomização de parte das atividades que, até então, haviam integrado os encargos profissionais dos *conservateurs* de coleções museológicas (ou, no caso de Bienais, dos “diretores artísticos”).

A referência, no contexto europeu, ao curador como um “autor” de exposições ressoava à “política dos autores”, que esteve na base da Nouvelle

²⁴ Como Francisco de OLIVEIRA resumiu o segundo governo FHC. Cf. “O momento Lenin” [2004], in *A era da indeterminação* (São Paulo, Boitempo, 2007), p. 261-62. Para a caracterização detalhada da conjuntura de indeterminação, ver também “Política numa era de indeterminação” [2003], no mesmo volume, principalmente p. 25-42. Ver também o desenvolvimento da questão na próxima seção deste capítulo.

²⁵ Para uma historicização da figura do curador-*auteur* no circuito internacional, ver Bruce ALTSHULER, *Biennals and Beyond – Exhibitions that made art history: 1962-2002* (Nova York / Londres, Phaidon Press, 2013), p. 14-5.

Vague do cinema francês dos anos 1950.²⁶ No cinema moderno europeu, a referência à “autoria” procurava equiparar a figura do diretor de cinema com a do homem de letras (autorizada abstratamente pelo conceito de *caméra-style* ou “câmera-caneta”), atribuindo ao diretor de cinema a prerrogativa da autonomia intelectual.

Analogamente, a ideia de uma “autoria” na concepção de uma exposição de arte pressupõe uma espécie de escritura do espaço expositivo que envolve tanto a linguagem textual escrita (objetivada no *statement* curatorial) quanto a linguagem espacial de uma exposição (objetivada no *display*, ou o modo de apresentação das obras). Tal como na origem cinematográfica, indivíduos que antes atuavam profissionalmente como “críticos” (de cinema, num caso, de arte, no outro) bandeavam, em aparência, para o campo “produtivo”, onde saberes de ordem prática eram mobilizados. A aparência obscurecia uma realidade mais contraditória, já que se tratava de uma intervenção operada na esfera da circulação, que ganhava espaço de fato.²⁷

No contexto “globalizante” do neoliberalismo, essa referência à autoria extrapolava, por outro lado, os limites específicos da “política dos autores” no contexto histórico da Nouvelle Vague – onde se enfatizava o virtuosismo artesanal da produção, materialmente embasado pelo imperativo de produzir filmes baratos. Assim, como apontavam, em meados dos anos 1990, os sociólogos franceses Nathalie Heinich e Michael Pollak:

O cinema parece ser particularmente adequado para uma comparação [com a curadoria de exposições], uma vez que, de um lado, a noção de *auteur* foi [aí] desenvolvida com um recorte particular e, de outro lado, as características da produção de filmes têm diversos pontos em comum com aquelas que

²⁶ A primeira formulação da expressão “política dos autores” apareceu no *Cahiers du Cinéma*, n. 44 (Paris, fev.1955). Como, no caso da figura do curador-autor no Brasil dos anos 1990, a experiência “autoral” era recuperada por meio de um influxo externo, passo aqui ao largo da politização e radicalização da “política dos autores” que se verificou no cinema dos países subdesenvolvidos, em particular no Brasil, durante a década de 1960.

²⁷ Como apontou Luiz Renato Martins acerca da Nouvelle Vague francesa: “A perspectiva dos críticos transposta para o campo da produção, com a migração de parte considerável dos redatores dos *Cahiers* [...] para o exercício de realização, proclamado como autoria, assinalava a implementação de um novo estágio na indústria e no *marketing* do cinema. Superava-se a antiga dualidade autor-artesão vs. indústria [...], em troca de uma nova articulação entre a posição autoral [...] e o sistema produtivo distributivo. Abria-se a porta para a celebração dos realizadores e a veiculação regular do cinema de autor no mercado internacional”. Luiz Renato MARTINS, *Conflito e interpretação em Fellini* (São Paulo, Edusp, 1993), p. 14-15.

governam a produção de exposições. Em ambos os casos, estamos, de fato, lidando com o que poderia ser nomeado como uma economia de produtos culturais temporários para distribuição em massa [...] uma economia de protótipos, orientada para a fabricação de um único objeto, suscetível de ser reproduzido (o cinema) e de ser realocado (exposições itinerantes) – mas não passível de ser produzido em série, já que, mesmo que certa experiência possa ser acumulada e reutilizada de um produto ao outro, não há padronização real de orçamentos, pessoal ou materiais.²⁸

De fato, no contexto local brasileiro, a outra indústria que se desenvolveu no campo da cultura, devido ao afluxo de dinheiro fomentado pela Lei Rouanet, foi a indústria do cinema – dito “da retomada”.

Classes gerenciais

No que concerne ao campo profissional da curadoria de exposições de “arte contemporânea”, marcado pela curadoria *d’auteur* (e seus paradigmas produtivos), é preciso notar ao menos duas determinações econômicas que agiam no “circuito” artístico local (também elas expressões particulares da onda “global” do neoliberalismo). A primeira era relativa à importância da atuação das galerias comerciais de arte (principalmente no eixo Rio-S.Paulo) nos anos 1990.²⁹ A segunda era relativa ao afluxo de dinheiro, oriundo da renúncia fiscal do Estado, ao campo das artes visuais, desde a regulamentação da Lei Rouanet, em 1995. Como indicado anteriormente, esse dinheiro, gerido pelos departamentos de *marketing* de grandes empresas e instituições financeiras, havia possibilitado o surgimento local de uma indústria de exposições de grande porte.³⁰

²⁸ Nathalie HEINICH e Michael POLLAK, “From Museum Curator to Exhibition Auteur – Inventing a singular position”, in Reesa GREENBERG et. al., *Thinking about Exhibitions* (London / New York, Routledge, 1996), p. 171. Para analogias concretas entre o cinema e a curadoria de exposições nos âmbitos do orçamento, da quantidade de trabalhadores envolvidos e do tempo dispendido na produção, além do preço do ingresso, da quantidade de público e do tempo de fruição, ver idem, p. 171 e 172. (Cabe notar que, nesta comparação, os autores adotam os parâmetros e valores de um filme francês médio).

²⁹ Para o histórico do desenvolvimento das galerias de “arte contemporânea” no Brasil, entre o final da década de 1970 e meados da década de 90, ver Leonardo BERTOLOSSI, *Arte enquadrada e gambiarra – identidade, circuito e mercado de arte no Brasil (anos 80 e 90)*, tese de doutorado, orient. Profa. Dra. Lília Moritz Schwarcz (São Paulo, PPG em Antropologia Social da FFLCH-USP, 2014), p. 150-79.

³⁰ Para uma apresentação crítica da indústria das megaexposições realizadas entre 1995 e 2000 (e compartilhadas por instituições cariocas e paulistas como o Museu Nacional de Belas

Nos extratos mais altos dessa recém-implantada indústria da curadoria de exposições de arte, levando a sério o lema do ministro da cultura tucano de que “Cultura é um bom negócio”,³¹ havia surgido a fórmula da megaexposição “cenográfico-espetacular” *blockbuster* – com o qual o modelo “conceitual” da 24ª Bi antagônizava e concorria. Desenvolvida a partir da imitação das megaexposições internacionais “importadas”, entre 1995 e 1999 (Rodin, Monet, Camille Claudel, Dali, Picasso), sua “obra-prima” foi a *Mostra do Redescobrimento Brasil +500* (2000), um produto ideológico local feito para exportação.³²

De um lado, a *Mostra do Redescobrimento* continuava utilizando o modelo de curadoria “temática”, adotado nas 22ª e 23ª Bienais (1994 e 1996, organizadas por Nelson Aguilar, sob a direção de Edemar Cid Ferreira) – o modelo no qual um tema central servia de critério genérico para a escolha de obras, atuando como uma espécie de imagem “guarda-chuva”.³³ De outro lado, ao contrário da ênfase no produto “importado” dessas bienais, a *Mostra do*

Artes-RJ, o MAM-RJ, o MAM-SP, o MASP e a Pinacoteca do Estado-SP), ver Myriam Sepúlveda dos SANTOS, “As megaexposições no Brasil: democratização ou banalização da arte?”, in *Cadernos de Sociomuseologia*, 19 (Lisboa, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologia, 2002), p. 83-114, disponível em: <<http://revistas.ulusofoa.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/368/277>>. Ver também Paulo ARANTES, “Sofística da assimilação” (1999), in *Zero à esquerda* (São Paulo, Conrad, 2003), p. 191-219.

³¹ Ver Inti Anny QUEIROZ, *Projeto cultural...*, op. cit. (2014), p. 96.

³² *Brasil +500 – Mostra do Redescobrimento*, 24.abr.–07.set.2000, cur. geral Nelson Aguilar e Emanuel Araújo, org. Fundação Bienal e Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais. A exposição ocupou três dos principais pavilhões expositivos do parque do Ibirapuera (OCA, Pavilhão da Bienal e Pavilhão Padre Manuel da Nóbrega, hoje sede do Museu Afro Brasil).

Diferentes segmentos da mostra circularam por 12 capitais brasileiras e 17 museus internacionais, culminando na passagem pelo Guggenheim, articulada pela ex-Associação de Edemar, então já rebatizada como BrasilConnects, uma empresa de capital privado (mas ainda patrocinada por Lei Rouanet). Além das mostras locais, a versão do Guggenheim, nomeada *Brazil: Body and Soul* (19/10/2001-29/05/2002, cur. Edward J. Sullivan, org. The Solomon R. Guggenheim Museum e BrasilConnects), que privilegiou a exposição do acervo de obras barrocas, também foi extensamente divulgada pelos jornais brasileiros.

Para um resumo crítico do caráter *blockbuster* da mostra e sua curadoria cenográfico-espetacular, ver Guilherme BARROS, “O novo Brasil da Mostra do Redescobrimento”, *Revista Belas Artes*, n. 13 (São Paulo, Centro Universitário Belas Artes, set.-dez.2013), p. 1-22. Ver também Lisbeth Rebollo GONÇALVES, *Entre Cenografias: o museu e a exposição de arte no século XX* (São Paulo, Edusp/Fapesp, 2004); e Sonia Salcedo del CASTILLO, *Cenário da Arquitetura da Arte – Montagens e espaços de exposições* (São Paulo, Martins, 2008).

³³ Em oposição ao encadeamento de conceitos e obras do modelo de curadoria “conceitual”, que encarava a atividade curatorial como “produção de conhecimento”. Para a diferença entre os dois modelos, ver Mirtes Marins de OLIVEIRA, “The Epistemological Leap of Anthropophagy – After the 24th Bienal de São Paulo” (op.cit., 2015), p. 179.

Redescobrimto adotava a arte brasileira como um *branding* de sucesso, surfando na onda do sucesso da Bienal da Antropofagia (mas passando por cima de seu projeto intelectual conceitualista). Eclética e oportunista em relação à adoção de um ponto de vista histórico-cultural (algo entre a cosmogonia formalista, um multiculturalismo colonizado e um envelhecido elogio ufanista da “prata da casa”, mostrando versões discursivamente superficiais e desencontradas da arte colonial barroca, do modernismo paulista, do neoconcretismo, do tropicalismo e de arte indígena pilhada durante a Conquista), essa fórmula cenográfica “descerebrada”³⁴ era feita à imagem e semelhança de seu patrono, Edemar Cid Ferreira.³⁵

Curadoria de “arte contemporânea”

Para o bem e para o mal, este afluxo de dinheiro (público, mas gerido de modo privado) também possibilitou, ainda que em menor medida, a ampliação da demanda por exposições de médio porte. Este fato era devido à constituição e reestruturação, em várias capitais do país, de grandes aparelhos culturais estatais ou publicamente subvencionados.³⁶ Assim, diversas instituições museológicas tradicionais desenvolveram sistematicamente programações voltadas à exibição de obras mais recentes ou “contemporâneas”. Como notou o curador Agnaldo Farias, no começo dos anos 2000:

³⁴ Neste sentido, ver a crítica do *New York Times* sobre a versão apresentada no Guggenheim: Michael KIMMELMAN, NYT, 26.out.2001, disponível em: <<http://www.nytimes.com/2001/10/26/arts/art-review-brazil-in-all-its-extravagant-glory.html>>.

³⁵ Ver o retrato (pouco lisonjeiro) da figura de Edemar, realizado desde o campo formalista por Rodrigo NAVES, “Edemar: a arte como abre-alas”, *O Estado de S.Paulo*, 2.out.2005, rep. in *O vento e o moinho – ensaios sobre arte moderna e contemporânea* (São Paulo, Cia. das Letras, 2007), p. 428-34. Ver também Nelson BRISSAC, “A explosão da bolha – O uso da arte no marketing do Banco Santos teve papel central na sua linha de ação político-financeira”, portal *Trópico*, 10.dez.2004, disponível em: <<http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/2497,1.shl>>.

³⁶ Entre os casos exemplares: a transformação da Galeria Metropolitana de Arte no Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães-MAMAM (Recife, 1997), a reforma da Pinacoteca do Estado de São Paulo (1998), a fundação do Centro Cultural Dragão do Mar (Fortaleza, 1999), e a criação do Centro Cultural Banco do Brasil (Brasília, em 2000, e São Paulo, em 2001) e do Museu Oscar Niemeyer (Curitiba, 2003); além de iniciativas privadas (também subvencionadas ou negociadas com o poder público), como o Instituto Tomie Ohtake (São Paulo, 2001) e o projeto da nova sede da Fundação Iberê Camargo (Porto Alegre, 2001-2008). Dados compilados em Gustavo MOTTA, “Notas de inverno sobre impressões de verão” (op. cit., 2017), p. 76-7.

Para uma leitura crítica em relação à (falta de uma) política de aquisição nos museus já estabelecidos, ver Carlos Alberto DÓRIA, “Museus minguantes”, portal *Trópico*, 10.jul.2003, disponível em: <<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/1659,1.shl#notas>>.

Em relação à arte contemporânea, os museus brasileiros, galerias institucionais e mesmo comerciais [...], mesmo que timidamente, passaram a figurar nas rotas de exposições internacionais. Uma nova Bienal – a do Mercosul – foi inaugurada e a tradicional Bienal de São Paulo, cujo comando até o início dos 90 era visto como um abacaxi feérico, passou a ser alvo de encarniçadas brigas entre a elite paulistana.³⁷

Neste contexto, que envolvia concorrência com o discurso cenográfico-espetacular das mostras *blockbusters* e a criação de um nicho para curadorias de “arte contemporânea”, discursos crítico-curatoriais alternativos à historiografia hegemônica da arte brasileira (já confrontada pela 24ªBi) passaram, dialeticamente, a ganhar espaço. Isso se deu por meio de uma série de textos e exposições realizadas principalmente por críticos e intelectuais formados nos círculos da resistência (cultural e política) à ditadura dos anos 1970 (e atuantes nos circuitos institucionais de arte ou universitários desde o processo de “transição”).³⁸

³⁷ Agnaldo FARIAS, “Faxinal das Artes no Faxinal do Céu” [2002], rep. in Glória FERREIRA, *Crítica de Arte no Brasil* (Rio de Janeiro, Funarte, 2006), p. 528. Para as brigas em torno da Bienal, no período, ver Francisco ALAMBERT e Polyana CANHÊTE, *Bienais de São Paulo...* (op. cit., 2004), p. 219-30, e o texto não assinado, “Cronologia da crise da Bienal”, *FSP*, 28.jul.2000, disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2807200043.htm>>.

Como apontou retrospectivamente, o curador Paulo Herkenhoff: “Vemos que houve uma expansão muito grande no sistema de arte brasileira nos últimos 15 anos. Por exemplo, existem hoje muito mais museus e centros culturais espalhados por todo país, vários deles pelo menos razoavelmente adequados e aparelhados em termos museológicos. Além disso, um montante de recursos financeiros inéditos foi investido em exposições temporárias itinerantes nos últimos anos no país, coisa que não existia até os anos 80. E muitas dessas exposições realizadas nesses museus atraíram também um público inédito para o setor. [...] Esse circuito [de mostras], por sua vez, teve alcance nacional pela necessidade, primeiro, de amortizar o custo dessas exposições; fazendo esse circuito, era possível [...] obter o máximo de benefícios concedidos pela Lei Rouanet, que era reservada apenas a mostras itinerantes, e de veicular em várias capitais do país as marcas das empresas patrocinadoras desses eventos, participantes desse sistema de isenção fiscal [...] – agregando mais um aspecto do caráter perverso da Lei Rouanet, que é exatamente essa ideologia do centro cultural, das exposições temporárias, da desqualificação do trabalho sério pelas quantidades e estatísticas, dizendo que no fundo, hoje, os museus se tornaram meras autarquias dos centros culturais”. Paulo HERKENHOFF, transcrição do debate “Desafios para Museus de Arte no Brasil no sec. 21”, Forum Permanente, 2004, disponível em: <<http://www.forumpermanente.org/painel/palestras/desafios-para-museus-de-arte-no-brasil-no-sec-21-integra>>.

³⁸ Além de Herkenhoff (com a 24ª Bienal), é possível citar Fernando Cocchiarale (como curador-chefe da primeira edição do programa *Itaú Rumos – Artes Visuais*, 1999-2000; a seguir, com a exposição *O Corpo na Arte Contemporânea Brasileira*, São Paulo, Itaú Cultural, 2005, e ainda *Hélio Oiticica: Museu é o Mundo*, Rio de Janeiro / Brasília / São Paulo / Belém, 2010); Glória Ferreira (Rio de Janeiro, 1947, profa. da EBA-UFRJ; com a exposição *Situações: arte brasileira anos 70*, Rio de Janeiro, Casa França-Brasil, 2000; e *Anos 70: Arte como Questão*, São Paulo, Instituto Tomie Ohtake, 2007); Suely Rolnik (São Paulo, 1948, psicanalista

Anteriormente, o discurso curatorial “radical” da 24ªBi havia se contraposto aos dois paradigmas dominantes no “circuito”: o modelo do formalismo, ligado ao mercado primário das galerias, e o modelo cenográfico-espetacular da nascente indústria de exposições. Enquanto um modelo era caracterizado pela estetização “ilustrada” (ligada à produção de objetos únicos, estética e economicamente “especiais”),³⁹ o outro materializava uma estetização conservadora “populista” (próxima do mote malufista do “rouba, mas faz”), ligada à produção de grandes eventos de massa. Com a abertura de um nicho para as mostras de “arte contemporânea”, calcado no novo paradigma do curador-*auteur*, a aparente contradição entre as posições elitistas dos críticos formalistas e as posições *kitsch* das curadorias cenográficas podia ser reconhecida, a partir daí, como componente de uma unidade dialética.

Os rumos da arte “emergente”

Com a crise econômica do segundo mandato FHC e o descontentamento popular cada vez mais amplo, a euforia consumista das classes médias ia cedendo espaço ao desconforto e à consciência do iminente

e profa. da PUC-SP; com a exposição *Lygia Clark, do Objeto ao Acontecimento*, São Paulo, Pinacoteca do Estado, 2006); Heloísa Buarque de Hollanda (Ribeirão Preto-SP, 1939, profa. da Faculdade de Letras da UFRJ; com a exposição *Manobras Radicais*, CCBB-SP, 2006, junto a Paulo Herkenhoff) – ainda que só os dois primeiros tenham exercido a profissão de curador de exposições como carreira.

Em outra medida, observa-se um movimento análogo numa geração mais nova de críticos e curadores, como Lisette Lagnado (1963), Moacir dos Anjos (Recife-PE, 1963) e Adriano Pedrosa (1965), e ainda, entre as duas gerações, Agnaldo Farias (Itajubá-MG, 1955, atuante em S.Paulo desde os anos 1980) – com exposições como *Matéria Prima* (cur. L. Lagnado e A. Farias, Museu Oscar Niemeyer, Curitiba-PR, 2002) ou, posteriormente, a 29ª Bienal (cur. M.Anjos e A.Farias, 2010).

³⁹ No contexto específico do primeiro governo FHC (1995-1998), quando a hegemonia formalista ainda não dava sinais de sua crise, deve-se lembrar do programa “Novos talentos” (1995-98), em que uma elite de pintores atuantes no contexto das galerias paulistas e cariocas era convidada a “expor” no gabinete presidencial, mediante a seleção por um comitê “curatorial” de críticos (Aracy Amaral, Fernando Cocchiarale, Frederico Moraes, Ronaldo Brito e Sonia Salzstein): João Batista NATALI, “Gabinete de FHC será galeria de arte”, *FSP*, Ilustrada 01.fev.1995, disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/2/01/ilustrada/1.html>>; Mario Cesar CARVALHO, “Artistas criam obras para o gabinete de FHC”, *FSP*, seção Brasil, 20.ago.1995, disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/8/20/brasil/34.html>>; Márion STRECKER, “Galeria FHC”, *FSP*, seção Opinião, 21.ago.1995, disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/8/21/opiniao/7.html>>. Para detalhes do programa e para ligação orgânica entre a intelectualidade tucana e os críticos formalistas, ver Luiz Renato MARTINS, “International Benefit Society of Friends of Form and Bulletin on the Brazilian Division”, in *The Long Roots of Formalism in Brazil*, trad. Renato Rezende (Leiden, Brill/Historical Materialism Series, 2018), p. 237-85.

“apagão” econômico do modelo neoliberal. O adensamento da insatisfação popular pressionava artistas e curadores em sentido cada vez mais distante ao do formalismo, que fora hegemônico nas décadas anteriores (bem como os distanciavam do modelo “cenográfico” de Edemar).⁴⁰

Nesse contexto, foi notado, com “grata surpresa”, pelo crítico e curador Fernando Cocchiarale (responsável então pela primeira edição do *Mapeamento Nacional da Produção Emergente – Rumos Itaú Cultural Artes Visuais 1999/2000*), que algo novo se processava também na produção artística da “novíssima” geração:

Uma das *gratas surpresas* resultantes de nossa investigação de talentos *no Brasil inteiro* foi observar que, apesar de certo formalismo supostamente hegemônico e francamente academizante da produção visual contemporânea, ainda surgem muitos autores, nas mais diversas latitudes do país, voltados para o entendimento de que o exercício da arte e o imperativo ético da cidadania não precisam ser como água e óleo [...] artistas que de algum modo, incidente ou tangente, podem ser observados no âmbito da *arte política* [...] *da utopia e do compromisso social* [...] de] reverter os mecanismos de exclusão social.⁴¹

⁴⁰ No campo cultural, para além do circuito de artes visuais, é preciso lembrar duas figurações, que marcaram época, dessa insatisfação com o modelo neoliberal tucano: o filme *Cronicamente inviável* (2000) de Sérgio Bianchi e a peça *A Comédia do Trabalho* (2000) da Companhia do Latão (montada originalmente em São Paulo, a primeira montagem da peça circulou em diversos assentamentos do MST de São Paulo e do Rio Grande do Sul e em sindicatos do ABC e do Rio de Janeiro). Para o impacto, à época, ver, respectivamente, Marcelo COELHO, “‘Cronicamente Inviável’ traz denúncia moral e desconforto”, *FSP*, 10.mar.2000, disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1005200022.htm>>; e Mariângela Alves de LIMA, “Companhia do Latão vai além da questão ética”, *O Estado de S.Paulo*, 1.set.2000.

Em referência à *Comédia do Trabalho*, a peça era resultado do processo de politização das companhias teatrais paulistanas alinhadas à perspectiva do “teatro de grupo” e ao “processo colaborativo” de criação, que se consolidou no movimento *Arte Contra a Barbárie* (1999-2000) e culminou na Lei Municipal de Fomento ao Teatro (2002, durante a gestão petista na Prefeitura). Ver Iná Camargo COSTA e Dorberto CARVALHO, *A luta dos grupos teatrais de São Paulo por políticas públicas para a cultura* (São Paulo, Cooperativa Paulista de Teatro, 2008); ver também Paulo ARANTES, “Documentos de cultura, documentos de barbárie – o sujeito oculto de um manifesto” (2001), in *Zero à esquerda* (op. cit., 2003), p. 221-40. Para os impasses e um diagnóstico de esgotamento desse movimento cerca de quinze anos depois, ver idem, “A Lei do Tormento”, in Flávio DESGRANGES & Maysa LEPIQUE (orgs.), *Teatro e Vida Pública – O Fomento e os coletivos teatrais de São Paulo* (São Paulo, Hucitec/Cooperativa Paulista de Teatro, 2012), p. 200-10.

⁴¹ Fernando COCCHIARALE (coord. geral), Angélica de MORAES e Daniela BOUSSO (co-curadoras), “Arte Política: Isto são outros 500”, in *Mapeamento Nacional da Produção Emergente - Rumos Itaú Cultural Artes Visuais 1999/2000* (São Paulo, Itaú Cultural/Ed. Unesp/Imprensa Oficial, 2000), p. 152, 154. Grifos meus.

De um lado, é possível verificar que a demanda por “arte política” encontrava eco em distintos setores do campo artístico (dos artistas iniciantes ao extrato gerencial dos curadores, por exemplo). De outro lado, a euforia do curador diante da “descoberta” surpreendente de um novo manancial de proposições artísticas, no campo da “arte política” (ou antiformalista), deixa entrever uma possibilidade de expansão do “circuito” – para além dos eixos geográficos regionais já estabelecidos (comercial e institucionalmente) dentro do território.

Até então, o mecanismo de isenção fiscal para a cultura (operado pelos departamentos de *marketing* de grandes empresas e instituições financeiras) regia a circulação da arte já existente, crítica e historicamente reconhecida como tal (no modelo das megaexposições). A partir do programa *Rumos*, esse mecanismo passava também a incidir diretamente na produção de “arte contemporânea” (no reconhecimento e legitimação dessa produção, por meio do dispositivo do “mapeamento”), ou seja, passava a interferir na própria produção de produtores de arte.⁴²

No correr dos anos 2000, o *Rumos* passava a ter uma função central na “formação” (do mercado de trabalho) de jovens artistas e críticos-curadores (também “jovens”) – estes últimos incorporados ao programa como curadores-assistentes, que, como os olheiros nas peneiras de futebol, andam o país à procura de “craques” (ou “talentos”), ou ainda, numa figura *up-to-date*, para usar o jargão, como *coolhunters* (aqueles assessores de *marketing* “voltad[os] para a captação de tendências de consumo em meio à cultura jovem”).⁴³

Fernando Cocchiarale (Rio de Janeiro, 1951), além de coordenador da 1ª Edição do Programa Rumos Itaú, era professor de filosofia da arte no depto. de Filosofia e do curso de especialização em história da arte da PUC-RJ (desde 1978), professor na Escola de Artes Visuais do Parque Lage (desde 1991). Também havia sido coordenador de artes visuais da FUNARTE (1990-98) e era, à época, curador-chefe do MAM-RJ (2001-2007, e de novo, a partir de 2016).

⁴² Para uma análise crítica do programa *Rumos*, ver Bruno SETO, *O processo de produção de artistas no Brasil a partir da década de 90: o caso do Programa Itaú Rumos Artes Visuais*, trabalho de conclusão de curso, orient. Luiz Renato Martins (São Paulo, CAP-ECA-USP, 2012).

O projeto do Itaú retomava, com maior sucesso e continuidade, o programa de mapeamento, seleção e exposição de artistas em início de carreira inaugurado pela *Antarctica Artes com a Folha* de 1996 (com equipe curatorial formada por Lisette Lagnado, Tadeu Jungle, Nelson Brissac Peixoto, Stella Teixeira de Barros e Lorenzo Mammì, que “revelou” artistas como Marepe e Rivane Neuenschwander), que teve apenas uma edição.

⁴³ Cf. Isleide FONTENELLE, “Os caçadores do cool”, *Lua Nova – revista de cultura e política*, n. 63 (São Paulo, CEDEC, 2004), p. 164. No campo do *marketing*, o trabalho dos *coolhunters* se

A ampliação em escala massiva da esfera da circulação demandava essa “caça” de jovens talentos, que atuava como uma espécie de programa modernizador. Além disso, a hipertrofia dos dispositivos discursivos da esfera da circulação determinava e designava pragmaticamente a nova condição “emergente” dos artistas iniciantes.

Todavia, numa visada retrospectiva, é preciso notar que o rótulo de arte ou produção artística “emergente” (desde então onipresente no “circuito” artístico brasileiro) não serviu apenas para nomear uma etapa ou estágio na carreira de um artista – o conteúdo manifesto do termo “arte emergente”. De um ponto de vista crítico, não é possível ignorar que o conteúdo latente dessa designação dizia respeito principalmente à condição estrutural (rebaixada) da própria produção artística – diante da subordinação de seus fundamentos à esfera da circulação.⁴⁴

Tampouco é possível ignorar que o léxico da arte “emergente” decalcava o vocabulário neoliberal acerca das assim chamadas “jovens” economias, dos mercados “emergentes” ou dos países “em desenvolvimento”.⁴⁵ Assim, um determinado espectro da produção de arte, referido como “emergente”, era

baseia na premissa sugerida pelas pesquisas de mercado (realizadas durante os anos 1990) de que “em algum momento do desenvolvimento sociocultural [ligado à ‘globalização’ do capital], as tendências passaram a ser ditadas de baixo para cima”, ou seja, começavam a ser geradas tendências próprias de consumo popular para além da cópia (economicamente rebaixada) de padrões de consumo da classe dominante, o que “indica[ria], também, uma passagem da cultura de massas para o mercado de nichos, gerando uma absoluta diversidade a ser explorada em meio a um público cada vez mais heterogêneo”. Idem, p. 167 e 172

⁴⁴ Para o diagnóstico da sobredeterminação da esfera da circulação sobre a esfera da produção artística, ver Luiz Renato MARTINS, “Economia política da Arte Moderna II – notas para uma sistematização provisória”, *Ars*, n. 14 (São Paulo, PPGAV-ECA-USP, 2009), p. 58. Ver também Nicholas BROWN, “The work of art in the age of its real subsumption under capital”, portal *nonsite* (editorial de mar.2012), disponível em: <<http://nonsite.org/editorial/the-work-of-art-in-the-age-of-its-real-subsumption-under-capital>>. Para o diagnóstico da condição rebaixada da cultura no sistema “contemporâneo” das artes, mediada por sua convergência com a esfera econômica, ver Otília ARANTES, “A virada cultural do sistema das artes”, *Margem Esquerda – ensaios marxistas*, n. 6 (São Paulo, Boitempo, 2005), p. 62-75. Da autora, ver também “Entrevista com Otília Beatriz Fiori Arantes”, *Rapsodia*, n. 2 (São Paulo, PPG Filosofia-FFLCH-USP, 2002), p. 221-64, disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/rapsodia/article/view/106413/105051>>.

⁴⁵ Segundo reportagem da tradicional (e conservadora) revista inglesa *The Economist*: “O termo ‘mercados emergentes’ remonta a 1981, [como] lembra o homem que o inventou, Antoine van Agtmael [então economista do Banco Mundial]. Ele estava tentando iniciar um ‘Fundo de capitais do Terceiro Mundo’ para investir em ações de países em desenvolvimento, mas seus esforços para atrair dinheiro estavam sendo constantemente rejeitados. ‘Depois de bater muita cabeça, finalmente cheguei a um termo que soava mais positivo e revigorante: mercados emergentes. *Terceiro mundo* sugeria estagnação; *mercados emergentes* sugeriam progresso, elevação e dinamismo”. Reportagem não-assinada, “Ins and outs – Acronyms BRIC out all over”, *The Economist*, 18.set.2008, disponível em: <<https://www.economist.com/node/12080703>>.

inscrito perpetuamente no âmbito da “contemporaneidade” e no universo do consumo “jovem”.

■

1.2 Mutirões de contrapublicidade

Arte autônoma é arte separada, enrijecida na positividade [...]. Daí o programa vanguardista de superação da arte, forçando a abertura do domínio estético represado pela compartimentação moderna, reatando a comunicação com o mundo empobrecido pela racionalização instrumental. [...A vanguarda moderna] correspondia a um tempo em que sobre um presente técnico ainda indeterminado pairavam as nuvens carregadas da revolução social, fazendo com que insurreição estética e tomada do poder parecessem ter encontro marcado na crise da sociedade burguesa que se aproximava. Hoje o horizonte histórico se encolheu, as energias utópicas parecem esgotadas. [...] Deu-se então a conexão inesperada: a *desestetização da arte*, projetada pelas vanguardas, na esteira da qual dar-se-ia a reapropriação da existência alienada, culminou numa *estetização da vida*.⁴⁶

- Otília Arantes, 2002

Coletivos de artistas: pautas locais...

Desde baixo da hierarquia estabelecida do circuito artístico, agindo inicialmente fora dos espaços institucionais e do raio de ação dos departamentos de *marketing* de instituições financeiras, é possível identificar que o fenômeno dos coletivos de artistas (visível desde fins da década de 1990) respondia às mesmas demandas por descentralização regional e por uma arte “política”, antiformalista, que buscava lastro na realidade social.

Ao mesmo tempo, diante do esgotamento dos horizontes históricos e da inversão objetiva do projeto das vanguardas de *desestetização da arte*, as práticas artísticas desenvolvidas no âmbito da arte emergente estavam completamente desconectadas da noção de trabalho emancipado que havia mobilizado as energias críticas e criativas da arte moderna.⁴⁷ No Brasil, este corte entre as atividades artísticas e intelectuais com o mundo do trabalho remonta à implementação de uma moderna indústria cultural de massas pelo

⁴⁶ Otília ARANTES, “Entrevista com Otília Beatriz Fiori Arantes” (op. cit., 2002), p. 237-38.

⁴⁷ Para a relação negativa da arte moderna com o mundo do trabalho alienado, produtor de mercadorias, ver Giulio Carlo ARGAN, “A história da arte”, in *História da Arte como História da Cidade* (São Paulo, Martins Fontes, 1998), p.13-72. Ver também Luiz Renato MARTINS, “Argan seminar: art, value and work”, in *The Conspiracy of Modern Art* (Leiden, BRILL/Historical Materialism, 2017), p. 213-30.

regime ditatorial fundado em 1964.⁴⁸ Como notou o crítico Mário Pedrosa, logo após o AI-5:

A sociedade de consumo de massa não é propícia às artes. [...] Na realidade, à medida que essa sociedade se amplia (o eixo econômico Rio-S.Paulo, metrópole em relação ao resto do país, envereda cada vez mais por esse caminho), se intensifica, se exaspera até a histeria, vai já alcançando a saturação, e dá na revolta anárquica e, ao contrário, na negatividade total. Não há mais lugar nessa sociedade para a arte moderna, com suas exigências de qualidade e não-ambiguidade.⁴⁹

Deste modo, a noção de “arte política” articulada pelos coletivos deve ser encontrada em outro âmbito, que não o da experiência histórica pregressa. De acordo com uma observação realizada, posteriormente, pelo pesquisador André Mesquita:

Seria arriscado determinar com exatidão quais os fatores exatos que levaram à criação de tantos grupos pelo país neste período. Mas é correto considerar pelo menos três motivações: 1) as possibilidades de formação de novas redes e contatos através da internet; 2) a criação de intercâmbios presenciais entre artistas por meio de residências e ocupações e 3) a vontade de produzir arte que “transforme o real”.⁵⁰

... e práticas globais

Simultaneamente às demandas e determinações locais, influxos internacionais exerciam forte influência no estabelecimento dos parâmetros para a contínua atualização do meio artístico. No campo da produção artística “jovem” ou “emergente”, é preciso apontar para a atuação dos grupos norteamericanos multidisciplinares, “pós-hippies”, criados nos anos 1980 – como Group Material (1979-1996), Political Art Documentation/Distribution

⁴⁸ Ver, nesse sentido Gustavo MOTTA, “A arte do consumo, ou, lacuna em exposição”, in *O Fio da Navalha – diagramas da arte brasileira* (op. cit., 2011), p. 181-219.

⁴⁹ Mário PEDROSA, “A Bienal de Cá para Lá”, in Ferreira GULLAR (org.), *Arte Brasileira Hoje – Situação e Perspectivas* (Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1973), p.63-64, rep. in Mario PEDROSA, *Política das Artes: textos escolhidos I*, org. Otília Arantes (São Paulo, EDUSP, 1995), p.282-83.

⁵⁰ Cf. André MESQUITA, *Insurgências poéticas – arte ativista e ação coletiva (1990-2000)*, dissertação de mestrado, orient. Prof. Dr. Marcos Silva (São Paulo, PPGHS-FFLCH-USP, 2008), p. 222.

(1980-1988), Guerrilla Girls (1985-), Critical Art Ensemble (1987-), REPOhistory (1989-2000), entre outros. A produção de imagens, *performances* e intervenções desses grupos era pautada tanto por procedimentos oriundos da arte conceitual anglo-saxã quanto por uma série de práticas ativistas que foram descritas posteriormente sob o rótulo de “mídia tática” ou ligadas aos “grupos autônomos” de resistência “jovem” ao neoliberalismo.⁵¹

Tais práticas envolvem, em geral, manifestações anticorporativas e anti-consumo, materializadas em fanzines, *pranks* (*practical jokes*, algo próximo da “pegadinha”, em português) e *culture jamming* (algo entre o “improviso”, a “bagunça”, o “ruído” e a “interferência” cultural).⁵² Esta última, “uma mistura de grafite, arte moderna e filosofia *punk* ‘faça-você-mesmo’”,⁵³ foi adotada indistintamente por coletivos ativistas de mídia tática e por coletivos de arte, a ponto de se tornar uma prática paradigmática compartilhada por esses universos. *Culture jamming* pode ser descrita como a “prática de parodiar peças publicitárias e usar os *outdoors* para alterar drasticamente suas

⁵¹ Para a correlação entre os grupos artísticos e os grupos “ativistas”, ver André MESQUITA, *Insurgências Poéticas* (op. cit., 2008), p. 45-7 e principalmente 117-36. Para o debate da “juventude” como grupo social e ator político, ver Ana Julia CABRAL, “A juventude em marcha contra o neoliberalismo”, in *O contra-espetáculo da era neoliberal: estratégias artísticas e midiáticas da resistência jovem no Brasil*, dissertação de mestrado, orient. Prof. Dr. João Freire Filho (Rio de Janeiro, PPG em Comunicação e Cultura-ECO-CFCH-UFRJ, 2007), p. 48-54. O conceito de “mídia tática” aparece na Europa durante os anos 90. Ver David GARCIA e Geert LOVINK, “O ABC da Mídia Tática” (1997), apud André MESQUITA, *Insurgências Poéticas* (op.cit., 2008), p. 31.

Um dos principais “grupos autônomos” ligados à mídia tática era o Indymedia, surgido durante as manifestações contra o encontro da OMC em Seattle, em 1999, que rapidamente se transformou numa plataforma de mobilização, organizada em rede, com informes sobre a resistência “antiglobalização” em escala internacional. No Brasil, com o nome de Centro de Mídia Independente—CMI, o coletivo (organizado em redes interestaduais) ganhou espaço nas manifestações contra a ALCA, entre 2001 e 2003, e, por vários anos (principalmente em São Paulo), foi um importante canal alternativo de notícias *on-line*, além de uma importante plataforma de mobilização de movimentos sociais. Para o histórico do Indymedia, ver Ana Julia CABRAL, *O contra-espetáculo da era neoliberal* (op. cit., 2007), p. 138-42. Para a atuação no Brasil, ver p. 142-47. Para o grupo atuante em São Paulo, ver “Centro de Mídia Independente – Coletivo São Paulo”, in *CMI Brasil*, disponível em: <<http://www.midiaindependente.org/pt/red/static/saopaulo.shtml>>.

⁵² Para a tradução e significados culturais do termo *jamming*, ver André MESQUITA, *Insurgências Poéticas* (op. cit., 2008), p. 191-93; Ana CABRAL, *O contra-espetáculo da era neoliberal* (op. cit., 2007), p. 71-80; e Henrique MAZETTI, “Entre o afetivo e o ideológico: as intervenções urbanas como políticas pós-modernas”, *Eco-pós*, v. 9, n. 2 (Rio de Janeiro, PPG em Comunicação e Cultura-UFRJ, ago.-dez.2006), p. 125.

⁵³ Ana CABRAL, *O contra-espetáculo da era neoliberal* (op. cit., 2007), p. 72.

mensagens”,⁵⁴ que envolve “a apropriação de uma identidade de marca ou anúncio comercial com um objetivo subversivo, frequentemente, político”.⁵⁵

Como tendência geral, é notável que as “práticas artísticas colaborativas” ou de “criação coletiva” adotadas por esses coletivos costumam trabalhar com materiais não imediatamente “artísticos” (ou claramente “não-artísticos”) para produzir – mais do que objetos ou obras de arte finalizados – imagens efêmeras, intervenções em situações e proposições abertas de criação.

“Práticas artísticas colaborativas” no Brasil

Diversamente dos grupos americanos e europeus, a atuação dos coletivos brasileiros nem sempre se caracterizava pela apropriação direta da identidade visual ou dos códigos corporativos de comunicação, nem abordavam diretamente o “consumismo” de massa – ainda que operassem dentro da perspectiva estabelecida pelo *culture jamming*: improviso, humor, “apropriacionismo”, citações visuais, inversões de sentido, intervenção no circuito midiático-publicitário. Adotando uma atitude mais “terceiro-mundista” e materiais baratos vindos do comércio popular, os coletivos brasileiros

⁵⁴ Naomi KLEIN, *Sem logo: a tirania das marcas em um planeta vendido* [1999] (Rio de Janeiro, Record, 2002), p. 308: “não há dúvida de que nos últimos cinco anos [1994-99] a *Culture Jamming* viveu um renascimento, e um renascimento focado mais em política do que em molecagem. Para um número crescente de jovens militantes, o *advertising* [a subversão de anúncios publicitários] se apresenta como o perfeito instrumento com o qual registrar a desaprovação com as corporações multinacionais” (p. 311).

Para uma tipologia das formas típicas de *culture jamming* no contexto norte-americano, ver Mark DERY, “Culture Jamming: Hacking, Slashing, and Sniping in the Empire of Signs”, *Open Magazine Pamphlet Series* (New Jersey, 1993), disponível em: <http://markdery.com/?page_id=154>.

⁵⁵ Vince CARDUCCI, “Culture Jamming: a sociological perspective”, *Journal of Consumer Culture*, v. 6 (London, 2006), p. 117. O argumento do autor segue em sentido crítico, apontando para a contradição de que o uso do *cultural jamming* pode facilmente se transformar numa espécie de consultoria *ad hoc* para campanhas corporativas, contribuindo, por meio da crítica, para a “resolução” de seus erros e exageros, criando uma nova imagem de “empresa cidadã” (ver p. 116-19).

Como se pode deduzir a partir daí, *culture jamming* corresponde à adoção da tática do *détournement* (desvio) situacionista, num contexto, propiciado pelo avanço do neoliberalismo, de hegemonia cultural absoluta das formas *espetaculares* (no sentido dado por Guy Debord ao termo). Para a tática do desvio adotada no contexto de formação da Internacional Situacionista (1958-69), ver Guy DEBORD e Gil J. WOLMAN, “Mode d’emploi du détournement”, *Les Lèvres Nues*, n. 8 (Bruxelles, mai.1956), p.23-26, fac-símile disponível em <<https://www.erudit.org/fr/revues/inter/2014-n117-inter01492/72291ac.pdf>>. Para a categoria situacionista do *espetáculo* como desenvolvimento das concepções marxistas de “fetichismo da mercadoria” e “reificação”, ver Guy DEBORD, *A Sociedade do Espetáculo* (1967), trad. Estela dos Santos Abreu (Rio de Janeiro, Contraponto, 1997).

caracterizavam-se menos pela crítica (abstrata) do consumo do que pela reverberação cultural, posta em termos “expressivos”, “poéticos” ou “criativos”, de questões políticas mais localizadas – como a discussão sobre a ocupação de espaços públicos. Como notou o crítico e curador Fernando Cocchiarialle:

A proliferação de grupos de artistas é hoje [março de 2003] fenômeno manifesto em quase todas as regiões do Brasil. [...] diversidade socioeconômica, cultural e até mesmo geográfica dessas regiões imprimiu suas marcas nesses grupos, tornando seus objetivos bastante diferenciados [...] mas, a despeito das diferenças de suas propostas, eles configuram fenômeno único, fundado em problemas políticos-institucionais e carências semelhantes.⁵⁶

Esse debate sobre a ocupação dos espaços públicos articulado pelos coletivos de arte estava em consonância, difusa num primeiro momento, com a discussão mais ampla, acerca do “direito à cidade”⁵⁷ – realizada tanto no

⁵⁶ Cf. Fernando COCCHIARALLE, “A (outra) Arte Contemporânea Brasileira: intervenções urbanas micropolíticas”, in *Arte & Ensaios*, 11 (Rio de Janeiro, PPGAV–EBA–UFRJ, 2004), p. 67. Para a proliferação do fenômeno nas capitais de todas as regiões do país, ver Fernanda ALBUQUERQUE, *Troca, soma de esforços, atitude crítica e proposição: uma reflexão sobre os coletivos de artistas no Brasil (1995 a 2005)*, dissertação de mestrado, orient. Profa. Blanca Brites (Porto Alegre, PPGAV-UFRGS, 2006), p. 91-2; e Renato REZENDE e Felipe SCOVINO, *Coletivos* (Rio de Janeiro, Ed. Circuito, 2010).

Segundo o levantamento de Fernanda Albuquerque (p. 91), “são mais de 60 grupos criados no país entre 1995 e 2005”, distribuídos do seguinte modo: Sudeste = 39 grupos; Nordeste = 10; Sul = 8; Centro-oeste = 3; Norte = 2. Para uma lista complementar, ver André MESQUITA, *Insurgências poéticas* (op. cit., 2008), p. 21-2.

⁵⁷ Para organização dos movimentos sociais pela Reforma Urbana em torno do eixo lefebvriano do “direito à cidade”, no ciclo entre a Constituição de 1988 e a promulgação do Estatuto da Cidade em 2001 (seguido da criação do Ministério da Cidade, em 2003, pelo governo recém-empossado), bem como a importância do tema durante o 1ª Fórum Social Mundial (Porto Alegre, jan.2001), ver Nelson SAULE Júnior, “O direito à cidade como paradigma da governança urbana”, in *Instituto Pólis*, 30.mar.2005, disponível em: <www.polis.org.br/uploads/750/750.pdf> e idem, Karina UZZO, “Marco Legal do Direito à Cidade – A Trajetória da Reforma Urbana no Brasil”, in Ana SUGRANYES e Charlotte MATHIVEL (orgs.), *Cidades para Todos - Propostas e Experiências pelo Direito à Cidade* (Santiago/Chile, Habitat International Coalition, 2010), p. 257-71, disponível em: <<http://www.redbcm.com.br/arquivos/bibliografia/a%20trajectoria%20n%20saule%20k%20uzzo.pdf>>. Para a formulação original da noção, ver Henri LEFEBVRE, *Le Droit à la Ville* (Paris, Ed. du Seuil, 1967).

No Brasil, no contexto da crise do segundo governo FHC, a Lei no. 10.257, de 10 de julho de 2001, conhecida como Estatuto da Cidade, regulamentou, com mais de uma década de atraso, o capítulo “Política Urbana” da Constituição de 1988, referente aos direitos urbanos, fruto da luta dos movimentos sociais organizados desde finais dos anos 1980 em torno da reivindicação por “Reforma Urbana”. A promulgação da lei foi considerada uma vitória parcial dos movimentos sociais e dos setores progressistas da oposição ao governo FHC – ainda que

âmbito da resistência “jovem”, ligada ao cicloativismo (bicicletada etc.), por exemplo, quanto no âmbito dos movimentos sociais populares organizados (como os movimentos por transporte público e por moradia). Assim, de modo geral, o ideário em torno dos coletivos de arte abria espaço para certas demandas vindas “de baixo”, ou seja, ligadas aos grupos “subalternos”⁵⁸ da hierarquia social.

Entre as práticas e procedimentos mais comuns adotados por esses coletivos, incluem-se as variadas formas de apropriação ou torção irônica da linguagem publicitária, que constituem dispositivos de contrainformação ou de *marketing* reverso. No conjunto dessas práticas, cabe destacar o modelo da “intervenção urbana” colaborativa. Segundo uma intervenção de Ricardo Rosas no debate dos coletivos paulistas:

A intervenção urbana, dialogando com o espaço da cidade e introduzindo inflexões poéticas, questionamentos sexuais, sociais, políticos ou estéticos na arena pública, oferecia um pouco o que faltava na dita “arte pública”,⁵⁹ ou seja, espontaneidade, diálogo com o local, quebra do protocolo “sério” da arte convencional, participação do público, temporalidade volátil, ênfase nas sensações e interpretação e não na “monumentalidade”. Conscientes ou não

fossem visíveis as omissões e capitulações dessa regulamentação diante dos interesses do capital.

⁵⁸ Refere-se aqui ao conceito de “grupos sociais subalternos”, do filósofo italiano Antonio Gramsci (1891-1937), que corresponde à sua “contribuição para a análise de classes marxista. [...] Este conceito não se limita às classes exploradas no processo de trabalho capitalista, mas inclui todos os grupos oprimidos e consignados para as ‘margens’ da história”. Cf. Peter THOMAS, “Hegemony, passive revolution and the modern Prince”, *Thesis Eleven*, 117:20 (2013), p. 31. Em grande medida, são os mesmos grupos que o filósofo alemão Walter Benjamin (1892-1940), na mesma época, vinculava às “classes revolucionárias” e à “tradição dos oprimidos”. No Brasil, Florestan Fernandes (1920-1995) utilizava a expressão “os de baixo” no mesmo sentido (ver, por exemplo, Florestan FERNANDES, “Os de baixo”, *FSP*, 20.jun.1984, rep. in *Que tipo de República*, São Paulo, Brasiliense, 1986, p. 171-74).

⁵⁹ Exemplos de “arte pública”, já inseridos (ainda que contraditoriamente) no contexto das “mega-exposições” realizadas por meio de incentivo fiscal, seriam as obras produzidas no contexto urbano por artistas estabelecidos (de modo geral “veteranos” atuantes desde as décadas de 1960-80, como: José Resende, Carlos Fajardo, Iole de Freitas, Nelson Felix, Regina Silveira, Carmela Gross, Ana Maria Tavares e outros; e, entre os estrangeiros: Andrea Fraser, Vito Acconci, Antoni Muntadas e outros) para as quatro edições do projeto *Arte/Cidade* (março e outubro de 1994, outubro de 1997 e mar.-mai.2002) organizado por Nelson Brissac (professor de filosofia do Dept. de Comunicação e Semiótica da PUC-SP), em São Paulo, em parceria com o SESC-SP. Para uma descrição do projeto, ver Nelson BRISSAC, “Arte/cidade – um balanço”, *Revista Ars*, n. 7 (São Paulo, PPGAV-ECA-USP, 2006), p. 85-9.

Para uma crítica da noção de “arte pública”, ver Vera PALLAMIN, “Arte urbana como prática crítica”, in *Cidade e Cultura, esfera pública e transformação urbana* (São Paulo, Estação Liberdade, 2002).

destes detalhes, os artistas e coletivos da intervenção urbana transgrediam (e continuam a transgredir) códigos de urbanidade, relações usuais com o espaço urbano, clichês comportamentais, introduzindo igualmente ações e interferências por vezes absurdas ou surreais [...]. É no meio desse interesse crescente em questionar os parâmetros que regem a vida urbana [...] que começam a surgir diversas formações coletivas.⁶⁰

Alguns coletivos de artistas brasileiros

Este modelo da “intervenção urbana” foi adotado pelo coletivo aberto ‘Atrocidades Maravilhosas’ (1999-2002), no Rio de Janeiro, que, pelo pioneirismo, marcou a história dos coletivos no Brasil (tornando-se, de fato, onipresente na historiografia dos “coletivos de arte” no Brasil).⁶¹ O grupo envolvia em torno de 20 jovens artistas cariocas, a partir de uma proposta de Alexandre Vogler (1973), então mestrando no PPG em Linguagens Visuais da EBA-UFRJ. A proposta consistia na veiculação, ilegal, em lugares estratégicos da cidade, de cartazes lambe-lambe, por cima de outdoors, muros e fachadas – criando curtos-circuitos “poéticos” no aparato visual-publicitário da cidade.

⁶⁰ Ricardo ROSAS, “Hibridismo coletivo no Brasil: transversalidade ou cooptação?”, apresentação na mesa “Campos independentes: coletivos, ativistas e comunidades digitais” no 1º Simpósio Internacional do Paço das Artes – Padrões aos Pedacos: o Pensamento Contemporâneo na Arte (org. Paço das Artes e Fórum Permanente, agosto de 2005), publicado originalmente no fórum da plataforma *Canal Contemporâneo* e rep. in *Periódico permanente*, v. 2, n. 2 (São Paulo, 2013), disponível em: <http://www.forumpermanente.org/event_pres/simp_sem/pad-ped0/documentacao-f/mesa_01/mesa1_ricardo_rosas>.

⁶¹ Ver exemplos em: Fernanda ALBUQUERQUE, *Troca, soma de esforços...* (op.cit., 2006), p. 108-11; Ana CABRAL, *O Contra-espetáculo da era neoliberal* (op.cit., 2007), p. 104-15; André MESQUITA, *Insurgências Poéticas* (op.cit., 2008), p. 251-52; Renato REZENDE e Felipe SCOVINO, *Coletivos* (op. cit., 2010), p. 18-37; Ludmila BRITTO, *Arte colaborativa na cidade: um estudo de caso dos coletivos PORO, GIA e OPAVIVARÁ*, tese de doutorado, orient. Profa. Dra. Rosa Gonçalves (Salvador, PPGAV-EBA-UFBA, 2017), p. 61-2, entre outros.

Entre os motivos possíveis para a consagração de *Atrocidades Maravilhosas*, deve-se apontar para a abertura do sistema universitário carioca à produção dos “jovens” artistas (principalmente devido à revista *Arte & Ensaios* e à profa. Glória Ferreira, da Escola de Belas Artes da UFRJ) e para o registro audiovisual da ação (que enfatiza o trabalho coletivo e seu caráter ilegal de “ação direta”) no documentário de Renato MARTINS, Lula CARVALHO e Pedro PEREGRINO, *Atrocidades Maravilhosas* (vídeo, 19 min., 2002), disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=6QoiOxaBCVo>>. Ver também o relato de Alexandre VOGLER, “Atrocidades Maravilhosas: ação independente de arte no contexto público”, *Arte & Ensaios*, n. 6 (Rio de Janeiro, PPGAV-EBA-UFRJ, 2001), p. 113.

Para o impacto de *Atrocidades Maravilhosas* no ambiente cultural dos coletivos cariocas no início dos anos 2000, ver Luís ANDRADE, “Rio 40º Fahrenheit”, in *Concinnitas – Revista do Instituto de Artes da UERJ*, n. 5 (Rio de Janeiro, UERJ/ARTRio, 2003), p. 127-49. Ver também Ericson PIRES, *Cidades Ocupadas* (Rio de Janeiro, Aeroplano, 2007).

No contexto carioca, as ações do grupo encontraram eco⁶² e proliferaram na formação de grupos e espaços alternativos como o ‘Espaço de Autonomia Experimental Rés do Chão’ – um lugar de encontro informal, de exposições e debates, além de residência artística, organizado entre 2002 e 2006 pelo artista carioca Edson Barrus (participante das ‘Atrocidades...’) em sua própria casa, num apartamento na Lapa.⁶³

Concomitantemente e em chave análoga às intervenções urbanas do coletivo ‘Atrocidades Maravilhosas’, mas focado na crítica a um evento cultural (e político-ideológico-midiático) específico, cerca de 20 jovens artistas e estudantes de São Paulo – que haviam participado do treinamento do setor educativo da *Mostra do Redescobrimento Brasil +500* (dirigida por Edemar Cid Ferreira)⁶⁴ para atuar como monitores na exposição – se juntaram em abril de 2000 para formar o ‘Grupo MICO’ e realizar uma série de intervenções “poético-performáticas” coordenadas, que buscavam operar um *hijack*⁶⁵ da atenção midiática em torno do evento. As três ações realizadas pelo grupo consistiam:

- a) na colagem de cartazes lambe-lambe, em papel rosa de embalagens de açougue, com escritos críticos à comemoração da efeméride

⁶² Marisa Flórido César (entre 1997 e 2006 mestrande e doutoranda em História e Crítica da Arte no PPGAV-EBA-UFRJ, sob orientação da profa. Glória Ferreira), pesquisadora de primeira hora dos coletivos, sugere que a primeira vaga do fenômeno teve origem na cidade do Rio de Janeiro, destacando, além das ações do ‘Atrocidades’, outras duas iniciativas: a ‘Galeria do Poste’ dirigida por Ricardo Pimenta (1997-2008) e o ‘Prêmio Interferências Urbanas de Santa Tereza’, idealizado por Júlio Castro (1999-2001), com participação na comissão de seleção de Carlos Vergara, Fernando Cocchiarale, Glória Ferreira, Luiz Camillo Osório, Lygia Pape, Ligia Canongia e Marcio Doctors). Ver Marisa Flórido CESAR, “Fronteiras Móveis”, *Revista Lucera*, n. 10 (Rosário/Argentina, Centro Cultural Parque España, 2005), rep. in Glória FERREIRA, *Crítica de Arte no Brasil – Temáticas Contemporâneas* (Rio de Janeiro, Funarte, 2006), p. 541-47. Ver também Luís ANDRADE, “Rio 40º Fahrenheit” (op.cit., 2003), p. 138-41.

⁶³ Ver Luís Andrade, “Rio 40º Fahrenheit” (op.cit., 2003), p. 141; e Kamilla NUNES, *Espaços autônomos de arte contemporânea* (Rio de Janeiro, Ed. Circuito/FUNARTE, 2013), p. 66-7 e 110. Para uma crítica, ver Luísa DUARTE, “O risco dos coletivos”, portal *Trópico*, dezembro 2003, disponível em: <<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/1857,1.shl>>.

⁶⁴ Para o evento VIP que marcou a abertura, com a presença de FHC e do presidente de Portugal (!), ver “Mostra do Redescobrimento é inaugurada em SP”, *FSP*, 24.abr.2000, disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fol/brasil500/500mostra.htm>>.

⁶⁵ Em português, “sequestro”. Optei pelo termo em inglês por sua reverberação com *brandjacking* (*branding* + *hijacking*, algo como “sequestro de marca ou identidade corporativa”, forma do *culture jamming* ligada à mídia *mainstream*) e com as variadas formas de *hijack* digital (ligada a ataques *hacker* e a vírus de computador chamados *spywares* ou ‘Cavalos de Tróia’) – o site da Wikipedia em inglês, por exemplo, traz entradas para 12 variações do termo, apenas no que se refere a tecnologias digitais.

- (realizados por meio de estêncil, técnica *low-tech* ligada ao grafite urbano, então marginalizado como vandalismo);
- b) na panfletagem de um manifesto escrito pelo grupo (denominado *Chega de Mickey – 500 anos de mico*) durante a *vernissage* do evento (na qual os membros do grupo estavam uniformizados com camisetas vermelhas com a inscrição “500 anos de mico”);
 - c) na intervenção “plástico-poética” no *Monumento às Bandeiras* com uma manta imensa, feita de uma centena de cobertores baratos, daqueles comumente usados por moradores de rua, costurados uns aos outros.⁶⁶

Em outra intervenção, realizada logo após uma grande rebelião nos presídios de São Paulo (encabeçada pelo Primeiro Comando da Capital em fevereiro de 2001), o ‘Grupo MICO’ instalou, em três importantes avenidas da Zona Oeste de São Paulo, faixas em lambe-lambe que reproduziam a frase “Não estamos em rebelião, queremos nossos direitos, paz”, escrita originalmente dois ou três dias antes no chão do pátio da Cadeia Pública de Pinheiros. (Os jornais atribuíram erroneamente a “intervenção” ao PCC, cuja liderança, consultada pela reportagem, confirmou por telefone a autoria, apropriando-se dela, na prática – de modo que o *hijack* do coletivo artístico foi revertido, sequestrado de volta, por telefone celular, pelo “Partido do Crime”).⁶⁷

Assim como o coletivo ‘Atrocidades Maravilhosas’, o ‘Grupo MICO’ foi um dos doze coletivos participantes (junto a 28 artistas “individuais”) do 27º Panorama da Arte Brasileira do MAM-SP em 2001 (com curadoria de Paulo

⁶⁶ O enorme cobertor era fruto de uma ação anterior, *Cobertores* (2002), em que se havia oferecido cobertores novos a moradores de rua, em troca dos cobertores já usados. A ação, que visava originalmente cobrir o vitral do prédio da tradicional universidade FAAP, reduto da classe-média alta “diferenciada”, no bairro de Higienópolis, havia sido realizada ao longo de três meses por Roni Hirsch, estudante da FAAP e integrante do ‘MICO’, que ofereceu o cobertor para ser usado na ação em grupo. Ver <<http://www.ronihirsch.com/portfolio/cobertores/>>.

⁶⁷ Em relação à formação e atividades do ‘Grupo MICO’, ver o relato crítico de Joana ZATZ (ex-integrante do MICO e, depois do “racha” no grupo após a participação no Panorama, fundadora-participante do coletivo ‘Contra Filé’), *O espaço como obra – ações, coletivos artísticos e cidade*, dissertação de mestrado, orient. Profa. Dra. Vera Pallamin (São Paulo, FAU-USP, 2012), p. 50-60 e 73-90. Ver também a entrevista com Joana Zatz e Cibele Lucena em André MESQUITA, *Insurgências poéticas* (op. cit., 2008), p. 381-91.

Reis, Ricardo Resende e Ricardo Basbaum).⁶⁸ Ao mesmo tempo em que a rápida experiência institucional (logo após a qual os grupos se dissolveram) colocou os coletivos no “mapa das artes”, ela também possibilitou o encontro de artistas e coletivos de várias regiões do país num contexto alternativo ou informal.

Isso levou a artista paulistana Graziela Kunsch (dos coletivos ‘Núcleo Performático’ e ‘Anti-Cinema’) a criar a ‘Casa da Grazi–Centro de Contracultura de São Paulo’ (2001-2003), um espaço informal que passou a convidar vários coletivos (‘Atrocidades Maravilhosas’ do Rio, ‘Grupo Empresa’ de Goiânia, ‘Poro’ de Belo Horizonte, entre outros), a realizar “residências artísticas” não remuneradas, usufruindo apenas da infraestrutura da casa da artista – o que levou à concepção da revista *Urbânia*.⁶⁹ Essas “residências” foram importantes para a consolidação da *network* nacional dos coletivos artísticos, além de ter influenciado diretamente no desenvolvimento posterior dos coletivos paulistanos.⁷⁰

Outra variedade dos procedimentos de “intervenção urbana” pode ser observada nas proposições de “criação aberta”, do Grupo de Interferência Ambiental–GIA, formado em 2002 (e atuante até hoje) por uma dezena de estudantes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia. Entre as propostas do grupo, pode-se citar:

⁶⁸ Um dos curadores do Panorama, o artista Ricardo Basbaum, já era envolvido com algumas iniciativas alternativas próximas dos coletivos, no Rio de Janeiro (como mencionado acima) e, num certo sentido, reivindicava para si o estatuto de uma figura “flexível”, que transitava entre os espaços institucionais e os espaços informais, e entre as atividades de artista e de curador: “O assunto deste texto [do catálogo da mostra] é mesmo um tema pertinente à presente edição do Panorama: o trânsito do artista através de funções que ultrapassam a sua posição como simples produtor de obras de arte. [...] a condição de ser um artista tem sido extremamente fluida, desde o abandono da artesanaria e virtuosismo como condições *a priori* para a produção da obra [...] e sua inserção numa ordem econômica de mercado [...]” Cf. Ricardo BASBAUM, “O artista como curador”, in Ana Paula COHEN (ed.), Ricardo BASBAUM, Paulo REIS, Ricardo RESENDE (cur.), *Panorama da Arte Brasileira 2001*, catálogo de exposição (São Paulo, MAM-SP, 2001), p. 35. Grifo meu. (Ver, no correr deste capítulo, o debate sobre esta noção “fluida” ou “flexível” de produção artística formulada por Basbaum).

⁶⁹ A revista *Urbânia* teve 5 edições, publicadas esparsamente, entre 2001 e 2014 – a última edição da revista “foi desenvolvida como um dos projetos artísticos da 31ª Bienal”, ver <<http://www.bienal.org.br/post.php?i=1967>>. Os demais números estão disponíveis em: <<http://urbania4.org/edicoes-anteriores/>>.

⁷⁰ Cf. Ricardo ROSAS, “Hibridismo coletivo no Brasil” (op.cit., 2005). Ver também André MESQUITA, *Inserções Poéticas* (op. cit., 2008), p. 254-55; e Kamilla NUNES, *Espaços Autônomos de Arte Contemporânea* (op. cit., 2013), p. 105.

- a) *Não Propaganda* (2003), proposta realizada em várias cidades, na qual o grupo, vestindo placas amarelas, de “homem-sanduíche”, distribuiu panfletos também amarelos sem nenhum conteúdo, ou, alternativamente, entregou a pessoas aleatórias, em situações de aglomeração na rua (festas, caminhadas, passeatas ou no comércio popular), uma série de cartazes e faixas com as mesmas características;
- b) em *Balões Vermelhos* (2003), o grupo soltou num bairro de classe média alta de Salvador algumas centenas de balões vermelhos (cheios de gás hélio) com a inscrição “E se fosse uma arma química?” (posteriormente a ação foi realizada em diferentes capitais brasileiras, com mensagens adaptadas aos contextos específicos);
- c) em *Manual do Gato – manual prático de redução de despesas do lar* (2004), o grupo distribuiu um fanzine de seis páginas, com um passo-a-passo, ensinando a fazer um “gato” na rede elétrica.

A maior parte das ações do GIA consistia ou era acompanhada de um panfleto ou texto, que descrevia e incentivava a reprodução das propostas, em esquema *copyleft*,⁷¹ por exemplo: “vá para a rua e propague a não-propaganda”; “com referência nos cartazes promocionais de super-mercados, produza placas com a mesma programação visual, coloque em destaque comercial o que você quiser e cole em locais de acordo com o contexto”.⁷²

Política na rede

A partir desses exemplos, é possível descrever sumariamente a atuação geral dos coletivos brasileiros nos seguintes termos: elaboração de objetos e

⁷¹ O termo tem origem nas práticas de programação de *softwares* desenvolvidas e teorizadas pelos movimentos Free/Libre e Open Source. Ver David M. BERRY e Giles MOSS, *The Libre Culture Manifesto* [nov.2004], disponível em: <http://freesoftwaremagazine.com/articles/libre_manifesto/>. Ver também David M. BERRY, *Copy, Rip, Burn – The Politics of Copyleft and Open Source* (London, Pluto Press, 2008).

⁷² Para informações sobre os trabalhos e a formação do GIA, ver Ludmila BRITTO, *Arte colaborativa na cidade: um estudo de caso dos coletivos PORO, GIA e OPAVIVARÁ* (op. cit., 2017), p. 65-67 e 135-37; Fernanda ALBUQUERQUE, *Troca, soma de esforços...* (op. cit., 2006), p. 98, 143 e 179. Para uma crítica radical às práticas colaborativas do grupo GIA, ver discussão na seção 3.3 do terceiro capítulo desta tese.

propostas reprodutíveis (passíveis de distribuição anônima ou baseadas em *copyleft*) e busca por ultrapassar os limites individuais de produção (incluindo as várias formas de interpelação direta à participação ou intervenção do público/espectador).⁷³ Além disso, a prática da “intervenção” em situações urbanas específicas (por meio de dispositivos “poéticos” e comunicacionais) estava diretamente ligada à reverberação midiática almejada por essas intervenções (por meio do dispositivo do *hijack*).

Tudo somado, as “práticas artísticas colaborativas” desenvolvidas por esses coletivos distanciavam-se voluntariamente da produção de objetos “artísticos” únicos, dotados de “aura” (nos termos postos por Walter Benjamin).⁷⁴ O que se produzia e fazia circular, nesse contexto, eram conteúdos de contrainformação ou contrapublicidade – conforme o princípio do *culture jamming*.

Do mesmo modo, segundo a caracterização apontada acima, as propostas desses novos atores, “emergentes”, traziam, numa espécie de *hijack* da categoria “arte”, propostas autorais alternativas para o debate da produção artística, abrangendo estratégias de anonimato e de autoria coletiva.⁷⁵ Deste

⁷³ Gavin Adams (artista e teórico envolvido nas atividades dos coletivos de artista ligados à Ocupação Prestes Maia, 2005-2006, e membro do ‘Grupo de Pesquisa Subversiva’) distingue criticamente três tipos de “práticas artísticas colaborativas”, próprias aos coletivos atuantes no início dos anos 2000, e referidas à interação do(s) autor(es) da proposição e o “outro” envolvido: 1) o outro como “extra”; 2) o outro como “coadjuvante”; e 3) o outro como “coprodutor”. Para as definições envolvendo essa tipologia, ver Gavin ADAMS, “Coletivos de arte e a Ocupação Prestes Maia em São Paulo”, texto de circulação interna da rede CORO (2006), republicado parcialmente como “Políticas de ocupação”, in Marcelo REZENDE (ed.), *Cultura e Pensamento*, n. 1 (Brasília, FUNARTE, 2007), p. 22-25.

⁷⁴ Ver Walter BENJAMIN, “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica” [última versão, 1939], in Tadeu CAPISTRANO (org.), *Benjamin e a obra de arte – técnica, imagem, percepção*, trad. Marijane Lisboa (Rio de Janeiro, Contraponto, 2012), principalmente p. 34, nota 7.

⁷⁵ Ao menos virtualmente, já que os coletivos podem ser absorvidos institucionalmente e operarem como logomarcas, igual a bandas de rock. Ver, a propósito, a reconfiguração, na “arte contemporânea”, do autor como proprietário (de ideias) ou licenciante (de imagens), de acordo com o paradigma da patente intelectual: Jacques RANCIÈRE, “Autor morto ou artista vivo demais?”, trad. Paulo Neves, *FSP*, Caderno Mais!, 6.abr.2003, disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0604200308.htm>>.

Cabe notar que o artigo foi publicado no mesmo caderno em que apareceu a reportagem de Juliana MONACHESI, “A explosão do a(r)tivismo” (*FSP*, 6.abr.2003) – que apresentava ao leitor do jornal a “efervescência” da cena brasileira dos coletivos de arte contemporânea, os quais, segundo a autora da matéria “diluem a autoria da obra de arte e problematizam a realidade social e cultural”, ou, segundo afirmação, na mesma reportagem, do artista Jorge Menna Barreto (famoso depois no circuito “emergente” por sua “carreira solo”, mas então parte do coletivo ‘Laranjas’): “Há somas e subtrações no grupo, as autorias são somadas e cria-se um novo autor, expandido”. Apesar de apresentar os coletivos ao grande público, a reportagem

ponto de vista, a entrada dos coletivos “emergentes” na cena artística local, ainda que em posição marginal, marcava uma inflexão no “sistema de autores” vigente, protagonizado pelos pintores da chamada *Geração 80* e amparado pela historiografia de cunho formalista.⁷⁶

Essas propostas autorais alternativas envolviam a adoção de novos métodos também no âmbito da circulação. Formavam-se, então, circuitos alternativos de difusão (de propostas, de pessoas, de contrainformação e de modelos de organização), baseados em redes de amizade (ou de *networking*).⁷⁷ Como apontou Ricardo Rosas:

Boa parte do recente fenômeno dos coletivos artísticos e ativistas no Brasil têm-se dado de uma forma espontânea e original. [...] À parte a forte tônica de ironia em relação ao circuito [institucional] de exibição, o fato é que muito dessa cena de intervenção urbana [...] já transparecia uma atitude crítica [...]. Mesmo que, por essa época, não houvesse um vínculo estreito ou palpável com práticas ativistas mais diretas, essa postura crítica tinha igualmente inflexões políticas e sociais no uso do espaço das cidades e nos procedimentos adotados, alguns mesmo ilegais, ilícitos ou secretos.⁷⁸

causou grande polêmica entre os grupos devido à atribuição a essa produção do rótulo “ativismo” (arte+ativismo), considerado simplificador ou mercadológico. Ver, para a reação irônica dos jovens artistas ao rótulo de “ativismo”, a revista editada por Túlio TAVARES (coletivo ‘Nova Pasta’) e Daniel LIMA (coletivo ‘A Revolução não será Televisada’, posteriormente, ‘Frente 3 de Fevereiro’), *I Congresso Internacional de Ar(r)ivismo* (São Paulo, outubro de 2003), disponível em: <<https://tuliotavares.files.wordpress.com/2008/07/anais.pdf>>.

⁷⁶ Para o estabelecimento, durante a assim chamada “transição democrática”, de um “sistema de autores”, no qual entravam em cena “autores semi-adolescentes e o retorno à pintura, após duas décadas em que os experimentalismos haviam preponderado [...], um retorno que se dava] na esteira de dois movimentos internacionais congêneres que se reclamavam não-utópicos ou neopragmáticos e cuja reestruturação produtiva passava pela racionalização da prática artística no interior do circuito especializado das galerias e revistas setoriais”, ver Luiz Renato MARTINS, “Formação e desmanche de um sistema visual brasileiro moderno”, *Margem Esquerda – ensaios marxistas*, n. 9 (São Paulo, Boitempo, jun.2007), p. 154-67 (citação da p. 165). Para detalhes sobre a constituição desse “sistema de autores”, ver Luiz Renato MARTINS, “International Benefit Society of Friends of Form and Bulletin on the Brazilian Division” (op. cit., 2018).

⁷⁷ Além da produção de panfletos e zines (para distribuição durante as ações e como registro ou *souvenir* delas), os coletivos atuantes no Brasil no início dos anos 2000 foram pródigos em organizar listas de e-mails e *e-groups* (provavelmente o mais longo deles foi a rede ‘CORO – Coletivos em Rede e Organizações’, ativo entre 2003 e 2013), além de se organizarem em redes de intercâmbio presencial, geralmente sob o modelo da “residência artística”.

⁷⁸ Ricardo ROSAS, Ricardo ROSAS, “Hibridismo coletivo no Brasil” (op.cit., 2005).

Estratégias de visibilidade

Assim, como expectativa ou virtualidade, a ação de um extrato importante dos coletivos se encontrava com várias das “pontas soltas” da cena militante ou “ativista”, ligada a práticas de contrainformação, *marketing* reverso e contrapublicidade, que começavam a despontar então em grandes metrópoles brasileiras: coletivos de mídia alternativa; movimento *punk*; cyberativistas; movimento estudantil autonomista; movimentos de luta pela mobilidade urbana e pelo direito à cidade; grupos antiglobalização, que fragmentariamente traziam expectativas de reversão da agenda neoliberal.⁷⁹

Desde “baixo”, tais expectativas eram também compartilhadas por vários segmentos da esquerda política organizada, como os movimentos de luta por moradia,⁸⁰ o MST e a fração ainda combativa dos sindicatos. Como notava o sociólogo Francisco de Oliveira, apesar da “vocaço de universalizador das demandas do mundo do trabalho” dos “sindicatos ‘autnticos’ – ABC em So Paulo, petroleiros e bancrios por todo o Brasil”, o movimento ao redor deles estava, em finais da dcada de 1990, “em franca regresso”.⁸¹

O que se passou desde [a constituio de 1988] foi, em primeiro lugar, a forte eroso das bases do trabalho, com o conseqente enfraquecimento do movimento sindical. Desde a abertura comercial de Collor, que prosseguiu nos anos FHC, a perda de postos de trabalho assalariado chegou casa de 3,2 milhes entre 1989 e 1999, e destes 2 milhes foram no setor industrial. No mesmo perodo, os desempregados saltaram de 1,8 milho para 7,6 milhes, e a taxa de desemprego foi de 3% para 9,6% da populao economicamente ativa. Nos anos 1990, a criao de postos de trabalho foi sobretudo de empregos precrios, sem formalizao das relaes de trabalho, com baixssima remunerao. Quatro em cada cinco das ocupaes criadas estavam no que se chama anacronicamente de “setor informal”. Que classe social resistiria a tal vendaval? E a sua representatividade?⁸²

⁷⁹ Ver Pablo ORTELLADO, “Sobre a passagem de um grupo de pessoas por um breve perodo da histria”, in Andr RYOKI, *Estamos Vencendo! Resistncia Global no Brasil* (So Paulo Conrad/Coleo Baderna, 2004), p. 9-30. Ver tambm “Aproximaes ao movimento ‘antiglobalizao’”, 08.jan.2002, in *CMI Brasil*, disponvel em <<http://www.midiaindependente.org/pt/red/2002/01/14525.shtml>>.

⁸⁰ Ver “Relato e fotos de 2 ocupaes no centro de So Paulo”, 23.jul.2003, in *CMI Brasil*, disponvel em: <<https://brasil.indymedia.org/eo/blue/2003/07/259252.shtml>>.

⁸¹ F. OLIVEIRA, “O Ornitorrinco”, in *Crtica razo dualista/O Ornitorrinco* (So Paulo, Boitempo, 2003), p. 145.

⁸² Francisco de OLIVEIRA, “O momento Lenin” (op. cit., 2004), p. 277-78.

Analogamente, as estratégias comunicacionais de contrainformação, desenvolvidas no âmbito da resistência ao neoliberalismo, destacavam-se também, tanto prática como discursivamente, das demandas e determinações do mundo do trabalho – cuja projeção, em negativo, no plano das lutas emancipatórias (descolonização, anti-imperialismo, revoltas e rebeliões populares) havia sido o horizonte da arte moderna radical.

Do ponto de vista da luta de classes, a fragmentação da classe trabalhadora diante do capital financeiro multinacional,⁸³ no contexto de crise do segundo governo FHC (1999-2002), resultava na regressão de sua capacidade de atuação política (como classe organizada). Todavia, como apontava Francisco de Oliveira, era possível perceber:

a emergência do [...] Fórum Social de Porto Alegre [em 2001], que mostra[va] uma enorme convergência de movimentos sociais antiglobalização e, num limite que não está muito longe, mesmo anticapitalistas. [...]ais movimentos pratica[va]m a *visibilidade como estratégia política*, uma espécie de espetáculo que desconstrói o espetáculo, mas não se pode dizer ainda que está criado o consenso que obrigue o adversário a se mover dentro do [seu] campo [...].⁸⁴

Como se vê, as práticas de movimentos sociais, grupos de ativistas e coletivos de artistas convergiam na importância atribuída a *estratégias de visibilidade* – midiáticas, se for preciso especificar.⁸⁵ Assim, mesmo a eleição do PT ao governo federal em novembro de 2002, que, por um lado, “refletia um desejo profundo por mudança numa sociedade brasileira exaurida por mais de

⁸³ “A tendência à formalização das relações salariais estancou nos anos 1980, e expandiu-se o que ainda é impropriamente chamado de trabalho informal. Entroncando com a chamada reestruturação produtiva [causada pelas novas formas de acumulação molecular-digitais, oriundas da microeletrônica e da 3ª revolução industrial], assiste-se [...]à desconstrução da relação salarial, que se dá em todos os níveis e setores. Terceirização, precarização, flexibilização, desemprego [...], e não tão contraditoriamente como se pensa, ocupação, e não mais emprego: grupos de jovens nos cruzamentos vendendo qualquer coisa, entregando propaganda de novos apartamentos, lavando-sujando vidros de carros, ambulantes por todos os lugares [...], milhares de vendedores de coca-cola, guaraná, cerveja, água mineral, nas portas dos estádios duas vezes por semana [...]: trata-se de trabalho abstrato virtual”. Cf. F.OLIVEIRA, “O Ornitorrinco” (op. cit., 2003), p. 142.

⁸⁴ Francisco de OLIVEIRA, “Política numa era de indeterminação” (op. cit., 2003), p. 43. Grifos meus. Para a estratégia de criação de “um espetáculo que desconstrói o espetáculo” hegemônico, ver também, no mesmo volume, Ana Amélia da SILVA, “Teatro da Exceção (figurações)”, p. 187-89.

⁸⁵ Ver nesse sentido, Heloísa Buarque de HOLLANDA, “Coletivos”, 10.set.2004, in <<http://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/coletivos/>>.

uma década de experimentos neoliberais”,⁸⁶ havia, por outro lado, sido marcada por uma virtualidade que, ao cabo, tornava a política subordinada ao *marketing* (conforme sublinhava novamente Francisco de Oliveira):

Não sem razão, o marqueteiro Duda Mendonça passou a ser considerado o responsável pela performance de Lula num quadro em que as relações políticas haviam sido rompidas e se revelavam ineficazes.⁸⁷

Essa eficácia de intervenção do *marketing* no contexto marcado pela indeterminação geral da política correspondia ao paradoxo, apontado pelos sociólogos Alvaro Bianchi e Ruy Braga,

da eleição de um candidato cuja trajetória pessoal é profundamente identificada com o sindicalismo e com os movimentos políticos da classe trabalhadora brasileira ocorreu num contexto no qual a reativação desses movimentos ainda não aconteceu.⁸⁸

Neste contexto, em que a política aparecia condicionada e mediada por variadas estratégias de visibilidade e operações de *marketing* político, é possível entender o fato de que, incentivados pela análise dos movimentos sociais de que um contexto favorável à ampliação das lutas se abria,⁸⁹ alguns

⁸⁶ Cf. Alvaro BIANCHI e Ruy BRAGA, “Brazil: The Lula Government and Financial Globalization” [2003], *Social Forces*, n. 83, vol. 4 (June 2005), p. 1745.

⁸⁷ Cf. Francisco de Oliveira, “O momento Lenin” (op. cit., 2004), p. 262. Em relação à inscrição de classes da candidatura petista, o autor prossegue: “Duda Mendonça resolveu ressaltar em Lula o que era inespecífico, vale dizer, o ‘Lulinha, paz e amor’, procedendo à operação de despertizar o candidato [...], tratava-se de apregoar a qualidade de ‘um homem sem qualidades’. [...] O interessante é observar que exatamente as candidaturas derrotadas [em 2002] elaboraram um discurso que figurava uma certa conformação da sociedade, certas relações entre interesses e classes, clivagens sociais que presumivelmente se transferiam e tinham eficácia na política” (idem, p. 263).

⁸⁸ Cf. Alvaro BIANCHI e Ruy BRAGA, “Brazil: The Lula Government and Financial Globalization” (op. cit. 2003/2005), p. 1746. Tal paradoxo corresponderia, a seguir, quando o PT assumiu o governo em 2003, à real primazia do capital financeiro no plano político-econômico e às políticas assistencialistas direcionadas para as frações das classes subalternas que se encontravam abaixo da linha da pobreza – o modo particular do novo governo de esquivar-se da luta de classes.

⁸⁹ Para a consideração, por parte dos movimentos de moradia, de que um contexto “favorável” à ampliação das lutas se abria com a vitória do PT em nível federal, o que fomentou o uso intensificado da estratégia de “ocupar para morar” edifícios abandonados em grandes centros urbanos, devido também à presença do partido no poder municipal (até o final de 2004), ver Elenira AFFONSO, *Teia de relações da ocupação do edifício Prestes Maia*, dissertação de mestrado, orient. Profa. Marly Namur (São Paulo, FAU-USP, 2010), p. 78-81; ver também Armando BOITO Jr., “Neoliberalismo e relações de classe no Brasil”, in *Revista Ideias*, n. 9 (1)

coletivos de artistas tenham passado a se envolver diretamente com situações de militância ou ativismo político com as classes “subalternas”, desenvolvendo, justamente práticas de contrainformação:

Meu contato com os movimentos de ocupação paulistas deu-se diretamente numa situação de mandato de Reintegração de Posse à Ocupação Ana Cintra [do MSTC]. Nós, ‘Catadores de Histórias’, fomos introduzidos [por um] fotógrafo e participante do movimento [...], com o qual passamos noites em vigília dentro da ocupação, esperando o momento da ação policial [...]. Em julho e agosto de 2003 acompanhamos a ocupação do MTST (Movimento dos Trabalhadores Sem-Teto) e logo o despejo [...], passamos noites em vigília por lá, pegando depoimentos, filmando as negociações jurídicas e os agrupamentos da madrugada.⁹⁰

Formar um coletivo?

Analisando a ação dos coletivos do ponto de vista das determinações específicas e imediatas da atividade artística, não é possível ignorar que a coletivização dos esforços e o uso de materiais baratos (incluindo refugos, além de práticas “desmaterializadas”, *performativas* e de intervenção)

(Campinas, IFCH-Unicamp, 2002). Para o protagonismo simbólico dos movimentos de moradia nas lutas sociais urbanas, logo após a eleição de 2002, ver Ana Cláudia Chaves TEIXEIRA *et al*, *Conflitos em torno do direito à moradia na região central* (São Paulo, MAPAS, dezembro 2005), disponível em: <http://www.moradiacentral.org.br/biblioteca/conflitos_mor_centro.pdf>. Para o histórico da Ocupação Prestes Maia e do MSTC, ver, além da dissertação de Elenira Affonso referida acima, Carlos AQUINO, *A coletivização como processo de construção de um movimento de moradia: uma etnografia do Movimento Sem-Teto do Centro (MSTC)*, dissertação de mestrado, orient. Prof. Heitor Frúgoli Jr. (São Paulo, Departamento de Antropologia-FFLCH-USP, 2008).

⁹⁰ Fabiane BORGES, “ACMSTC – Arte Contemporânea do Movimento dos Sem Teto do Centro”, in *Domínios do demasiado* (São Paulo, Hucitec, 2010), p. 74-5.

As primeiras chamadas de colaboração com o MSTC, em 2003, foram assinadas pelos seguintes grupos (não apenas artísticos): ‘A Revolução Não Será Televisada’, ‘Artbr’, ‘Base V’, ‘Bijari’, ‘Cabeza Marginal’, Centro Acadêmico de Ciências Sociais-PUC, ‘Catadores de Histórias’, ‘Cena Dinâmica’, ‘Cia. Cachorra’, Centro de Mídia Independente, ‘Coletivo Tuxxx’, Comunas da Terra-MST, Comunas Urbanas, ‘EIA’, ‘Elefante Coletivo’, ‘Espaço Coringa’, ‘Esqueleto Coletivo’, Centro Acadêmico Leão XIII-PUC, Fórum Centro Vivo, ‘Grupo C.O.B.A.I.A.’, ‘Grupo Dragão da Gravura’, ‘Imagético’, Instituto Polis, Marcha Mundial das Mulheres, ‘Max Alvim’, ‘Memefest Brasil’, ‘Mídia Tática’, ‘mm não é confete’, ‘Nova Pasta’, ‘Os Bigodistas’, ‘Radioatividade’ e ‘TEMP’. Individualmente assinaram: Anderson Barbosa, Chico César Filho, Cristiane Arenas, Daniel Arrubio, Evaldo Mocarzel, Gavin Adams, Iatã Cannabrava, Jurandir Muller, Kiko Goifmann, Letícia Rita, Lucas Bambozzi, Paulo Hartmann, Peter Pál Pelbart, Roberta Alvarenga, Rui Amaral, Suely Rolnik, Toni Venturi e Xico Sá.

Para a atuação continuada dos coletivos de arte na Ocupação Prestes Maia, entre 2005 e 2007, ver o segundo capítulo desta tese, seção 2.3.

respondiam a necessidades concretas dos jovens estudantes de arte que, em geral, formavam esses grupos, nos moldes de um mutirão. Elas poderiam ser tanto necessidades materiais (relativas à divisão de custos e de tarefas) quanto espirituais (a força moral propiciada pelo companheirismo de algumas formas simples de cooperação no trabalho):

“Para quê formar um coletivo?”. As respostas possíveis são inúmeras e variadas: o formato coletivo facilita a produção do comum e sua apropriação pública e não privada; facilita a troca de estratégias e táticas de resistência e autonomia com outros atores sociais em tempo real; aumenta o alcance de ferramentas poéticas e afetivas de relação com o mundo; cria um espaço de investigação poética alternativo às estruturas do mercado; realiza uma cartografia compartilhada da cidade, dos poderes, dos movimentos sociais, das alianças e das práticas artísticas.⁹¹

Analogamente, no campo da circulação, aquele conjunto de elementos que caracterizam a atuação dos coletivos (intervenção urbana, *hijack* midiático, *culture jamming*, formação de circuitos alternativos e concepção de objetos ou propostas reprodutíveis) respondia, em grande medida, ao baixo volume de inserção institucional dos integrantes dos coletivos no “circuito artístico” estabelecido (um meio VIP, controlado pelos colecionadores particulares). Para a pesquisadora Fernanda Albuquerque, os seguintes elementos caracterizariam, no conjunto, a atuação dos coletivos de arte no Brasil:

a produção em colaboração; a ênfase na troca de ideias e experiências, a constituição de organizações flexíveis e descentralizadas, a realização de trabalhos voltados à proposição de situações e experiências; e o desenvolvimento de produções que avançam nos espaços da vida.⁹²

⁹¹ Cf. Gavin ADAMS, “Coletivos de arte e a Ocupação Prestes Maia em São Paulo” (op. cit., 2006), pub. “Políticas de Ocupação” (op.cit., 2007), p. 22.

Outro balanço crítico da atuação dos coletivos lançava questões análogas: “Quais são as urgências que os coletivos de arte de São Paulo tanto reivindicam? A mesma urgência dos movimentos sociais? A urgência vanguardista de sair do cubo branco e produzir arte integrada à vida? A urgência estratégica de dar maior visibilidade para as suas produções artísticas através da experiência intrincada com um movimento de moradia? A urgência de um campo ativista para a arte? A urgência de aparecer na mídia? A urgência de reconhecimento, inscrição e prestígio no sistema de arte? A urgência de inserção histórica?”. André MESQUITA, *Insurgências Poéticas* (op. cit., 2008), p. 261.

⁹² Cf. Fernanda ALBUQUERQUE, *Troca, soma de esforços...* (op. cit., 2006), p. 147.

A partir desta enumeração, a autora conclui que:

os coletivos brasileiros acabam por atuar *de maneira propositiva* em relação ao sistema [artístico], apontando outras possibilidades de se fazer, pensar e compartilhar arte na contemporaneidade, de forma a abrir pequenas brechas nesse circuito, *contribuindo para a sua ampliação*. [...Ess]a atitude [propositiva] revela uma certa dualidade [*sic*, ambiguidade?] por parte dos coletivos em relação ao sistema das artes, visto que a crítica e a contraposição às suas dinâmicas e valores não traduzem uma negação completa de suas práticas, agentes e instituições. Pelo contrário: podem até mesmo significar uma estratégia eficaz de inserção nesse sistema [...].⁹³

Assim, as “estratégias de visibilidade” desenvolvidas no contexto da arte “emergente”, possuíam um caráter profundamente ambíguo. De fato, o caminho para esses estudantes de arte e aspirantes serem reconhecidos como artistas, ainda que na qualidade de “emergentes”, segundo os parâmetros institucionais vigentes, passava pelas várias formas de seleção curatorial (participação em exposições e/ou em programas de “mapeamento” da produção, por exemplo). Até então, esses parâmetros tinham incentivado um alto grau de individualismo, fruto da concorrência feroz entre os aspirantes e *wanna be*, em geral oriundos de extratos variados da classe média, até que, dialeticamente, a resposta “associativista” apareceu.

Assim, na segunda edição do programa de *Mapeamento Nacional da Produção Emergente – Rumos Itaú Cultural Artes Visuais 2001-2003* (coord. geral, Fernando Cocchiarale; curadores adjuntos: Cristina Freire, Jailton Moreira, Moacir dos Anjos), por exemplo, foram selecionados e exibidos individualmente vários artistas “emergentes” ligados a coletivos: Adriana Boff (‘Clube da Lata’, RS), Alexandre Vogler e Rosivelt Pinheiro (‘Atrocidades Maravilhosas’, RJ), Cinthia Marcelle (‘Grupo VEM!!!’, MG) Graziela Kunsch (‘Casa da Grazi’/ ‘CORO’, SP), Jorge Menna Barreto (‘Os Laranjas’, RS), Fabiana Wielewick e Letícia Cardoso (‘Vaca Amarela’, SC), Marcelo Feijó (‘Ladrões de Alma’, Brasília). Já na terceira edição (2005-2006, coord. geral Aracy Amaral; coord. curatorial Lisette Lagnado; curadores adjuntos: Cristiana

⁹³ Idem, p. 147.

Tejo, Luisa Duarte, Marisa Mokarzel), os próprios coletivos foram selecionados: ‘Cine Falcatrua’ (Vitória-ES), ‘Arcabouço Férreo’ (Brasília-DF) e ‘Ateliê Aberto’ (Campinas-SP), os dois primeiros compostos por estudantes de artes da Universidade Federal do Espírito Santo-UFES e da UnB, respectivamente.

Por outro lado, o relativo “atrito” com a realidade e o adensamento da experiência dos coletivos (assegurada pela atuação focada junto aos movimentos sociais) passava a proporcionar também outros parâmetros práticos, desde “baixo”, para conceber de modo mais realista a atividade artística – no contexto de subordinação desta atividade à esfera econômica. Conforme apontou Gavin Adams, em 2006, traçando balanços e perspectivas direcionados aos coletivos de arte atuantes dentro da Ocupação Prestes Maia:

Não me parece que a categoria *artista* seja útil hoje em dia para descrever o trabalho que fazemos. *Artista* hoje parece designar *um prestador de serviços do tipo artístico*. Uma consequência radical disso é que poderíamos nos descrever mais corretamente como *uma força de trabalho genérica de trabalho intelectual e criativo*. Longe de ser uma definição teórica, esta descrição profissional contempla todas as atividades que, por exemplo, desenvolvi este ano: cursos que idealizei e ministrei, exposições das quais participei, ilustrações que realizei, traduções que fiz...

De fato, me parece que nenhum dos membros dos coletivos de arte de São Paulo vive da arte (salvo exceções que desconheço), mas sim dessas atividades criativas e intelectuais genéricas. Seria mais acurado falar de *práticas artísticas disponíveis*, isto é, das *atividades que envolvem habilidades do tipo artísticas*. Não existe mais a profissão que monopoliza esses saberes [...]. O rótulo *artista* serviria apenas para indicar um universo de habilidades de organização visual ou espacial, em geral oposta à produção de textos, ou ainda uma figura um tanto nostálgica à qual nos apegamos na *tentativa de nos distinguir da vasta massa de trabalhadores* munidos de habilidades bastante parecidas [...].⁹⁴

Mundo do trabalho – precário

No que se refere especificamente às determinações objetivas envolvidas na formação dos “coletivos de artistas” na virada do século, é preciso

⁹⁴ Gavin ADAMS, “Coletivos de arte e a Ocupação Prestes Maia em São Paulo” (op. cit., 2006), trecho suprimido da versão publicada. Grifos meus.

menção que o afluxo de dinheiro no campo das artes plásticas, associado à expansão dos cursos universitários de arte (de graduação e pós-graduação),⁹⁵ havia aberto um mercado de trabalho para jovens aspirantes – especialistas recém-formados que constituíram uma espécie de precariado da indústria das megaexposições (entendida como um nicho específico da indústria cultural).⁹⁶ Com o primado desse formato expositivo, as instituições – museus públicos patrocinados e centros culturais privados, todos sob a égide da renúncia fiscal – começavam a se firmar como produtoras de eventos de “tipo artístico” (e, em busca de produtos mais baratos do que os “grandes mestres” clássicos e modernos, cada vez mais ligadas à “arte contemporânea”).

Dentro deste mercado de trabalho, a atividade de monitor/educador/mediador de exposição é a mais típica (e provavelmente constitui o setor mais amplo e subordinado entre os diretamente empregados por essa indústria, descontando, claro, os trabalhadores manuais da segurança e da limpeza que são empregados por ela *indiretamente*). Mas o mercado também inclui um exército (de reserva) de montadores de obras de arte e assistentes de todo tipo (curadores-assistentes, pesquisadores-assistentes, assistentes de artistas consagrados etc).⁹⁷ No aspecto econômico, essa

⁹⁵ O que incluiu os PPGs em “poéticas” ou “linguagens visuais”, voltados para a formação de artistas. Ver Glória FERREIRA, “Cronologia crítica”, in Daniel SENISE e Renina KATZ (orgs.), *Vai que nós levamos as partes que te faltam* (São Paulo, Pinacoteca do Estado, 2011), p. 232. Para um comentário crítico, ver L. BERTOLOSSI, *Arte enquadrada e gambiarra...* (op.cit., 2014), p. 187.

⁹⁶ Veja-se o seguinte documento (de 2001): “Os professores e alunos do Instituto de Artes estão formando uma tradição na oferta de visitas monitoradas. Em 1995, o diretor da Pinacoteca do Estado, Emanuel Araújo, incentivou [o prof. Percival] Tirapelli a formar uma equipe de monitores para a exposição *Rodin no Brasil*. ‘Rodin foi o início, *O Universo Mágico do Barroco Brasileiro*, na Fiesp, em 1998, foi a consagração, e [em 2000] o *Brasil + 500*, a expansão’, diz o docente. ‘Na mostra *Brasil +500*, coordenei 250 monitores para atender 7 mil visitas agendadas por dia’, completa a educadora Miriam Celeste, docente do Instituto de Artes [da UNESP]. A prática do IA está sendo levada para outros Estados. Tirapelli coordenou as monitorias para as exposições sobre Rodin em Recife, Fortaleza e Salvador, entre 2000 e 2001, e sobre os módulos Barroco, Arte Popular e Arte Contemporânea da exposição *Brasil +500*, que foram levados ao Museu Nacional de Belas Artes de Buenos Aires.” Cf. “Rodin sem segredos – obra do escultor ganha exposição na Pinacoteca e monitoria do Instituto de Artes”, *Jornal da Unesp*, n.160 (set. 2001), disponível em: <www.unesp.br/aci/jornal/160/teaart12.htm>.

⁹⁷ Em 2004, o então presidente da Fundação Bienal descrevia com orgulho: “A Bienal precisa focar em duas coisas importantes: ela é um elo comercial e social. O lado social são os cursos profissionalizantes que estamos fazendo. Estou preparando um corpo de 400 monitores para o mercado. Amanhã, outros poderão recorrer a esses monitores. [...] Temos já 850 inscritos para 400 postos de monitores, na parceria com o Centro de [Memória da] Juventude [da UNE] e a Faap. E não os estamos preparando apenas para esta Bienal. É uma forma de produzir personagens para uma demanda que, acredito, vai crescer. [...] Com a Secretaria Municipal de Desenvolvimento recebemos 90 crianças [sic] para participar de um curso profissionalizante

categoria profissional é caracterizada pela superexploração da força de trabalho por meio de contratos temporários (ou falta total de relação contratual), terceirização e outros dispositivos afins.⁹⁸

Para além da dimensão econômica, a precarização das condições de trabalho dos monitores de exposição (e outros trabalhadores intelectuais subalternos) também se objetiva no próprio processo de trabalho, que exige criatividade, capacidade de improviso e uso contínuo da imaginação – mas restringe (como lei tácita, mas imperativa) o uso do senso crítico. Deste modo, no “chão de mostra”, os monitores estão “livres” para criar seus “percursos” com os grupos atendidos, para elaborar as “interpretações” e “relações” as mais “criativas” das obras expostas, bem como para instigar “questionamentos” os mais “complexos”. Ainda assim, todos os envolvidos sabem que não é permitido criticar abertamente nem a instituição, nem as escolhas e discursos curatoriais. Ou seja, este tipo específico de trabalhador (na maior parte dos casos aspirante a uma posição superior, ou mais autônoma, no “circuito”)⁹⁹ se encontra coagido a servir como uma espécie de “representante” do discurso institucional, literalmente “vestindo a camisa” da empresa.¹⁰⁰

de montagem, manutenção e desmontagem. Também estamos organizando oficinas de restauro e trabalhando com a Secretaria de Estado da Educação para formar professores. É preciso interligar arte e inclusão social, arte e profissionalização, arte e produção”. Manoel Pires da Costa *apud* Fabio CYPRIANO e Alcino LEITE Neto, “26ª Bienal de São Paulo busca a democratização da arte”, *FSP*, 01.ago.2004, disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u46367.shtml>>.

⁹⁸ Entre os quais, períodos de treinamento específico não remunerados e a responsabilidade de arcar com os encargos do trabalho (impostos, contribuição à previdência etc.), seja por meio de emissão de RPA (Recibo de Pagamento Autônomo de Pessoa Física, em que o “provedor do serviço” arca com toda a taxa tributária, entre 20% e 30% do valor bruto do salário) seja por formas legais ou ilegais de “pejotização” – compra de notas “frias” emitidas por terceiros ou, ainda, em último caso, abertura de CNPJ (até 2009 não havia a categoria, hoje onipresente no universo da prestação de serviços, principalmente “criativos”, do Microempreendedor Individual–MEI, que barateia os encargos fiscais e previdenciários para o “prestador de serviços”, agora “empreendedor individual”, e legaliza em termos precários os vínculos de trabalho informal, favorecendo o empregador).

⁹⁹ “A visão hegemônica nas escolas de arte de São Paulo na década de 1990, grosso modo formador do universo artístico e ético dos coletivos em questão, sublinha o papel gerencial do artista entendido como micro-empresa prestadora de serviços, que agencia um evento e se apropria autoralmente do resultado, que faz circular sob sua assinatura”. Cf. Gavin ADAMS, “Coletivos de arte e a ocupação Prestes Maia” (op. cit., 2006).

¹⁰⁰ Constrangido, muitas vezes, entre a ameaça de demissão (e outras formas de assédio moral) e a obrigação de agir de má-fé, autorizando, de cara limpa, um discurso que eventualmente vai contra suas próprias convicções – tornando-se agente de uma espécie de “marketing direto” das obras e dos discursos curatoriais, em evidente contradição com o valor de face educativo ou pedagógico (além de servir como segurança *ad hoc* de obras de arte). Deste ponto de vista, as atividades do “monitor de exposição” se caracterizam tanto pela

Diante da evidente concentração de capital envolvida na realização, pelo “alto” desses eventos e da progressiva profissionalização (mesmo que em caráter “flexível”)¹⁰¹ que a rotinização desses eventos também acarretava, essa força de trabalho intelectual subalterno, ampla e especializada, que formava os coletivos, ficava, em seu conjunto, circunscrita às margens do sistema artístico, subordinada e, principalmente, disciplinada pelos interesses institucionais.¹⁰²

Na contramão, a saída formulada pelos coletivos, vindos deste contexto profissional e cultural, propunha a ampliação do raio de ação da produção de arte (ou aspirante a tal), nos moldes da (desejável) ação em grupo e do *hijack* crítico dos produtos espetaculares-midiáticos (inclusive artísticos) – o que demarcava uma contraposição “espontânea” (sua dimensão crítica ou negativa) às dinâmicas e valores instituídos no circuito institucional e, ao mesmo tempo, reconhecia e compartilhava com esse circuito os critérios de atualização ou de “contemporaneidade” (sua dimensão ambígua, “propositiva” – “tranquila e favorável”).

Do mesmo modo, essa saída propunha, contraditoriamente, a criação de novos parâmetros e instâncias alternativas – paralelas, de fato – de reconhecimento social para o serviço intelectual (em geral, como *artista*,

sobrecarga de atenção, como o “tio de excursão” escolar que leva turmas de crianças e adolescentes para visitas e eventos, quanto pelo jogo estressante de ociosidade-disponibilidade, própria daqueles jovens funcionários (meio vendedor, meio garoto-propaganda) que ficam tentando “pescar” clientes na rua, em frente a bancos de microcrédito popular ou operadoras de serviço de comunicação móvel, celulares e *paggers* – parentesco mascarado pela “aura cultural” ou pior, “artística”, da ocupação de “monitor”.

Para uma crítica especificada das ideologias e práticas dos setores educativos e de mediação cultural (incluindo a diferenciação nominalista, que estabelece uma hierarquia simbólica entre “monitores”, “mediadores” e “educadores”), ver Guilherme Leite CUNHA, *Mediação cultural em exposições de arte contemporânea*, dissertação de mestrado, orient. Profa. Dilma de Melo Silva (São Paulo, PPG-GEHA-ECA/MAC-USP, 2012). Para um resumo, ver “Medio, Monitoro, Valorizo”, in *Dazibao – crítica de arte*, 1 (São Paulo, 2011), p.19-32.

¹⁰¹ Para a relação simbiótica, contraditória em aparência, entre a progressiva profissionalização do trabalho nos setores artísticos e sua intensa precarização, a partir dos anos 2000, ver Joana MARQUES, *Trabalhadores-artistas – cenas de trabalho, organização e ação coletiva no Brasil e Portugal*, tese de doutorado, orient. Prof. Dr. Ruy Braga (São Paulo, PPG em Sociologia-FFLCH-USP, 2016).

¹⁰² Retrospectivamente, a pesquisadora Ana Miranda, pôde observar a unidade dialética entre os coletivos e o discurso crítico-curatorial: “A categoria coletivo faz parte de um discurso que foi construído por críticos e curadores, e que também retroalimentou as práticas dos grupos. [...] Em outras palavras, criou-se um tipo comum de coletivo, que [...] segue uma definição defendida por muitos críticos”. Cf. Ana MIRANDA, “Coletivos de arte: a *artificação* da criação coletiva nos anos 2000”, *NAVA – Revista do PPG e Artes Cultura e Linguagens da UFJF*, n.2 (Juiz de Fora, IAD-UFJF, jan.-jun.2016), p. 335-36 e 339.

“contemporâneo”, de preferência). Ao menos inicialmente, essas instâncias alternativas de reconhecimento pareciam alheias ao interesse do mercado e às relações “profissionais” do circuito estabelecido.¹⁰³ Segundo a pesquisadora Marisa Flórido:

[...] os grupos de artistas contemporâneos relacionam-se em rede por conexões instáveis, nômades e provisórias. [...] A luta social passa agora pelas inúmeras esferas constituídas por campos profissionais específicos ou por estamentos e minorias. [...] É nesse vácuo que a jovem produção vem atuar. [...] Como um nervo tenso e extremamente sensível, a produção atual traz à tona [...] uma grave crise no sentido do comum, do viver junto, na qual antigos modelos [...] perdem sentido e fronteiras evidentes e identificadoras. [...] Não é um eu – e ainda que se enunciem “coletivos” ou “grupo” na imprecisão de uma nomeação –, é um “nós” complexo e precário.¹⁰⁴

■ ■

¹⁰³ Algo análogo, e comparativamente mais radical, se passava no contexto argentino (no processo que levou ao *Argentinazo*). Neste sentido, ver Guillermo Martín QUIÑA, “Cultura y crisis en la gran ciudad – Los colectivos de artistas y el desarrollo de una nueva legitimidade en el arte”, in Ana WORTMAN (org.), *Entre la política y la gestión de la cultura y el arte* (Buenos Aires, Eudeba, 2009), p. 213-46.

¹⁰⁴ Marisa Flórido CESAR, “Fronteiras móveis” (op. cit., 2005), p. 545.

SEGUNDO CAPÍTULO

**O viver junto dos coletivos de artistas:
entre a gestão e a luta de classes**

No alto: Thomas Hirschhorn, *Restore Now*, 2006 (27ª Bienal de S. Paulo).

Embaixo: Frente 3 de Fevereiro e MSTC, *Zumbi Somos Nós*, 2006 (Ocupação Prestes Maia).

Ocupação Prestes Maia e 27ª Bienal de São Paulo

Em 2006, se cruzaram na cidade de São Paulo duas linhas de força da produção contemporânea brasileira no âmbito das artes visuais: a perspectiva curatorial e a produção artística “jovem”. Desde 1998, as duas linhas estavam informadas pela importância atribuída à arte brasileira na concepção conceitual da 24ª Bienal (ligada à estratégia da *contaminação*), bem como pelo leque cultural (Antropofagia, Tropicalismo) e pelo rol de artistas (já) históricos lá exibidos (Hélio Oiticica, Lygia Clark, Artur Barrio, Cildo Meireles etc.), sob a inscrição geral de “arte contemporânea brasileira” – o que havia colocado a politizada produção artística brasileira dos anos 1960/70 sob os holofotes.

Fora das instituições culturais estabelecidas, a produção das agremiações que, espalhadas pelo país desde finais da década de 1990, ficaram conhecidas como “coletivos de artistas” ganhava certa consistência ou adensamento (ainda que não unidade), em termos organizativos e em termos simbólicos. Aí, em torno das estratégias de visibilidade adotadas previamente, e dando voz às demandas vindas “de baixo” – por acessibilidade aos signos culturais (dentro do campo da dita “arte contemporânea”) e seu uso para além do campo estético –, deu-se a formação da rede ‘Integração Sem Posse’.¹ Ela reunia, na ocupação do edifício Prestes Maia, desde julho de 2005 até os meses que antecederam a desocupação negociada do edifício em junho de 2007, diversos coletivos de artistas e movimentos sociais, atuantes na capital paulista, encabeçados pelo Movimento Sem-Teto do Centro–MSTC.

Na via institucional, um novo dispositivo teórico-prático era posto em marcha pelos curadores liderados por Lisette Lagnado na 27ª *Bienal de São Paulo*, incorporando, de modo “progressista”, tanto uma concepção curatorial “conceitual”, com ênfase na intervenção discursiva, quanto o vocabulário da “processualidade” e da “coletivização”.

■

¹ Organizada inicialmente por Flávia Vivacqua (‘Elefante Coletivo’), Mariana Cavalcante (‘Esqueleto Coletivo’ / ‘Experiência Imersiva Ambiental-EIA’), Túlio Tavares (‘Nova Pasta’), Fabiane Borges (‘Catadores de Histórias’) e Gavin Adams, com adesão imediata de Daniel Lima (‘A Revolução Não Será Televisada’ / ‘Frente 3 de Fevereiro’), Yilli Rojas (‘Grupo Dragão da Gravura’), Luciana Costa (‘Esqueleto Coletivo’), Lucas DHQ, Mila Goudet, entre outros.

2.1 Viver junto: 27ª Bienal de São Paulo (2006)

O risco país diminui, o dólar recua, a inflação desacelera e até já viramos ‘a estrela dos emergentes no pós-guerra’ e contudo é bem provável que um historiador futuro intitule o capítulo referente ao período inaugurado pelo triunfo eleitoral do maior partido de esquerda do ocidente, *Crônica de um Suicídio*. No primeiro mês de governo, não por acaso, falou-se muito em esquizofrenia a propósito do desencontro sabido: discurso enfático à esquerda, e muita energia no encaminhamento de políticas ortodoxas. Quatro meses depois, a mudança de rota assumiu proporções tais que já não é mais possível recusar a hipótese da autodestruição [...]. Não é falso afirmar que a lógica da situação finalmente se impôs e que beijando a cruz – primeiro na Carta aos Brasileiros, em seguida endossando o acordo com o FMI, Lula teria selado seu destino. [...]

Deve ter pesado igualmente a percepção de que a eleição foi ganha um pouco por acaso e no centro do espectro político, onde reinam os temores de uma classe média tão conservadora quanto sua congênere argentina [...], tomada pela mesma certeza paralisante de que qualquer mudança será sempre para pior. A essa visão se somaria outra não menos verdadeira, de que tal imaginário congelado contagiara amplos setores das camadas populares. [...]

Como [...] o sistema não cuida muito de distinguir elite e massa, é só [...] verificar que, na sua ânsia desmedida de gratificação, o consumidor anônimo de todos os dias também se ajoelha diante das grandes marcas e beija a cruz. [...] No final das contas, as conversões espetaculares de partidos de esquerda pesam bem menos no triunfo atual da contra-revolução capitalista do que o consentimento de massa gerado por tais práticas materiais [de consumo].²

– Paulo Arantes, abril 2003

Horizontes curatoriais

Como foi imediatamente reconhecido na imprensa local e internacional, em entrevistas e reportagens, a concepção do projeto curatorial da 27ª Bienal de São Paulo (referida a partir de agora como 27ªBi),³ entre 2005 e 2006, foi

² Paulo ARANTES, “Beijando a Cruz”, in *Reportagem* (São Paulo, abril de 2003), rep. in *Zero à Esquerda* (São Paulo, Conrad, 2004), p. 302-03, 306.

³ 27ª Bienal de São Paulo – “Como viver junto”, cur. Lisette Lagnado (co-curadores Adriano Pedrosa, Cristina Freire, Rosa Martínez, José Roca; curador convidado da seção “Marcel Broodthaers”, Jochen Volz), coord. do setor educativo Denise Grinspum, 07.out.–17.dez.2006. Lisette Lagnado (1961, República Democrática do Congo, naturalizada brasileira em 1975),

marcada por dois horizontes: 1) a recuperação dos recursos e ambições intelectuais da 24ªBi; e 2) a atualização de um projeto crítico para a produção artística brasileira, pautada na integração de práticas colaborativas, projetos documentais e de “arte política” em geral – ou seja, de reconhecimento das demandas “subalternas” trazidas pelos coletivos de arte. O texto da “jovem” crítica paulistana Juliana Monachesi para a imprensa paulistana notava tanto a pertinência quanto a densidade conceitual dos debates propostos pela curadoria do evento:

A 27ª Bienal de São Paulo é um problema, na melhor acepção do termo. Depois de duas bienais corretas e “agradáveis”, a presente mostra equipara-se à 24ª edição – em que o conceito de antropofagia cultural iluminava os processos de construção de identidade –,⁴ que gerou debate e propiciou uma releitura da historiografia da arte. “Como Viver Junto” elege uma vertente da produção contemporânea – a de práticas colaborativas, arte engajada política e socialmente [...] – e busca dar consistência teórica a essa produção ao apresentá-la, em massa, como uma tendência forte na cultura de hoje. Não por acaso a aposta curatorial em obras e artistas que têm como referente conflitos

formada em jornalismo, com mestrado em Semiótica sobre a obra de Mira Schendel (PUC-SP, 1997) e doutorado sobre a obra de Hélio Oiticica (Filosofia-USP, 2003), havia sido editora das revistas *Arte em São Paulo* (1981-83) e *Galeria* (1988-89), repórter de arte na *Folha de S. Paulo* (1990-91) e era, à época da 27ªBi, editora da revista eletrônica *Trópico* (2001-10). Havia coordenado o *Projeto Leonilson* (1993-95, responsável pela catalogação da obra do artista) e o *Programa Hélio Oiticica* (1999-2002, coordenação da catalogação e digitalização dos manuscritos do artista). Também havia curado várias exposições (como *A presença do ready-made*, 1993, MAC-USP; *Leonilson: são tantas as verdades*, 1995-7, Galeria de Arte do Sesi-SP/CCBB-RJ/Museu de Arte da Pampulha-BH; mostra “Iberê Camargo” na 2ª *Bienal do Mercosul*, 1999) e participado como organizadora dos programas *Antarctica Artes com a Folha* (1996) e *Rumos Itaú Cultural* (2005-06, com Aracy Amaral) de “mapeamento” de artistas “emergentes”. Havia sido defensora de primeira hora do partido curatorial da 24ªBi (ver, da autora, “On how the 24th São Paulo Biennial took on cannibalism”, *Third Text*, n. 46 [Spring 1999], p. 83-88) e pioneira, no Brasil, dos “Estudos curatoriais” (ver “O curador como autor”, *FSP*, Caderno Mais!, 10.dez.2000, disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1012200009.htm>>). Após a realização da 27ªBi, Lagnado coordenou os seminários de curadoria e a Pós-graduação em Práticas Curatoriais da Fac. Sta. Marcelina, que resultou na publicação do livro *Cultural Anthropophagy* (op. cit., 2015); foi curadora da mostra *Desvios de la Deriva* (2010, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madri) e do 33º *Panorama do MAM-SP* (2013, com curadoria-adjunta de Ana Maria Maia), além de ter sido diretora / coordenadora de ensino da Escola de Artes Visuais do Parque Lage-RJ (2014-17).

⁴ Para uma leitura alternativa do uso da antropofagia na 24ªBi, que recusa o rótulo de “multiculturalismo” (e, portanto, a ênfase em questões identitárias), ver Lisette LAGNADO, “Anthropophagy as Cultural Strategy: The 24th Bienal de São Paulo” (op. cit., 2015) e Mirtes Marins de OLIVEIRA, “The Epistemological Leap of Anthropophagy – After the 24th Bienal de São Paulo” (op. cit., 2015), in Lisette LAGNADO e Pablo LAFUENTE (org.), *Cultural Anthropophagy – The 24th Bienal de São Paulo 1998* (Londres, Afterall/University of the Arts London, 2015), p. 8-62 e 176-87, respectivamente.

étnicos, religiosos e ideológicos, questões de gênero, raça e desigualdade socioeconômica coincide com uma avalanche de lançamentos editoriais sobre a realidade no Oriente Médio, na África, sobre o dessemelhante. O assunto está no ar e a curadoria o apanhou no ato, propondo a sua discussão no âmbito da arte.⁵

Assim, na 27ªBi, representantes locais e globais da produção artística mais recente eram postos em perspectiva histórica diante de experimentos “colaborativos” radicais dos anos 1960/70 – entre os quais a exibição de uma série de trabalhos do artista norte-americano Gordon Matta-Clark (1943-1978), incluindo a documentação de seus projetos de “anarquitectura” e da cozinha aberta “FOOD” (1971), no âmbito da cultura *underground*, que se desenvolveu na esteira da resistência interna norteamericana à Guerra do Vietnã. Segundo relato da própria curadora, Lisette Lagnado:

Sempre tive certeza de que uma boa Bienal de São Paulo é aquela que traz as *referências internacionais* no exato momento em que *a produção local está com uma temperatura similar*. É a tal da sincronicidade. É uma confrontação entre modos de fazer e de pensar que estimula a formação de um espírito do tempo, expressão que alguns chamam de universalidade, conceito difícil de emplacar hoje.⁶

No cardápio do retorno aos anos 1960/70, estava também a exibição dos filmes *Heliorama* (1978), de Ivan Cardoso (1952-), e *Héliophonía* (2002), de Marcos Bonisson (1958-) sobre a produção de Hélio Oiticica.

Determinações produtivas

No que se refere a essa ênfase na contemporaneidade por parte da curadoria da Bienal, há dois conjuntos de determinações locais que se deve manter em vista. Ambos decorriam diretamente do afluxo de dinheiro, via renúncia fiscal, ao campo das exposições de artes desde meados dos anos 1990.

⁵ Juliana MONACHESI, “Crítica/Bienal em questão – Na mostra, a ética eclipsou a estética”, *FSP*, 2.dez.2006, disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0212200615.htm>>.

⁶ Lisette Lagnado em entrevista à Redação UOL, “Para curadora, Bienal deve formar um espírito do tempo”, in Portal *UOL Entretenimento – 27ª Bienal*, out.2006, disponível em: <<https://entretenimento.uol.com.br/27bienal/entrevistas/textos/ult4026u6.htm>>. Grifos meus.

[1] Assim, o modelo das megaexposições cenográficas (e outras exposições médias decorrentes) havia “vencido” a disputa por fundos e financiamento, dominando o mercado das exposições de materiais artísticos e históricos (locais e estrangeiros) voltadas ao consumo de massas.

Mais diretamente, como resultado do virtual monopólio estabelecido pela Associação Brasil+500/Brasil Connects, desde a 25ª Bi (2002), a Fundação Bienal se viu obrigada a abandonar a exibição de salas históricas (presentes desde a 1ª edição da Bienal), que custavam mais – em vista da crise (organizativa e financeira) gerada dentro da Fundação, e também em função dos empreendimentos de Edemar Cid Ferreira que “parasitavam” os fundos públicos anteriormente voltados à Fundação. Do ponto de vista do banqueiro, que, inclusive, continuava a fazer parte do conselho da Fundação, não fazia sentido que a Bienal, um *branding* já reconhecido, ainda que desfalcado financeiramente, se mantivesse na “concorrência” com o novo negócio.⁷

De todo modo, na 27ªBi esse primeiro conjunto de determinações (economicamente restritivas) teve efeito produtivo, pois coincidia com a ascensão daquele extrato médio de críticos-curadores focados em arte contemporânea e em artistas “emergentes”. Como apontado anteriormente (no primeiro capítulo), as megaexposições cenográficas haviam ampliado o circuito local de exposições de arte, o que também gerou a ampliação da demanda por eventos médios não diretamente relacionados às formas mais “espetaculares” de exibição.

[2] Por conta disso, as mostras de arte contemporânea passavam a preencher os interstícios das instituições culturais, entre uma megaexposição e outra, com um produto cultural “mais em conta”, *up to date* e profissionalizado.

⁷ Segundo o curador alemão (indicado por Nelson Aguilar e Edemar) que foi importado para a ocasião das 25ª e 26ªBi (2002 e 2004): “Representar a arte contemporânea é a única vocação que uma bienal tem. São Paulo foi a única Bienal do mundo que fez núcleo histórico, com exceção de Veneza, que já fez um pouquinho. Isso sem falar do lado financeiro. Não sei se a Bienal teria condições financeiras, mesmo que quisesse. Mesmo porque os museus estão fazendo este trabalho [...]. Há vários projetos históricos dos museus, e essa é a tarefa deles”. Cf. Alfons Hug, em entrevista a Rodrigo MOURA, “Bienal de São Paulo assume vocação contemporânea em 2002”, *FSP*, 13.ago.2001, disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u16603.shtml>>. Para a conjuntura, ver Fabio CYPRIANO, “Como viver junto: a bienal que reconfigurou a instituição”, in Fabio CYPRIANO e Mirtes Marins de OLIVEIRA (orgs.), *Histórias das Exposições: Casos exemplares* (São Paulo, Educ, 2017), p. 158.

Ver comentário análogo de Lisette Lagnado em entrevista à Redação UOL, “Para curadora, Bienal deve formar um espírito do tempo”, (op. cit., dez.2006).

Como notava o editor do caderno de cultura da *Folha de S.Paulo*, no contexto da 27ªBi:

A consolidação da curadoria como uma opção efetiva de inserção no mercado para intelectuais especializados em arte tem a vantagem, ao menos teórica, de qualificar a organização de exposições e acervos. Ganham, com isso, as instituições e o público. A contrapartida desvantajosa é que a expansão dessa categoria tem se realizado por meio do recrutamento de profissionais, em geral ligados ao meio universitário ou editorial, que se dedicavam – ou poderiam fazê-lo – à crítica de arte. Pode-se argumentar que o exercício da atividade "curatorial" implica uma dimensão crítica: ao selecionar, correlacionar ou confrontar obras, artistas e tradições, o curador exprime uma opinião, um conceito, um ponto de vista acerca da arte – e o defende em textos publicados em catálogos.⁸

Assim, o *downsizing* forçado da Bienal de São Paulo (que atuara de modo restritivo nas mostras de 2002 e 2004) exigia da curadoria a adoção de novas estratégias de divulgação, de novas matérias-primas e de novos recursos discursivos.

Novidades globais

Concomitantemente às restrições orçamentárias e determinações locais, entre a Bienal de 1998 e a de 2006, verificou-se a constituição de um circuito internacional aberto (ao menos virtualmente) a profissionais originários da periferia do capitalismo, com a propagação de eventos de tipo "bienal", em metrópoles urbanas do assim chamado "Sul Global"⁹ (o mais novo eufemismo para "periferia do capitalismo" na *Novílingua* neoliberal). Essas novas mostras, que surfavam na onda multicultural da virada do século, estavam interessadas

⁸ "Mas ainda que o raciocínio [sobre a dimensão "crítica" da curadoria] seja verdadeiro, a tarefa da curadoria não substitui a da crítica propriamente dita". Cf. Marcos Augusto GONÇALVES, "Curadores e críticos evitam por a mão na cumbuca", *FSP*, Ilustrada, 2.dez.2006, disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0212200618.htm>>. O comentário, feito pelo editor do caderno de cultura do jornal, se refere justamente ao contexto da 27ªBi.

⁹ Ver Andrea GIUNTA, "Bienalización del arte", in *Escribir las imágenes – ensayos sobre arte argentino y latinoamericano* (Buenos Aires, Siglo XXI, 2011), p. 267-73.

em trabalhar a “especificidade das condições locais dentro do contexto da globalização, por vezes referido como o *glocal*”.¹⁰

Além da contribuição brasileira a este processo, com a própria 24ª Bi em 1998, é possível mencionar, por exemplo, a edição de 1997 da Bienal de Joanesburgo, África do Sul, *Trade Routes: History and Geography*, curada pelo nigeriano Okwui Enwezor (logo depois curador da Documenta de Kassel em 2002); a edição de 2002 da Bienal de Gwangju, Coreia do Sul, *P_A_U_S_E*, que apresentava a produção oriunda de “espaços alternativos”, co-curada pelo chinês Hou Hanru e pelo escocês Charles Esche; e a edição de 2005 da Bienal de Istambul, Turquia, intitulada *Istanbul*, co-curada pelo turco Vasif Kortun com o mesmo Charles Esche (que também foi, posteriormente, um dos curadores da 31ª Bienal de São Paulo, 2014).¹¹

Em ritmo análogo, a mudança de *status* internacional do Brasil era verificável já no primeiro mandato do PT no governo federal, a partir de 2003.¹² No plano interno, essa aspiração a uma posição global superior (mesmo que amplamente simbólica) era confirmada tanto pelas medidas tomadas pelo novo

¹⁰ Bruce ALTSHULLER, *Biennials and Beyond – Exhibitions that made art history: 1962-2002* (Nova York / Londres, Phaidon Press, 2013), p. 21. Na língua inglesa, o termo “glocal” (amálgama de “global” e “local”) é dicionarizado.

¹¹ Idem, p. 20-2. Para a consolidação, na virada do século, da “terceira onda de ‘bienalização’” [sic] em marcha desde meados dos anos 1980 com as bienais de Havana (Cuba, 1984), Istambul (Turquia, 1987), Dakar (Senegal, 1989) e Joanesburgo (África do Sul, 1995), e seu aprofundamento no correr dos anos 2000, ver Rebecca COATES, “From the Margins to the Center – The São Paulo Biennial, the Biennale of Sydney, and the Istanbul Biennial” (op. cit., 2014), p. 129: “From the late 1980s, these [...] biennials of the periphery showcased the work of a generation of artists and curator who increasingly traversed the globe, playing a crucial role within the broader development of the biennial exhibition model and the contemporary art world worldwide. During the 1990s, [...] it is estimated that over 40 new biennials emerged, proliferating in increasingly diverse parts of the world”.

Entre os curadores brasileiros, o exemplo principal é o de Adriano Pedrosa, que, além de contribuir de forma recorrente para publicações internacionais de ampla circulação (como a revista norte-americana *Artforum*), curou a trienal binacional *InSite_05 – Farsites: Urban Crisis and Domestic Symptoms in Recent Contemporary Art* (2005, San Diego Museum of Art, EUA / Centro Cultural Tijuana, México), a Trienal Poli/Gráfica de San Juan (2009, Porto Rico) e a 12ª Bienal de Istambul (*Untitled*, 2011, com o costa-riquenho Jens Hoffmann), entre outras exposições menores.

¹² Em julho de 2003, a economista Leda Paulani já apontava: “O atual presidente do Brasil, conforme cogitam alguns, está sendo guindado, com sintomático apoio norte-americano, à posição de ‘líder mundial’ – um convite difícil de recusar –, e o Brasil, por conseguinte, sendo apresentado como uma espécie de vitrina das maravilhas da nova ordem mundial. Apesar do elevado preço a pagar, essa circunstância nos coloca numa situação muito diferente da que tem sido experimentada, por exemplo, pela Argentina nos últimos anos, tornando-nos, de certa forma, imunes a crises”. Cf. Leda PAULANI, “Brasil *Delivery*: razões, contradições e limites da política econômica nos primeiros seis meses do governo Lula” [jul.2003], in *Brasil Delivery – Servidão financeira e Estado de Emergência econômico* (São Paulo, Boitempo, 2008), p. 32.

governo no sentido de atuar como um *global player* exportador de *commodities* (inclusive culturais)¹³ quanto pela agenda “progressista” da gestão no que se refere à política externa.

No plano global, a ascensão dos BRICs também parecia tornar progressivamente anacrônica a (eufemística) definição do Brasil como um “país emergente”¹⁴ – ainda que permanecesse sem resolução a contradição entre as altas expectativas com relação ao desenvolvimento econômico (supostamente capaz de diminuir a histórica concentração de renda, por meio de políticas públicas de assistência) e a condição subordinada do país (como plataforma internacional de valorização financeira).¹⁵

“Mini-revoluções”

As duas faces do novo contexto global (as oportunidades para discursos artístico-curatoriais oriundos do “Sul Global” e o novo *status* internacional do país) também possibilitaram (e exigiram) mudanças no modo de organização da 27ª Bi. Buscando aproximar a Bienal de São Paulo do modelo da Documenta de Kassel (um projeto antigo dos curadores brasileiros),¹⁶ o pacote de

¹³ Segundo Felipe Fortuna, adido cultural da embaixada brasileira em Londres (em declaração de 2006): “Tentamos participar de tudo que divulgue a imagem do Brasil. E é uma sorte histórica que neste momento o ministro da Cultura seja o tropicalista Gilberto Gil”, Fábio VICTOR, “Exposição leva o tropicalismo a Londres / Brasil está fora da rota da mostra”, *FSP*, 22.fev.2006, disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2202200624.htm>>. (A reportagem também se refere à importância atribuída pela Embratur à exposição *Tropicália*, curada pelo argentino Carlos Basualdo, para a qual foram encomendadas obras de artistas “contemporâneos” como Dominique Gonzalez-Foerster [atuante na França e no RJ], Marepe [BA], Ernesto Neto [RJ], Rivane Neuenschwander [MG] e o coletivo ‘Bijari’ [SP]).

Para a descrição (apologética) da atuação do governo Lula no campo da cultura como um “divisor de águas”, ver Cleisemeiry COSTA, “História da cultura e gestão: do MEC ao MinC”, in Lia CALABRE, *Políticas culturais: reflexões e ações* (São Paulo/Rio de Janeiro, Itaú Cultural/Casa de Rui Barbosa, 2009), p. 76.

¹⁴ Para a constatação, dentro dos círculos conservadores das finanças globais, do esgotamento da expressão “mercados nacionais emergentes”, ver a reportagem não-assinada, “Ins and outs – Acronyms BRIC out all over”, *The Economist*, 18.set.2008, disponível em: <<https://www.economist.com/node/12080703>>.

¹⁵ Ver o item ‘3. A verdade do modelo escolhido’ de Leda PAULANI, “O Brasil como plataforma de valorização financeira internacional (um balanço da política econômica do primeiro ano do governo Lula)” [2004], in *Brasil Delivery* (op. cit., 2008), especialmente p. 43-7. A contradição era, de fato, apenas aparente – e sua expressão simbólica, na imagem mais recente do “país do futuro”, passava por cima do fato de que esse concerto (entre a subordinação financeira e o suposto “desenvolvimento econômico” acompanhado de redução da pobreza, pautado na reprimarização das exportações) consistia meramente num tipo “inovador” de administração social de uma crise de caráter estrutural.

¹⁶ Ver Paulo HERKENHOFF, apud Celso FIORAVANTE, “Bienal busca diálogo com a Documenta”, *FSP*, Ilustrada, 14.jun.1997, disponível em:

downsizing do evento paulistano aproveitou para também excluir, junto com as “salas históricas”, as “representações nacionais”, que, seguindo o modelo mais antigo da Bienal de Veneza, sempre estiveram subordinadas aos interesses diplomáticos das embaixadas dos diversos países participantes.

Deste modo, a seleção dos artistas e obras ficava centralizada no curador e em sua equipe curatorial, que, a partir de então, não eram mais obrigados a lidar com a intervenção direta de interesses externos na concepção e articulação do discurso da mostra.¹⁷

No mesmo sentido, a realização de seminários antes da abertura da exposição (ao contrário da prática usual, de realizar seminários durante o período de mostra) buscava informar as decisões e promover a construção dos novos discursos expográficos, curatoriais e educativos. Tal inovação também tinha como parâmetro o “modo discursivo” adotado seguidamente na Documenta – a partir do programa “100 Days, 100 Guests” desenvolvido pela curadora francesa Catherine David para a Documenta X, em 1997. Esse modelo discursivo foi desenvolvido a seguir pelo curador nigeriano Okwui Enwezor, na Documenta XI, que organizou debates entre 2001 e 2002, antes da exposição propriamente dita abrir.¹⁸ Assim, em janeiro de 2006, nove meses antes do *vernissage* da mostra, a 27ª Bi iniciava suas atividades públicas com o seminário *Marcel 30*, sobre a obra do artista belga Marcel Broodthaers – seguida pelos seminários *Arquitetura* (mar.–abr.), *Reconstrução* (jun.), *Vida Coletiva* (ago.); *Trocas* (out.) e *Acre* (nov.).¹⁹

Junto a isso, a Bienal passou a encomendar projetos inéditos para os artistas, o que incluiu a realização de residências artísticas com participantes

<<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq130917.htm>>. Ver também Paulo HERKENHOFF, “Bienal 1998: Princípios e processos”, in *marcelina [antropofágica]*, n. 1 (São Paulo, Faculdade Santa Marcelina, 2008), p. 22.

¹⁷ Ver o debate sobre o tema em Lisette LAGNADO, “Anthropophagy as Cultural Strategy: The 24th Bienal de São Paulo”, in L. LAGNADO e Pablo LAFUENTE (orgs.), *Cultural Anthropophagy – The 24th Bienal de São Paulo 1998* (Londres, Afterall/University of the Arts London, 2015), p. 37; ver também Fabio CYPRIANO, “*Como viver junto*: a bienal que reconfigurou a instituição” (op. cit., 2017), p. 161-63.

¹⁸ Para detalhes referentes às edições X e XI da Documenta de Kassel, ver Vinicius SPRICIGO, *Relatos de outra modernidade: contribuições para uma reflexão crítica sobre a mediação da arte no contexto da globalização cultural*, tese de doutorado, orient. Prof. Dr. Martin Grossmann (São Paulo, PPG em Ciência da Informação-ECA-USP, 2009), p. 72-74 e 83-85.

¹⁹ Ver Fabio CYPRIANO, “*Como viver junto*: a bienal que reconfigurou a instituição” (op. cit., 2017), p. 164-65.

estrangeiros – que circularam por São Paulo, Recife e Rio Branco, capital do Acre (emulando, dentro de limites orçamentários mais estreitos, próprios de um evento realizado na periferia do capitalismo, a dispersão geográfica da Documenta XI, que havia promovido “plataformas discursivas” em Berlim, Nova Delhi [Índia], St. Lucia [nas Antilhas], Lagos [Nigéria] e, finalmente, também em Kassel). A novidade implicava atribuir ao curador maior poder de decisão e capacidade de inserção no próprio processo de produção das obras e propostas artísticas. Ao expandir, por extensão, o alcance e o mercado simbólico do evento, ampliavam-se também as possibilidades de atuação dos curadores envolvidos.²⁰

Ademais, como já ocorrera no caso da 24ªBi, o projeto era acompanhado da edição bem cuidada de catálogos com ambições reflexivas, documentando todas as atividades que, no conjunto, constituíam o evento. Assim, por meio da publicação de textos, os três volumes (um *Guia*, com imagens das obras e entrevistas dos curadores com os artistas; um volume para os *Seminários*; e o *Catálogo* propriamente dito, com imagens, apresentações e textos críticos)²¹ também ampliavam o espaço de atuação dos curadores envolvidos.

No todo, pela duração estendida das atividades ligadas à 27ªBi, por seu circuito urbano ampliado (dentro e fora da cidade de São Paulo) e pela aposta na longevidade ou persistência dos debates e temas propostos (na forma de livros para consulta), o que se procurava enfatizar era o caráter processual da própria organização da 27ªBi – como apontado por Lisette Lagnado:

²⁰ Nos programas internacionais de residências, “artistas de distintos países vivem e trabalham durante certo período de tempo junto a um grupo de artistas locais, compartilham informação, discussões e uma exposição final dos trabalhos realizados. Residências são espaços de formação deslocados dos sistemas de ensino do Estado, que se situam em distintas cidades do planeta. Elas podem ser descritas como um choque atualizador que impacta num núcleo seletivo da comunidade artística dentro da qual essas residências estão momentaneamente alocadas. São também espaços de *visibilidade*, já que são visitadas por curadores que percorrem várias cidades no meio tempo entre uma bienal e outra”. Cf. Andrea GIUNTA, “La era del gran escenario” [2007], in *Escribir las imágenes – ensayos sobre arte argentino y latinoamericano* (Buenos Aires, Siglo XXI, 2011), p. 259. Grifo meu.

²¹ Lisette LAGNADO e Adriano PEDROSA (eds.), *27ª Bienal de São Paulo – Guia* (São Paulo, Fundação Bienal, 2006); idem, *27ª Bienal de São Paulo – Seminários* (Rio de Janeiro, Cobogó, 2008); e idem, *27ª Bienal de São Paulo: Como viver Junto*, catálogo de exposição (São Paulo, Fundação Bienal, 2006).

Com essa prática, tínhamos o objetivo de abandonar o caráter episódico de uma exposição de dois meses e meio, evidenciando a necessidade de transcender as paredes expositivas do pavilhão, abrir para o debate público e conquistar suportes diferenciados.²²

Em janeiro de 2006, quando começavam as primeiras atividades ligadas ao evento, a curadora descrevia de modo explícito para a revista britânica *Frieze* (ligada à feira londrina de arte) seus objetivos e ambições – ecoando, talvez inconscientemente, a retórica presidencial do “nunca antes na história deste país”:

Esta Bienal fará coisas que *nunca foram feitas antes* [no Brasil], mas não vai fazê-las por causa de Berlim, Pequim ou Tirana. A implementação de residências artísticas no Brasil e a realização de seminários internacionais começando em janeiro [não apenas em outubro, quando abre a exposição] – expandindo tanto o espaço geográfico da Bienal (a cidade de São Paulo) quanto seu espaço temporal (um ano ao invés de dois meses e meio) – são também *mini-revoluções* que devem ser levadas em consideração na avaliação geral.²³

“Coletivos” por todos os lados

Em consonância com o programa das “mini-revoluções” da mostra, e seu caráter “processual”, é preciso notar que desde a concepção, o projeto apresentado por Lisette Lagnado para a 27ªBi previa a constituição de um colegiado de curadores (em grande medida, a interpretação que foi dada ao título do evento, *Como Viver Junto*, também procurava confirmar e reafirmar essa dimensão “coletiva”). A novidade foi imediatamente apontada por Fábio Cypriano, em reportagem para o jornal da família Frias:

Pela primeira vez, a mostra paulista é organizada por um time que, além de Lagnado, é formado por outros quatro co-curadores – Adriano Pedrosa,

²² Lisette LAGNADO, “Seminários: Introdução”, in *27ª Bienal de São Paulo: Seminários* (op. cit., 2008), p. 17.

²³ Lisette LAGNADO em entrevista a James TRAINOR, “San Paulo Biennial 2006”, *Frieze* (Londres, 15.jan.2006), disponível em: <<https://frieze.com/article/san-paulo-biennial-2006>>. Grifos meus.

Cristina Freire, Rosa Martinez e José Roca, além do convidado, Jochen Volz, que *decidem tudo em conjunto*.²⁴

Tais opções respondiam às críticas recebidas em relação à debilidade das duas edições anteriores (25ª Bienal, de 2002; 26ª, de 2004) – organizadas pelo curador alemão Alfons Hug, que, a despeito do sucesso internacional da 24ªBi (1998) e seu modelo de “curadoria conceitual” (em que a Antropofagia fora mobilizada como um conceito operativo, que determinava a organização da mostra como um processo de pensamento polissêmico, por meio da articulação conceitual ou reflexiva entre uma obra e outra), havia trazido de volta para o evento o modelo de “curadoria temática” (em que as obras eram reunidas por adição, sob a égide de um “tema” unificador, que atribuía sentido mais ou menos unívoco ao todo).²⁵

²⁴ Fabio CYPRIANO, “Bienal enxuga blocos e questiona a arte”, *FSP*, 19.dez.2005, disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1912200509.htm>>. Segundo Lisette Lagnado: “O diferencial desta Bienal é que houve um processo coletivo com os curadores. Eu não dei um continente para um curador. Eu me recusei a dizer que estes são meus artistas e estes são seus artistas.” Cf. Lisette Lagnado entrevistada pela Redação UOL, “Para curadora, Bienal deve formar um espírito do tempo” (op. cit., dez.2006). Grifo meu (como se pode notar, a retórica do “nunca antes...” estava, naquele momento, generalizada).

Entre os co-curadores, Adriano Pedrosa, depois de trabalhar na 24ªBi, havia sido curador-chefe do Museu de Arte da Pampulha (2000-03, Belo Horizonte), curador de mostras no Itaú Cultural (S.Paulo, 2001), MAM-RJ e MAM-SP (2001-06) e da trienal binacional *InSite_05 – Farsites: Urban Crisis and Domestic Symptoms in Recent Contemporary Art* (2005, San Diego Museum of Art, EUA / Centro Cultural Tijuana, México); Cristina Freire (Rio de Janeiro, 1961) era professora e curadora do MAC-USP e autora do livro *Poéticas do processo – Arte conceitual no museu* (São Paulo, Iluminuras, 1999); Rosa Martínez (Espanha, 1955) era curadora do MAM de Istambul, havia sido curadora da 5ª Bienal de Istambul (1995), da Manifesta I (1996, Roterdã, Holanda), da 3ª Bienal Internacional de Santa Fe (1999, Novo México, EUA) e da 1ª Bienal de Moscou (2003); José Roca (Barranquilla, Colômbia, 1972) era diretor do setor de exposições da Biblioteca Luis Ángel Arango (Bogotá) e havia sido co-curador da Trienal Poli/Gráfica de San Juan (2004, Porto Rico); Joschen Volz (Braunschweig/Alemanha, 1971) havia sido curador da galeria estatal de arte contemporânea Portikus (Frankfurt, Alemanha, 2001-04), era diretor artístico do Instituto Inhotim (2005-12, Brumadinho-MG) e, posteriormente, foi curador da 32ª Bienal de São Paulo em 2016 – desde 2017 é diretor da Pinacoteca do Estado de São Paulo.

²⁵ Durante a crise em torno da *Mostra do Redescobrimento* (entre 2000 e 2002), durante a qual renunciaram o curador que havia sido anunciado (Ivo Mesquita) e seis membros do conselho da Fundação, nenhum curador brasileiro aceitou o emprego, de modo que “foi necessária a indicação de um estrangeiro, o alemão Alfons Hug, [então] diretor do Instituto Goethe de Moscou, que não era um curador com reconhecimento internacional, mas foi o único que aceitou ocupar o lugar [...]. Hug foi indicado por Nelson Aguilar, curador das duas bienais organizadas por Cid Ferreira e também curador geral da *Mostra do Redescobrimento*, o que reforça a importância do banqueiro na instituição”. Cf. Fabio CYPRIANO, “Como viver junto: a bienal que reconfigurou a instituição” (op. cit., 2017), p. 158. (Hug havia sido diretor do Instituto Goethe de Brasília, durante a década de 1990).

Em 2002, a 25ª Bienal havia adotado o tema “Iconografias Metropolitanas”. Já em 2004, a 26ªBi foi organizada sob o tema “Território Livre”. Para um exemplo da “desconexão” de Hug

Por causa disso, foi organizado um comitê consultivo dentro do conselho da Fundação, que encomendou projetos curatoriais para a 27ª edição do evento para quatro críticos-curadores com carreira estabelecida no Brasil e constituiu uma comissão de notáveis (com membros brasileiros e estrangeiros) para selecionar um projeto – aparentemente “desprovincianizando” o processo de indicação do curador. Segundo o então presidente da Fundação Bienal:

Uma cabeça só é pouco. Não quero fazer crítica ao passado, mas é preciso abrir. Um trio [de curadores] seria ótimo. [...Além disso,] Acharmos que é hora de termos novamente um brasileiro à frente da Bienal, isso foi um consenso dentro do conselho da fundação. [...] Quis ouvir mais gente, achei que seria mais interessante envolver mais pessoas na escolha. Confesso que nem sei as consequências disso tudo, mas elas [as integrantes do comitê consultivo] estão voando livre.²⁶

O projeto selecionado, inicialmente chamado *Blocos sem Fronteiras*, adotava novamente o princípio da “curadoria conceitual”, desta vez tomando como modelo o “Programa Ambiental” de Hélio Oiticica, a partir do qual Lisette Lagnado propunha uma organização em sete “blocos”.²⁷ Para realizar espacialmente essa concepção “conceitual”, e segundo o princípio “colaborativo” adotado pelo projeto, a arquiteta Marta Bogéa, responsável pela arquitetura expositiva, participou desde o início das reuniões curatoriais (ao

com os ares do tempo, ver Janaina ROCHA, “Para curador, 26ª Bienal procura menos tecnologia e mais pintura”, *FSP*, 15.jul.2004, disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u45954.shtml>>.

²⁶ Manoel Francisco Pires da Costa apud Fabio CYPRIANO, “Bienal abre concurso para eleger curador”, *FSP*, 7.abr.2005, disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0704200513.htm>>.

²⁷ Os sete blocos seriam: 1. “Conglomerado em Construção”; 2. “Novas Formas de Participação na Arte: Parcerias, Participação e Trocas”; 3. “Porque Tantas Ruínas e Vontade de Memória”; 4. “Do Cinetismo às Participações Sociais”; 5. “Filmes de Artistas e Documentários”; 6. “O Acre: de Território a Estado”; e 7. “Marcel 30” (referente à obra do artista belga Marcel Broodthaers). Ao final, os blocos pautaram a série de seminários e as escolhas dos artistas participantes, mas, na mostra propriamente dita, foram resumidos a dois: “Projetos Construtivos” e “Programas para a Vida” (ver detalhes adiante). A escolha do termo “bloco” referia-se ao mesmo tempo aos blocos de carnaval e à organização prático-conceitual de duas séries de trabalhos de Hélio Oiticica, *Block-experiments in Cosmococa – program in progress* (1973-75) e *Conglomerados Newyorkraises* (1971-77). Ver Fabio CYPRIANO, “Lisette Lagnado assume a 27ª Bienal”, *FSP*, 19.mai.2005, disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1905200510.htm>>.

contrário do que era a prática comum até então, em que os arquitetos entravam apenas na etapa final de concepção da mostra).²⁸

Dentro do campo artístico-intelectual, este amplo “processo colaborativo” nas várias instâncias de organização da 27ªBi – com a peculiaridade de ter vindo “de cima” – ensejou programas coletivos e atividades “sem fronteiras” por todos os lados.²⁹ Assim, durante a realização dos seminários, no correr do ano de 2006, o ‘Fórum Permanente: Museus de Arte; entre o público e o privado’³⁰ (como a instituição pragmaticamente se autodenomina...), que se organizava como uma plataforma de colaboração entre pesquisadores via internet, transmitiu *online* e documentou por meio de relatos críticos, todos os seminários – em colaboração *ad hoc* com os curadores da 27ªBi.³¹ Quando a

²⁸ Segundo relato da arquiteta: “Acompanhar as reuniões curatoriais, representava, sobretudo, ir tentando me aproximar da lógica conceitual e da maneira como estes curadores [...] apresentava[m] e especializava[m] o raciocínio de cada uma de suas escolhas, e como eles enfrentavam a poética de cada artista, mais do que as obras, já que naquele momento não havia nenhuma obra escolhida. Ao mesmo tempo, eu ia me aproximando e me apropriando da compreensão do edifício da Bienal”. Apud Redação UOL, “Marta Bogéa: ‘O território e a paisagem passam a fazer parte do interior do prédio’”, portal UOL, nov.2006, disponível em: <<https://entretenimento.uol.com.br/27bienal/entrevistas/textos/ult4026u8.jhtm>>. Bogéa possuía uma longa experiência na área de arquitetura expositiva de “arte contemporânea”, tendo trabalhado, por exemplo no *Arte/Cidade 3: A cidade e suas histórias* (cur. Nelson Brissac, São Paulo, 1997) e na mostra *Matéria Prima* (cur. Agnaldo Farias e Lisette Lagnado, Curitiba, Museu Oscar Niemeyer, 2002) – posteriormente trabalhou também na 29ª Bienal (cur. Moacir dos Anjos e Agnaldo Farias, 2010) e na mostra *Gordon Matta-Clark: desfazer o espaço* (cur. Tatiana Cuevas e Gabriela Rangel, MAM-SP, 2010).

²⁹ O processo de organização “colaborativo” e “processual” da 27ªBi se tornou, sob vários aspectos, um modelo. Como aponta a pesquisadora Sabrina Sant’anna, depois de Junho de 2013, quando o fenômeno dos coletivos de arte teve um novo *boom* no Brasil, a 31ª Bienal de São Paulo adotou tanto a curadoria “coletiva” (no caso, com cinco curadores estrangeiros, respondendo à consolidação do circuito de bienais do “Sul Global”) quanto a ideia de uma série de encontros/debates prévios que pautariam o processo curatorial do evento. Ver Sabrina SANT’ANNA et al., “Arte e política: a consolidação da arte como agente na esfera pública”, *Sociologia & Antropologia*, vol. 7, n. 3 (Rio de Janeiro, UFRJ, set.-dez.2017), p. 834-35.

³⁰ O Fórum Permanente foi fundado em 2003 por Martin Grossmann (professor da ECA-USP) e Joachim Bernauer (diretor do Instituto Goethe), a partir do Laboratório de Interfaces Eletrônicas-LIE da ECA-USP, coordenado por Grossmann. Ver a seção “Sobre” em <<http://www.forumpermanente.org/>>.

³¹ Os relatos foram posteriormente publicados no livro organizado por Ana Letícia FIALHO e Graziela KUNSCH, *Relatos Críticos – Seminários da 27ª Bienal de São Paulo* (São Paulo, Hedra, 2011). Nele constam textos da própria curadora-chefe, Lisette Lagnado, das organizadoras, e de vários “jovens” curadores-críticos-pesquisadores universitários paulistas – como Paula Braga (que pesquisava a obra de HO), Kiki Mazzucchelli (curadora que trabalha em Londres, possui vários textos críticos sobre a arte brasileira “emergente”), Paula Alzugaray (com atuação crítica e curatorial na área de videoarte), Daniel Hora (pesquisador de “arte hacker”), Fernanda Pitta (da revista *Número*, pesquisadora de arte brasileira), Vinícius Spricigo (que desenvolvia pesquisa comparativa entre as edições mais recentes da Documenta de Kassel e as da Bienal de São Paulo), Liliane Benetti (que pesquisava a obra do artista norte-americano Bruce Nauman) e Gilberto Mariotti (artista, professor da Escola da Cidade).

mostra propriamente dita abriu, em outubro de 2006, outra plataforma de internet, o Canal Contemporâneo, criou a seção “Bienal ETC”, como “um projeto *online* interativo”, que, “por meio de uma série de ensaios inéditos”, buscava “dar início a um debate aberto”³² sobre a mostra.

Coletivos na mira das instituições

A proliferação de canais *online* de perfil colaborativo (mas incentivados institucionalmente pelos realizadores do evento) e a assimilação do vocabulário dos coletivos de artistas emergentes por parte do discurso curatorial da Bienal ecoavam, com algum atraso, o interesse demonstrado desde o início da gestão do novo governo federal pelo próprio ministro da Cultura, Gilberto Gil, de se aproximar dos coletivos de mídia alternativa e mídia tática, que haviam se organizado previamente nos “Dias de Ação Global” contra o neoliberalismo (como referido primeiro capítulo).

Em relação ao processo de agrupamento desses coletivos nos primeiros meses do governo Lula, é preciso apontar o importante papel do *Festival Mídia Tática Brasil*, que teve em sua programação a mostra *Ocupação da Casa das Rosas* (13-16.mar.2003). O evento, marco fundante do desenvolvimento das políticas de cultura digital do MinC, havia reunido coletivos de mídia alternativa de todo o Brasil e os coletivos de artistas paulistanos.³³

³² Cf. Fernando OLIVA, “Por uma inserção crítica e plural”, 14.nov.2006, seção ‘Bienal ETC.’, in *Canal Contemporâneo*, disponível em: <<http://www.canalcontemporaneo.art.br/arteemcirculacao/archives/000993.html>>.

A plataforma publicou 16 textos e entrevistas de críticos, curadores e artistas (em sua maior parte considerados “jovens”): Alberto Simon, Ana Mélia Genioli e Ruy Sardinha Lopes, Carla Zaccagnini, Daniel Hora, Heloisa Espada, Henrique Oliveira, Marcelo Rezende, Mariza Werneck, Paula Alzugaray, Rafael Campos Rocha, Ricky Seabra e Silas Martí.

A iniciativa envolveu dois participantes da revista *Número* (2003-2010, impressa e distribuída com apoio do Centro Mariantonia da USP), Fernando Oliva e Carla Zaccagnini – e, de certo modo, ecoava (ou desdobrava online) esse projeto de organização “coletiva” dos “jovens” críticos paulistanos (Cauê Alves, Guy Amado, Juliana Monachesi, José Augusto Ribeiro, Afonso Luz, Tatiana Ferraz, Thaís Rivitti, Thaísa Palhares, além dos dois já citados).

³³ *Festival Mídia Tática Brasil*, 13-16/03/2003, produzido pelo Sesc-SP, Casa das Rosas (Secretaria Estadual de Cultura) e Ministério da Cultura, org. Ricardo Rosas, Tatiana Wells e Giseli Vasconcelos, com participação de vários hackativistas internacionais, do diretor do Sesc-SP, Danilo Miranda, e do então ministro da Cultura, Gilberto Gil. Ver, online: <http://ww2.sescsp.org.br/sesc/hotsites/midia_tatica/>.

Entre os coletivos participantes (não só de artistas), pode-se destacar: ‘A Revolução Não Será Televisada’, ‘Bijari’, ‘Nova Pasta’, ‘Contrafilé’, CMI, Bicletada, ‘Rizoma’, Rádio Muda (rádio pirata ligada ao movimento estudantil da Unicamp); além de interlocutores como Suely Rolnik e Peter Pál Pelbart. Para uma leitura sobre o forte envolvimento do MinC no Festival Mídia Tática

No campo da “visibilidade” midiática dos coletivos (já em termos do *mainstream* jornalístico), a mostra na Casa das Rosas, patrocinada pela direção da instituição, havia sido disparadora de um texto, publicado na *Folha de S.Paulo* pela jornalista e crítica de arte Juliana Monachesi, que procurava mapear o fenômeno dos coletivos de arte no Brasil (complementava esse mapeamento uma entrevista com o crítico e curador Fernando Cocchiarella). Responsável por colar o rótulo de “ativismo” nessa produção, o texto causou a ira de vários artistas participantes do evento.³⁴

Coletivos de artistas na 27ª Bienal

É notável que, todavia, nas “mini-revoluções” modernizantes operadas pela curadoria da 27ªBi, tenha havido pouco espaço para a integração efetiva dos coletivos de arte brasileiros – em contradição com a adoção massiva do vocabulário coletivista e processual, vindo “de baixo”. O único grupo brasileiro que participou da exposição foi o JAMAC–Jardim Miriam Arte Clube, coordenado por uma artista já razoavelmente assimilada institucionalmente, Mônica Nador, uma das protagonistas do “retorno à pintura” ligada à “Geração 80”, com um projeto não muito diferente do que já havia sido mostrado no MAM-SP³⁵ e que, em grande medida, não estava diretamente ligada à rede de

Brasil e um relato da atuação do coletivo ‘Contrafilé’, ver Joana ZATZ, “Mídia Tática”, in *O Espaço como Obra – ações, coletivos artísticos e cidade*, dissertação de mestrado, orient. Profa. Dra. Vera Pallamin (São Paulo, FAUUSP, 2012), p. 91-99. (Entre os coletivos artistas, todos os citados participaram posteriormente da rede ‘Integração Sem Posse’, junto à Ocupação Prestes Maia – ver seção 2.3 deste capítulo).

Para a importância do evento como berço das políticas de cultura digital do MinC nos anos seguintes, ver “A biblioteca rizomática de Ricardo Rosas”, 09.mar.2012, post no site *baixacultura.org*, disponível em: <<http://baixacultura.org/a-biblioteca-rizomatica-de-ricardo-rosas/>>.

³⁴ Juliana MONACHESI, “Explosão do a(r)tivismo”, *FSP*, Caderno Mais!, 6.abr.2003, disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0604200305.htm>>. Veja-se a chamada da matéria: “Com trabalhos de perfil político e antiinstitucional, ‘coletivos’ [...] se apropriam das estratégias situacionistas dos anos 60 e promovem um revival inspirado em artistas como Hélio Oiticica, Artur Barrio e Cildo Meireles.” Ver, para a reação dos artistas ao rótulo de “ativismo”, a irônica revista editada por Túlio TAVARES (‘Nova Pasta’) e Daniel LIMA (‘A Revolução não será Televisada’, e posteriormente da ‘Frente 3 de Fevereiro’), *I Congresso Internacional de Ar(r)ivismo* (São Paulo, outubro de 2003), online: <<https://tuliotavares.files.wordpress.com/2008/07/anais.pdf>>. Ver também a entrevista com Fernando COCCHIARALE, “O jogo das subjetividades convergentes”, *FSP*, Caderno Mais!, 6.abr.2003, disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0604200306.htm>>.

³⁵ Anteriormente, em 2001, o mesmo projeto, que ainda não havia sido batizado, havia participado do Panorama da Arte Brasileira, curado por Paulo Reis, Ricardo Basbaum e Ricardo Resende. Nesta ocasião, havia participado, no entanto, “do modo tradicional: com fotografias documentais da ação da artista na periferia da cidade. [...] Na 27ª Bienal [...] decidiu-se que [o JAMAC] não iria ser representado no pavilhão da Bienal no Parque do

coletivos “emergentes” cujo debate então se adensava em torno da Ocupação Prestes Maia.

Houve, todavia, a incorporação de grupos argentinos “jovens”, como o ‘Taller Popular de Serigrafia’, que havia se mobilizado (junto a movimentos sociais, assembleias de bairro e sindicatos) em torno do *Argentinazo* em 2001. Como resumiu o “jovem” pesquisador Daniel Hora em sua contribuição para o *Canal Contemporâneo* acerca da 27ªBi:

[...] Partindo do [...] contexto de crise econômica, descrédito do governo e politização popular, o projeto [Taller Popular de Serigrafia], fundado em 2002 [...], difunde, através de seu aparelho ambulante de estampa, imagens simbólicas das lutas populares nas camisetas, faixas e cartazes levados às ruas nas manifestações de piqueteiros, assembleias de bairros e cooperativas que retomaram as atividades das fábricas falidas.³⁶

Já no contexto do “pacto” kirchnerista (instaurado em maio de 2003), tais coletivos começavam a circular internacionalmente nas novas bienais do “Sul Global”.³⁷ Assim, a participação do ‘Taller Popular de Serigrafia’ na 27ªBi dava

Ibirapuera. Havia, entretanto, ônibus disponíveis duas vezes por semana, que levariam visitantes que desejassem viver a experiência de um projeto na periferia da cidade. Apenas no ponto do ônibus havia uma parede pintada por membros do JAMAC [...]. Além do mais, havia uma programação especial no JAMAC que incluía debates e projeções de filme [...]. Durante os três meses da exposição, foram feitas 22 visitas ao JAMAC, que duravam cerca de duas horas”. Cf. Fabio CYPRIANO, “How to Escape Formal Representations with Artists-Activists”, in Galit Eilat et. Al., *Making Biennials in Contemporary Times: essays from the World Biennial Forum n°2* (Amsterdã / São Paulo, Biennial Foundation / Fundação Bienal de São Paulo / ICCo, 2015), p. 103.

³⁶ Cf. Daniel HORA, “Sobre a subjetividade na era da reprogramação digital”, seção ‘Bienal ETC’, portal *Canal Contemporâneo*, 26.nov.2006, disponível em: <<http://www.canalcontemporaneo.art.br/artemcirculacao/archives/001018.html>>. Para uma coletânea de trabalhos e textos sobre as ações do ‘Taller Popular’, ver Karina GRANIERI e Carolina KATZ (eds.), *Taller Popular de Serigrafia (2002-2007)*, caderno produzido por ocasião da exposição *Relatos de resistência y cambio* (cur. Rodrigo Alonso, Frankfurter Kunstverein, Frankfurt, Alemanha, ago.-out.2010), disponível em: <<http://tallerpopulardeserigrafia.blogspot.com.br/>>.

³⁷ Ver Grupo de Arte Callejero–GAC, “Relaciones institucionales”, in *GAC Pensamientos Practicas Acciones* (Buenos Aires, Tinta Limón, 2009), p. 229-54, disponível em: <<http://www.tintalimon.com.ar/libro/GAC/>>.

Para uma leitura crítica da associação entre os movimentos sociais e os coletivos de artistas no contexto da radicalização política em torno do *Argentinazo* em 2001-2002, e o subsequente “pacto” hegemônico com os governos Kirchner, a partir de 2003, incluindo o sucesso meteórico dos coletivos “ativistas” argentinos no circuito de bienais “globais”, ver Ana LONGONI, “Encrucijadas del arte activista en Argentina”, in *Ramona – revista de artes visuales*, 74 (Buenos Aires, septiembre 2007), p. 31-43. Como no Brasil, o “impacto” dos coletivos no debate sobre arte contemporânea excedia sua capacidade de inserção institucional e mercantil (dentro de um contexto de expansão deste circuito, impulsionado pelo *boom* das *commodities* e do sistema financeiro do Cone Sul). Para a contradição entre o sucesso internacional dos

sequência à “estreia” do coletivo no circuito internacional (com a participação no *In_site 05*, em 2005, na fronteira México/Estados Unidos). Segundo relato de uma integrante do ‘Taller’:

Quando voltamos da Bienal de São Paulo, em outubro de 2006, recebemos o convite para a Bienal de Moscou. Quinze dias depois, o convite para a Bienal de Valência. E pouco depois para a Bienal de Istambul, para a qual não fomos porque decidimos dissolver o grupo. Para mim é muito sintomática a forma como os mesmos curadores reiteram os convites; como os curadores circulam em uma bienal para selecionar para a seguinte. Foi uma vertigem: quatro bienais em menos de cinco meses.³⁸

Taller Popular de Serigrafía, Participação na 27ª Bienal de São Paulo, 2006
Em destaque: *Bandera del Movimiento Intersindical Clasista* (2006);
Bandera de la fábrica recuperada Brukman (2003); *Banderas del Movimiento 6 hs* (2004)

A incorporação de coletivos argentinos (além da participação do coletivo feminista boliviano ‘Mujeres Creando’) terminava por servir, ao cabo, como

coletivos de arte argentinos e a inserção apenas mediana no circuito institucional e mercantil argentino, ver Daniela LUCENA, “Sobre la inserción del arte activista argentino en los espacios de exhibición”, in *Arte, Individuo y Sociedad*, 28/3 (Madri, Universidad Complutense de Madrid, 2016), p. 583-600.

No Brasil, o ‘GAC’, um dos principais coletivos argentinos do período, havia participado em 2004 do evento *Zona de Ação* (com ‘Contrafile’, ‘Frente 3 de Fevereiro’, ‘Cobaia’, ‘Bijari’, além do artista inglês Brian Holmes e da profa. Suely Rolnik), promovido pelo SESC-SP. Ver Joana ZATZ, “Circulação: o local e o deslocado, encontro do GAC com coletivos de São Paulo e contaminações”, in *O espaço como obra* (op. cit., 2012), p. 192-226.

³⁸ Karina Granieri apud Ana LONGONI, “Encrucijadas del arte activista en Argentina” (op.cit., 2007), p. 37. No que se refere ao “círculo vicioso”, o depoimento da artista é confirmado pelo fato de que Adriano Pedrosa (parte do “coletivo” curatorial da 27ªBi) havia sido um dos co-curadores do *Insite_05*.

aceno para a potencial participação dos coletivos brasileiros – talvez considerados pela curadoria, naquele momento, ainda em estágio de minoridade, se comparado a seus *hermanos*.³⁹ De todo modo, independente do juízo particular do comitê curatorial de turno, ainda que de modo mediado, abria-se perspectiva para a incorporação institucional, em eventos expositivos (como Bienais e mostras temporárias)⁴⁰ ou em instituições museológicas, de

³⁹ Provavelmente como subproduto do “turismo piquetero” (cf. LONGONI, op. cit., 2007, p. 31), que se formou junto à era Kirchner de administração social pós-colapso, a atuação dos coletivos de artistas argentinos foi capaz, inclusive, de gerar “práticas artísticas colaborativas” para exportação: “O engajamento social do grupo [Eloísa Cartonera, fundado em 2003...] está presente desde o ateliê-oficina-galeria [onde] artistas e jovens catadores de papel [...] cooperam na produção de livros com miolos xerocados [...] e capas pintadas manualmente sobre papelão. [...] a presença performática do Eloísa Cartonera na Bienal de São Paulo, onde trabalharam com catadores da cidade, teve como justificativa o desejo do grupo de lançar as sementes para a formação de um equivalente paulistano.” Cf. Daniel HORA, “Sobre a subjetividade na era da reprogramação digital”, seção ‘Bienal ETC’, (op. cit., 26.nov.2006).

A iniciativa do coletivo ‘Eloísa Cartonera’ prosperou e deu origem ao coletivo paulista ‘Dulcineia Catadora’, que atua, desde 2007, nos mesmos termos da matriz argentina. Ver o site do coletivo brasileiro: <<http://www.dulcineiacatadora.com.br/>>. Entre 2012 e 2013, a filial paulista, no contexto da mostra de inauguração do Museu de Arte do Rio, passou também a “lançar sementes” de seu projeto artístico-social entre os moradores do Morro da Providência, no Rio de Janeiro. Ver os desdobramentos no quarto capítulo desta tese.

⁴⁰ De fato, ainda em 2006, um convite para participar da IX Bienal de Havana (cur. Rubén del Valle, 27.mar-27.abr.2006) havia sido feito ao coletivo ‘Bijari’, e logo estendido a mais 12 coletivos atuantes na Ocupação Prestes Maia. Ver Gabriela LONGMAN, “Coletivos ‘vão’ à Bienal de Havana via fax”, *FSP*, 27.mar.2006, disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/acontece/ac2703200601.htm>>. Esse coletivo “ampliado” decidiu que a participação consistiria num aparelho de fax, localizado numa sala vazia no espaço expositivo da Bienal de Havana, que deveria receber, nos 30 dias de duração do evento, relatos escritos sobre a situação da ocupação Prestes Maia. Seja devido às falhas técnicas, que impossibilitaram a transmissão/recepção do fax, seja devido ao abandono da “visibilidade” em favor de uma proposta mais “conceitual”, o fato é que essa participação não gerou maiores consequências (seja na escala da circulação seja na escala da produção artística).

Para os debates internos dos coletivos e o desenrolar truncado dessa “quase-participação” na Bienal de Havana, que resultou afinal na organização da exposição *Território São Paulo* dentro da Ocupação Prestes Maia (onde as “estratégias de visibilidade” foram novamente adotadas), ver Sebastião OLIVEIRA Neto, “Terceiro ato (março/abril 2006) – Território São Paulo / Bienal de Havana”, in *Situação Prestes Maia: o processo de colaboração entre artistas, coletivos artísticos e o Movimento Sem-Teto do Centro (MTSC). Ocupação Prestes Maia / São Paulo (2003-2007)*, dissertação de mestrado, orient. Profa. Cristina Freire (São Paulo, PGEHA-ECA/MAC-USP, 2012), p. 141-56.

Além disso, como indicado anteriormente, o mesmo coletivo ‘Bijari’ – o mais “profissional” entre os grupos paulistanos – havia participado da seção de “arte contemporânea” da exposição *Tropicália* (MAC, Chicago, out.2005-jan.2006; Barbican Art Gallery, Londres, fev.-mai.2006; Das Haus der Kulturen der Welt, Berlim, jun.-jul.2006; The Bronx Museum of the Arts, Nova York, out.2006-jan.2007; MAM-RJ, ago.-set.2007), curada pelo argentino Carlos Basualdo, que dava sequência às mostras cenográficas de tipo “exportação” concebidas pela BrasilConnects para circulação internacional (como, anteriormente, a *Mostra do Redescobrimento*). Depois do colapso da BrasilConnects em 2005, a mostra foi patrocinada diretamente por um consórcio de agentes federais (Embratur, MinC e as embaixadas brasileiras das cidades em que a mostra circulou) e empresas e fundações norte-americanas (Altria Group/Phillip Morris; Harris Family Foundation, Chicago; The Andy Warhol Foundation, Nova York; Etant donnés: The French-American Fund for Contemporary Art, Nova York). Para uma crítica contundente da mostra, ver

material artístico contemporâneo “alternativo” e das demandas dos “de baixo”. Incluía-se, aí, por meio da *representação* indireta (a presença dos coletivos argentinos), os discursos “colaborativos” e práticas simbólicas de atuação micropolítica, que, sob forma institucionalizada, já eram capazes de pautar a noção de “economia da cultura” proposta pela gestão de Gilberto Gil no Ministério da Cultura:

O individual e o coletivo sempre estiveram próximos nas questões de arte. Reunir as duas perspectivas em uma Bienal representa um sopro oportuno para o atual momento histórico [...]. Ressaltamos, especialmente, o engajamento nas questões sociais e políticas propostas pelo conceito curatorial que muito sintoniza com as nossas políticas públicas.⁴¹

■

Michael ASBURY, “Tropicália: uma revolução na cultura brasileira”, in *Arte & Ensaios*, n. 13 (Rio de Janeiro, PPGAV-EBA-UFRJ, 2005), p. 228-231.

⁴¹ Cf. Gilberto GIL, “Apresentação do Ministro da Cultura”, in Lisette LAGNADO e Adriano PEDROSA (orgs.), *27ª Bienal de São Paulo: Como Viver Junto*, catálogo de exposição (op. cit., 2007), p. XI. Em coletivas de imprensa, Gil também havia elogiado a gratuidade do acesso à mostra (cujo projeto fora nomeado pelo presidente da Fundação Bienal de “Movimento Arte Democracia” [sic]).

Para um documento do Programa de Desenvolvimento da Economia da Cultura–PRODEC do MinC, ver Paula PORTA, “Economia da Cultura: um setor estratégico para o país”, publicado no site do MinC, 1.abr.2008, disponível em: <http://www.cultura.gov.br/noticias-destaques/-/asset_publisher/OiKX3xlR9iTn/content/economia-da-cultura-um-setor-estrategico-para-o-pais-146941/10883>. Para uma análise crítica, abrangendo as gestões Gil (2003-08), Juca Ferreira (2008-10) e Ana de Hollanda (2011-12), ver Cayo HONORATO e Viviane PINTO, “Cultura ou criatividade?”, in *Dazibao*, n. 2 (São Paulo, 2014), p. 88-93 (ver principalmente p. 90). Ver também Cibele RIZEK, “Fases do lulismo – políticas de cultura e cotidiano na periferia de São Paulo”, in André SINGER e Isabel LOUREIRO (orgs.), *As contradições do lulismo – a que ponto chegamos?* (São Paulo, Boitempo, 2016), p. 185-91.

2.2 Visibilidade sem fronteiras

Manipulando o fetiche da moeda estável, FHC retirou do Estado brasileiro a capacidade de fazer política econômica. Com os dois mandatos, os tucanos operaram um *tournant* do qual seu sucessor veio a ser prisioneiro – com a peculiaridade de que Lula radicalizou no descumprimento de um mandato que lhe foi conferido para *reverter* o desastre de FHC.⁴²

– Francisco de Oliveira, 2009

Reflexões gramscianas (no Brasil) I

Para de fato compreender de modo crítico a inscrição mais ampla dos lances estratégicos que se realizavam (direta e indiretamente) – seja pela absorção de demandas vindas “de baixo” (como no caso das práticas “emergentes” de colaboração) seja pela acomodação das contradições (no caso das distintas “margens” globais que se expunham)⁴³ –, é útil voltar ao conceito gramsciano de *revolução passiva*.

A expressão “revolução passiva” havia sido inicialmente utilizada por Gramsci (entre 1929 e 1930) para abordar processos históricos modernizantes específicos, em que se verificava o protagonismo estatal⁴⁴ nas transformações sociais (mediando interesses conflituosos de diferentes frações das classes dominantes) e a ausência de participação efetiva das classes subalternas.

Numa primeira formulação, a ideia de *revolução passiva* (retomada do debate histórico italiano) era associada ao processo de revolução-restauração, referido à unificação italiana de meados do século XIX. Ali, devido ao desenvolvimento de classes específico de um país periférico como a Itália, verificava-se a impossibilidade histórica de formação de um campo

⁴² Francisco de OLIVEIRA, “O avesso do avesso”, *Piauí*, n. 37 (São Paulo, Ed. Alvinegra/Abril, out. 2009), disponível em <<http://revistapiaui.estadao.com.br/edicao-37/tribuna-livre/o-avesso-do-avesso>>, rep. in Francisco de OLIVEIRA; Ruy BRAGA; Cibele RIZEK (orgs.), *Hegemonia às avessas* (São Paulo, Boitempo, 2010), p. 373.

⁴³ Ver argumentação a seguir, sob a rubrica “Periferia por todos os lados”.

⁴⁴ “Protagonismo estatal” entendido aqui nos termos gramscianos de um “Estado ampliado” ou “integral”, que procura enfatizar o “caráter mais complexo do entendimento da extensão e capilaridade do aparato Estado, o qual, a partir dessa ampliação do conceito [proposta por Gramsci] também englobaria as esferas da sociedade civil”. Cf. Guido LIGUORI e Pasquale VOZA, (orgs.), *Dicionário gramsciano (1926-1937)*, trad. Ana Maria Chiarini et al. (São Paulo, Boitempo, 2017), p. 261.

hegemônico⁴⁵ burguês capaz de integrar (ativamente) as classes subalternas em seu projeto de transformação da sociedade, nos moldes “clássicos” do jacobinismo francês – quer dizer, revolução dirigida por um partido burguês (jacobino), com participação ativa dos subalternos (o que conduzia a classe dirigente a posições radicalmente avançadas no processo de transformação social). Deste modo, *revolução passiva* descrevia um processo de formação de uma hegemonia restrita, mediante o consenso passivo dos subalternos.⁴⁶ Tal consenso “passivo” era obtido tanto pela supressão física das lideranças políticas mais ativas quanto por meio da “cooptação” individual, ou seja, a assimilação “molecular” dos subalternos. Neste processo, produziam-se transformações sociais substantivas e ao mesmo tempo evitava-se qualquer ruptura política (como a reforma agrária ou a eliminação da propriedade privada, por exemplo).

Posteriormente (em 1932), Gramsci desdobrou a expressão para compreender a assimilação “corporativa” das classes subalternas ao projeto da classe dominante no fascismo italiano – em que aparecem, de modo limitado, elementos ativos na formação social do consenso (e, portanto, no exercício estatal daquela hegemonia restrita).

Neste sentido, revolução passiva descrevia uma tentativa de solução, ainda nos termos de um exercício restrito da hegemonia burguesa, da crise do

⁴⁵ “A força de uma invenção [política] se expressa na capacidade de manter o adversário nos limites do campo criado pela proposta/resposta, e isso confere estabilidade ao campo político, mantendo a pauta e a agenda das questões. Gramsci chamaria essa capacidade de hegemonia, no sentido preciso de uma cultura que torna indeclináveis as questões propostas, que obriga o adversário a jogar com as linguagens, situações, instituições e cultura inventadas, as quais se tornam, assim, a cultura dominante. A hegemonia é a produção conflitiva do consenso”. Cf. Francisco de OLIVEIRA, “Política numa era de indeterminação” (op. cit., 2003), p. 15-16. Nesse sentido, a hegemonia (de uma classe) deve ser compreendida como um campo social de interação (conflitiva) entre as classes – de caráter não permanente ou estático, mas sim dinâmico, em disputa. Para o debate sobre o conceito de hegemonia, ver Peter THOMAS, “Hegemony, passive revolution and the modern Prince”, *Thesis Eleven*, 117/1 (Londres, Brunel University, 2013), p. 20-39.

⁴⁶ “A revolução passiva é, desta forma, o exercício de uma hegemonia restrita, uma hegemonia burguesa em um período histórico no qual esta classe já perdeu a capacidade de assimilar a seu projeto as classes subalternas [ao contrário da revolução burguesa de tipo ‘jacobino’]. A revolução passiva não é hegemonia de uma classe em relação ao todo social, mas a de uma fração das classes dominantes sobre o conjunto delas através da mediação do Estado”. Cf. Alvaro BIANCHI, “Revolução passiva: pretérito do futuro”, *Crítica Marxista*, n. 23 (Campinas, 2006), p. 48.

capitalismo:⁴⁷ ao incorporar de modo massivo, mas seletivamente, impulsos de transformação e demandas econômicas oriundas das classes subalternas, o fascismo inovou (economicamente), conservando a estrutura de classes da sociedade burguesa – novamente, um intenso protagonismo estatal operando um programa que unia inovação econômica e conservação política.⁴⁸

Gramsci lançou, a seguir (1934), a hipótese de que um programa análogo de “desenvolvimento gradual do tipo [...] das ‘revoluções passivas’”⁴⁹ estava em jogo no processo de modernização de tipo americano. Sua análise considera o fordismo e o taylorismo também como uma resposta capitalista “progressista” aos limites do capital (a “queda tendencial da taxa de lucro” formulada por Marx como a contradição imanente do capital). No resumo feito pelo sociólogo Alvaro Bianchi (IFCH-Unicamp):

[O fordismo e o taylorismo seriam, para Gramsci,] tentativas de superação que se manifestam primeiramente no nível do processo produtivo e da organização do trabalho, introduzindo inovações [...] que exigiram] combinar “habilmente a força (destruição do sindicalismo operário [...]) com persuasão (altos salários, benefícios sociais diversos, propaganda ideológica e política) para, finalmente, basear toda a vida do país na produção”. [...] O americanismo e o fordismo não são apenas uma resposta a uma tendência econômica, como também uma resposta política à força do proletariado expressa na Revolução Russa. Como

⁴⁷ Entendida aqui no sentido gramsciano de uma “crise orgânica”: “Tem-se que a crise política não é definida automaticamente pela crise econômica. A crise econômica, tomada [...] como crise de acumulação resultante da queda tendencial da taxa de lucro [cf. Marx em *O Capital*], pode ser pressuposto de um profundo abalo político. Mas ela não conduz, por si própria, à crise de hegemonia. Para a eclosão desta crise é preciso a coincidência dos tempos de uma crise de acumulação com o acirramento do choques entre as classes, e, no interior delas, entre suas frações. Haveria, assim, uma coincidência no tempo de uma crise econômica e outra política, ou o que Gramsci chama de uma crise orgânica, uma crise que afeta o conjunto das relações sociais e é a condensação das contradições inerentes à estrutura social [do capitalismo]”. Cf. Alvaro BIANCHI e Ruy BRAGA, “Hegemonia e crise: noções básicas para entender a situação brasileira”, *Blog Junho*, 28.jun.2015, disponível em: <<http://blogjunho.com.br/hegemonia-e-crise-nocoes-basicas-para-entender-a-situacao-brasileira/>>.

⁴⁸ “O que aparece aqui é uma via de transformação do Estado e da economia que, situando-se de maneira intermediária [...] entre o planejamento econômico e a economia de mercado, poderia promover o desenvolvimento das forças produtivas evitando, ao mesmo tempo, a revolução operária. Esta é não apenas uma solução não operária da crise [...], como uma solução anti-operária, contra-revolucionária, portanto. [...] Como programa, o fascismo unifica política e economia”. Cf. Álvaro BIANCHI, “Revolução passiva: pretérito do futuro” (op. cit., 2006), p.52.

⁴⁹ Cf. Antonio GRAMSCI, *Quaderni del carcere: edizione critica dell'Istituto Gramsci*, a cura di Valentino Gerratana (Turim, Giulio Einaudi, 1977), p. 63, apud Álvaro BIANCHI, “Revolução passiva: pretérito do futuro” (op. cit., 2006), p.52.

formas de concreção da revolução passiva são uma contratendência política que se exerce no campo da produção, atuando sobre o processo de trabalho.⁵⁰

A partir daí, como uma dinâmica complexa e mutuamente condicionante entre inovação e conservação, a revolução passiva pode aparecer como um fenômeno suscetível de generalização – uma espécie de “lógica modernizadora”. O fenômeno foi desdobrado por Gramsci, segundo alguns de seus intérpretes mais recentes,⁵¹ como um conceito que procurava abarcar, num nível mais alto de abstração, processos de modernização impulsionados “pelo alto”, ou seja, pelo exercício de uma hegemonia restrita de algumas frações das classes dominantes, por meio do protagonismo estatal, em que se verificam simultaneamente transformações substantivas (no campo produtivo, por exemplo) e ausência de ruptura política. Na formulação do historiador inglês Peter Thomas (Politics and History Dept., Brunel University London):

[...] “revolução” se refere à capacidade da classe dominante ainda oferecer ganhos históricos substantivos e reais, produzindo transformações sociais reais que podem ser compreendidas, ao menos formalmente, como progressistas; [...] “passiva” denota o esforço de produzir essas transformações sem o envolvimento extensivo das classes subalternas como classes, mas mediante a absorção molecular de seus elementos principais em um projeto hegemônico já estabelecido (o mecanismo do “transformismo”, primeiro na forma “molecular” e depois na forma corporativa). Contudo, revolução passiva, como um conceito, não se refere mais essencialmente a um evento particular reconhecível. Neste uso [...] do conceito, *revolução passiva* assume um significado mais geral, como uma lógica (de um certo tipo) de modernização.⁵²

⁵⁰ Idem, p. 53-54. Com citação interna de Antonio GRAMSCI, *Quaderni del carcere: edizione critica* (op. cit., 1977), p. 2145-46.

Isto ainda pressupõe uma forte atuação do Estado, já que “a americanização exige um determinado ambiente, uma determinada estrutura social (ou a vontade decidida de criá-la) e um determinado tipo de Estado. O Estado é o Estado liberal, não no sentido do liberalismo alfandegário ou da efetiva liberdade política, mas no sentido mais fundamental da livre iniciativa e do individualismo econômico que alcança através de meios próprios, como 'sociedade civil', através do próprio desenvolvimento histórico, o regime da concentração industrial e do monopólio”. Cf. GRAMSCI, *Quaderni...* (op. cit.), p. 2157, apud A. BIANCHI, “Revolução passiva: pretérito do futuro” (op. cit., 2006), p. 53-54.

⁵¹ Para o histórico da recepção do conceito gramsciano de revolução passiva, ver Peter THOMAS, “Introduction: The Actuality of Revolution”, in *Revolutions, Passive and Permanent* (2015, inédito, cedido pelo autor).

⁵² Peter THOMAS, “Revolutions, passive and permanent”, paper do seminário *Revolutionäres Denken – in der Krise? Nach der Krise?*, Werftpfuhl bei Berlin, 7-11.set.2011. Ver também

Esta configuração conceitual supera dialeticamente as aparições conjunturais ou particulares da expressão revolução passiva. É nesta acepção que os sociólogos Alvaro Bianchi (da UNICAMP) e Ruy Braga (da USP), logo no início do primeiro mandato petista, em 2003, procuraram conceber criticamente o ciclo histórico que se abria por meio do conceito de *revolução passiva*:

O [suposto] socialismo do PT foi transformado numa base sólida para um programa de governo capitalista que tem como meta superar a crise do modelo neoliberal. Não é uma questão de construir o futuro, mas de gerenciar o presente, [aparentemente] removendo o que há de mal e indesejável. [...] Como em Proudhon, a dialética é [aqui] mutilada, já que a contradição imanente [do sistema capitalista] se torna algo que pode ser externalizado e eliminado mediante o gerenciamento estatal. [...] Se como método temos uma *dialética mutilada*, como programa político temos *revolução passiva*. Este e nenhum outro é o conteúdo do governo PT: a *atualização gradual da estrutura econômica do capitalismo por meio de transições sucessivas, comandadas pelo estado, evitando a intervenção ativa das classes subalternas no processo*. [...] Longe de tornar real a esperança do Brasil como um ‘país do futuro’, tais processos não fazem nada senão recriar o passado mediante a *administração do presente*.⁵³

“Modernity as ‘passive revolution’: Gramsci and the Fundamental Concepts of Historical Materialism” in *Journal of the Canadian Historical Association / Revue de la Société historique du Canada*, vol. 17, n. 2, 2006, p. 61-78, disponível em <<https://www.erudit.org/revue/jcha/2006/v17/n2/016590ar.pdf>>.

⁵³ Alvaro BIANCHI e Ruy BRAGA, “Brazil: The Lula government and financial globalization”, *Social Forces*, n. 83, vol. 4 (June 2005), p. 1753-54. Grifos meus. Ver também Alvaro BIANCHI, “O Brasil dos gramscianos”, in *Crítica Marxista*, 43 (São Paulo, Ed. Unesp, 2017), p. 117-32.

Nestes termos, mesmo um porta-voz do lulismo não pôde se furtar de notar, em vocabulário “progressista” recuado, que o programa impunha a despolitização dos “subalternos”: “Devido ao deslocamento da luta de classes, que o caráter passivo do reformismo fraco *impõe*, esse proletariado lulista emerge num ambiente ideológico em que direita e esquerda foram reduzidas a vozes de fundo. ‘Direita’ e ‘esquerda’ são a expressão democrática da luta de classes, não do confronto entre ricos e pobres, daí a mudança nos termos do debate público”. Cf. André SINGER, *O sentidos do lulismo – reforma gradual e pacto conservador* (São Paulo, Cia. das Letras, 2012), p. 212. Grifos meus. Para a concordância de Singer com o diagnóstico acerca da revolução passiva, ver *idem*, p. 45.

O sociólogo carioca Luiz Werneck Vianna descreve o governo Lula em termos análogos, como uma “forma bizarra” de revolução passiva. Ver Luiz Werneck VIANNA, “O Estado Novo do PT”, portal *Gramsci e o Brasil*, jul.2007, disponível em: <<http://www.acesa.com/gramsci/?page=visualizar&id=755>>.

Para a circunscrição do problema em âmbito continental ou supranacional, ver Massimo MODONESI, “Gobiernos progresistas y desmovilización ¿Revoluciones pasivas en América

Economia cultural

Ecoando, como se viu, as manobras que se realizavam em escala mais ampla no âmbito do governo federal (incluindo, diretamente, a gestão da cultura), ligado ao assim chamado “campo democrático-popular”, o projeto curatorial da 27ªBi também buscava absorver demandas vindas “de baixo”. Essa absorção possuía duas particularidades importantes no que se refere à estratificação social ou às relações de classe envolvidas:

- 1) o movimento inicial de “atualização” ou “transformação” veio literalmente “de cima”, por meio da encomenda feita pelo conselho da Fundação Bienal (formado por próceres “ilustrados” da burguesia paulistana), na pessoa de seu presidente, a instâncias profissionalizadas do campo artístico (o comitê de seleção de projetos, formado por curadores “sêniores”, por assim dizer, e os curadores convidados a apresentar projetos);
- 2) sob comando discursivo do extrato gerencial médio de curadores, a absorção das demandas “subalternas” pela 27ªBi foi mediada pela linguagem da “colaboração” e do “coletivismo”. Esse léxico havia sido gestado, por sua vez, na atuação dos artistas “emergentes”, com origem social na classe média (empobrecida ou não), e haviam sido amplificadas, antes da 27ªBi, pelos mesmos extratos médio-altos de críticos-curadores (tanto “sêniores” quanto “júniores”).⁵⁴

Por meio dessa articulação, realizava-se um conjunto de transformações evidentes: seja no âmbito da organização geral e da função da Bienal (dentro do campo artístico local e internacional) seja no âmbito da produção de discursos simbólicos (curadorias, obras, temas e propostas artísticas) em torno da arte “emergente” – ampliando também seus espaços de circulação.

No que se refere especificamente aos discursos “colaborativos” há pelo menos duas instâncias a serem notadas: em primeiro lugar, com a

Latina?” *Anuari del Conflict Social*, n. 2 (Barcelona, Universitat de Barcelona, 2012), p. 1367-84. A revolução passiva brasileira é caracterizada pelo autor como um “conservadorismo reformista moderado” (cf. *idem*, p. 1372).

⁵⁴ Para a retroalimentação entre artistas “emergentes” e curadores na construção da categoria “coletivo de artista”, ver comentários no primeiro capítulo desta tese, e Ana MIRANDA, “Coletivos de arte: a *artificação* da criação coletiva nos anos 2000”, *NAVA – Revista do PPG e Artes Cultura e Linguagens da UFJF*, n.2 (Juiz de Fora, IAD-UFJF, jan.-jun.2016), p. 335-36.

incorporação do léxico “coletivista” e “processual” pelo discurso curatorial e a exibição de alguns coletivos na 27ªBi, as práticas artísticas colaborativas foram inseridas num novo patamar de circulação institucional. Em segundo lugar, a curadoria, “pautada” ou “dirigida” pela linguagem mais ou menos “espontânea”, muitas vezes ingênua, da arte “emergente”, passou a interferir nas discussões em torno das práticas “colaborativas”. A interferência deu-se pelo alto, mediante seus esquemas e instrumentos “discursivos” – seminários, residências, exemplos “históricos” consagrados e modelos teóricos internacionais.

Pode-se afirmar, portanto, que tais inovações excederam em grande medida os limites do evento, atualizando a vocação “produtiva” da Bienal – que, sob a batuta de Ciccillo Matarazzo (1898-1977), se pretendia, desde sua origem no período nacional-desenvolvimentista, uma intervenção “progressista” da burguesia paulista no circuito artístico local e na própria produção artística, no sentido de sua modernização.⁵⁵ Uma vez que a curadoria também acompanhava a “temperatura”⁵⁶ da produção local, atenta ao ritmo da produção “emergente”, tal modernização tinha o mérito de superar – embora conservando – o mero *catching-up* por via da “importação” de discursos internacionais atualizados.

Nova antropofagia

Como apontado anteriormente, uma nova janela de internacionalização, pautada pelas especificidades locais e conjugada aos ritmos globais, se reabria para o evento (depois do interregno com o curador estrangeiro, responsável pelas duas edições anteriores). Do ponto de vista modernizante, a 27ªBi retomou os parâmetros e ambições intelectuais da Bienal de Antropofagia –

⁵⁵ Essa intervenção encontrou, na época, uma posição crítica por parte de vários artistas de esquerda, como Waldemar Cordeiro e o arquiteto Vilanova Artigas, segundo o qual: “a Bienal criará entre nós uma classe compradora da arte abstrata, que já aparece entre os ‘tubarões’ [da indústria] que ligaram seus nomes aos prêmios. Essa classe compradora e o governo compreenderão a importância da chamada arte moderna. Criarão um mercado para os artistas que, com isso, terão seus problemas resolvidos, desde que pintem como os compradores desejam, isto é, desde que pintem como a Bienal”. Cf. Vilanova ARTIGAS, “A Bienal: expressão da decadência burguesa”, *Hoje* (São Paulo, 12.ago.1951), apud F. ALAMBERT e P. CANHÊTE, *Bienais de São Paulo...* (op. cit., 2004), p. 46.

⁵⁶ Segundo expressão de Lisette Lagnado em entrevista à Redação UOL, “Para curadora, Bienal deve formar um espírito do tempo” (op. cit., out.2006), citado anteriormente.

que continuava colhendo os louros de seu sucesso internacional. Nesse sentido, a adoção do “Programa Ambiental” (1966),⁵⁷ de Hélio Oiticica, como princípio conceitual organizativo da mostra, operou como um duplo da *Antropofagia* na mostra de 1998⁵⁸ – atualizando-a, todavia, ao novo contexto “paz e amor” que prescindia do elemento “canibal” presente na 24^aBi.⁵⁹ Em termos atualizados, Lisette Lagnado apontava para a possibilidade de “desenvolver a relação entre o *como viver junto* e a metáfora da ingestão do estrangeiro”.⁶⁰

A escolha da curadoria evidenciava, desse modo, que se tratava de fazer avançar o mesmo projeto de intervenção dentro da historiografia local, retomando, na situação atual, sob novas determinações, questões que a 24^aBi havia formulado:

⁵⁷ Para a formulação original, ver Hélio OITICICA, “Programa ambiental” [jul.1966], rep. in César OITICICA Filho (org.), *Museu é o mundo* (Rio de Janeiro, Azougue, 2011), p.81-5. Para uma leitura atualizada deste programa, ver Lisette LAGNADO, *Hélio Oiticica: O Mapa do Programa Ambiental*, tese de doutorado, orient. Prof. Dr. Celso Favaretto (São Paulo, PPG de Filosofia-FFLCH-USP, 2003). No debate recente em torno desses temas, já sob a égide da 27^aBi, ver idem, “Gordon Matta-Clark e Hélio Oiticica: micro-história de mitologias contemporâneas”, in Gabriela RANGEL e Tatiana CUEVAS (cur.), *Gordon Matta-Clark: Desfazer o Espaço*, catálogo de exposição (Museu Nacional de Bellas Artes, Santiago, nov.2009-jan.2010; MAM-SP, fev.-abr. 2010; Paço Imperial, Rio de Janeiro, mai.-jul.2010; Museo de Arte de Lima, ago.-out.2010), p. 69-76. Para uma leitura crítica alternativa, ver Gustavo MOTTA, *No Fio da Navalha: diagramas da arte brasileira – do ‘programa ambiental’ à economia do ‘modelo’*, dissertação de mestrado, orient. Prof. Dr. Luiz Renato Martins (São Paulo, PPGAV-ECA-USP, 2011).

⁵⁸ “Assim como o ‘Manifesto Antropófago’ de Oswald de Andrade de 1928 serviu de dispositivo para a 24^a Bienal, invertendo a mão das influências, os milhares de manuscritos de Oiticica ganham estatuto de documentos teórico-práticos, patamar de estranha atualidade para acompanhar os fenômenos da cultura [...]”. Lisette LAGNADO, “No amor e na adversidade”, in *27^a Bienal de São Paulo: Como viver junto*, catálogo de exposição (São Paulo, Fundação Bienal, 2007), p. 55.

⁵⁹ Analogamente, tal inflexão na concepção de antropofagia era também um modo de responder à versão “antropológica” – ou tropicalista? – do conceito de cultura, que o MinC adotava sob a gestão Gilberto Gil: “O Ministério da Cultura na gestão Gilberto Gil assumiu publicamente [...] que o conceito de cultura seria ampliado e abordado pela instituição sob um olhar antropológico. Com este novo olhar antropológico, o Ministério buscava ampliar o escopo da instituição, priorizando os incentivos à diversidade cultural e às populações ainda não incluídas nas práticas do ministério. [...] A nova abordagem [...], além de alterar as propostas da gestão anterior [de Francisco Weffort], que priorizava o olhar sociológico, viria autorizar que se considerasse no escopo do Ministério qualquer unidade cultural, não apenas as Belas-artes, possibilitando o uso das políticas culturais das mais diversas formas”. Inti Anny QUEIROZ, *Projeto cultural: as especificidades...* (op. cit., 2014), p. 60. Para a conceptualização da dimensão antropológica em contraposição à dimensão sociológica da cultura, no âmbito da formulação de políticas públicas, ver Isaura BOTELHO, “Dimensões da cultura e políticas públicas”, *São Paulo em Perspectiva*, vol.15, n.2 (São Paulo abr.jun.2001), p. 73-83, disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/spp/v15n2/8580.pdf>>.

⁶⁰ Lisette LAGNADO, “No amor e na adversidade” (op. cit., 2007), p. 60, nota 7.

Quando eu formulei o projeto, parti de intuições e investigações que eu já tinha em relação à produção atual. Então não inventei a tese, ela estava no ar. [...] O que me interessa é recuperar e dar dignidade para o pensamento e reflexão do Hélio na década de 70. Várias práticas não foram compreendidas, por isso acho o Hélio visionário. Chega de hipocrisia. Chegou a hora de falar de um neoconcretismo “banido” por uma certa crítica local e moralista que só o vê relacionado com o sexo, as drogas e o rock. [...] O “programa ambiental” É um programa político visando uma mudança de comportamento.⁶¹

Essa “mudança de comportamento” foi entendida como uma tomada de posição radical e antiformalista, que estabelecia relações não mediadas, positivas, entre “arte e vida”. Nestes termos, o princípio histórico-conceitual da mostra, tomado do programa de Oiticica, era voltado diretamente para a análise da produção artística contemporânea.

No plano local, a novidade em relação à 24^aBi aparecia justamente no fato de que a “arte contemporânea” não precisava mais estar “contaminada” pela aura de obras históricas canônicas. Ou seja, a “arte contemporânea” podia ser tratada agora como um fato cultural razoavelmente bem difundido (ou, pelo menos, capaz de se comunicar com um público de massas). A partir daí, a curadoria destrinchava operativamente o “Programa Ambiental” em dois grandes modelos produtivos – que também o aproximavam das propostas e práticas dos coletivos de arte. Como explicava a própria curadora:

“Projetos Construtivos”, no qual vamos privilegiar artistas que lidam com o espaço, o lugar de trabalho, o habitat; e “Programas para a Vida”, onde o cotidiano fica mais evidente, pois lidaremos com as subjetividades e inter-relações, de microcomunidades, ou como um artista ativa um não-artista na obra dele.⁶²

Nas duas linhas ou blocos curatoriais, artistas “contemporâneos” consagrados na historiografia da arte recente (Marcel Broodthaers, Gordon Matta-Clark, Ana Mendieta, Felix Gonzalez-Torres, León Ferrari, Dan Graham, além de Oiticica) eram “conjurados” e exibidos sob o rótulo de “histórico-

⁶¹ Entrevista de Lisette Lagnado a Fabio CYPRIANO, “Chega de hipocrisia com Oiticica”, *FSP*, 19.dez.2005, disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1912200510.htm>>.

⁶² Entrevista de Lisette Lagnado a Fabio CYPRIANO, “Bienal enxuga blocos e questiona arte”, *FSP*, 19.dez.2005, disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1912200509.htm>>.

contemporâneos”.⁶³ Como no modelo da Antropofagia em 1998, a produção internacional renomada entrava em cena submetida à prova dos nove da conceptualização brasileira.

Periferia por todos os lados

Todavia, como notou, em tom elogioso, um observador internacional, na 27ªBi, “a periferia parecia estar por toda parte”.⁶⁴ Assim, ao contrário da complexa dialética centro/periferia posta em jogo na 24ªBi pelo dispositivo da “contaminação”, a curadoria da 27ªBi procurava enfatizar a condição *underground* da produção internacional ali exibida – mesmo daquela produzida nos países centrais. Assim, na mostra, a produção de artistas do “Sul Global” e a de artistas atuantes nos países centrais confluíam para uma situação de “estar à margem”. Ou seja, a curadoria se propunha, em grande medida, a relacionar em termos de *afinidade* a produção local e a produção de artistas contemporâneos “históricos”, ou já reconhecidos no circuito global (como, por exemplo, Matta-Clark, Mendieta e Gonzalez-Torres).

No caso, essa afinidade ou identificação ancorava-se efetivamente, e de modo realista, na inscrição marginal da produção dos artistas internacionais em seus contextos originais de atuação. Para além de sua dimensão contracultural ou *underground*, um caráter marginal análogo incidia sobre a inscrição étnica de vários desses artistas na sociedade norte-americana: Gordon Matta-Clark era filho do pintor chileno Roberto Matta, enquanto Ana Mendieta e Felix Gonzalez-Torres eram de origem cubana (em relação aos dois últimos, o tema da sexualidade também entrava como índice de “marginalidade”).

De fato, não é possível ignorar o conteúdo progressista dessa ênfase na identidade étnica e nas afinidades (entre a dimensão marginal das produções locais e internacionais). Tampouco é possível ignorar que o viés identitário “forçava a barra”, em termos históricos – atribuindo a tais produções certas

⁶³ Lisette LAGNADO, “Introdução”, in *27ª Bienal de São Paulo: Guia* (op. cit., 2006), p. 16. Para a consagração (em escala internacional) desses artistas, basta notar que todos (fora o argentino León Ferrari) aparecem com destaque no manual de história da arte escrito pela equipe editorial da revista norte-americana *October*. Ver Hal FOSTER, Rosalind KRAUSS, Yve-Alain BOIS, Benjamin BUCHLOH e David JOSELIT, *Art Since 1900 – modernism antimodernism postmodernism* (Nova York, Thames & Hudson, 2004).

⁶⁴ James TRAINOR, “27th São Paulo Biennial”, *Frieze*, 1.jan.2007, disponível em: <<https://frieze.com/article/27th-sao-paulo-biennial>>.

problemáticas que, se não eram completamente alheias, apareciam de modo parcial ou descontextualizado (em distintos graus, conforme cada caso).

Ao mesmo tempo, é preciso apontar criticamente que a proposta da 27ªBi, em que os marginalizados eram postos para “viver junto”, diminuía, na prática, o espaço para que o discurso espacial da curadoria articulasse contradições (via *display*), segundo o modelo “radical” da 24ªBi. Acomodando as diferenças e determinações específicas das produções artísticas centrais e periféricas, sob o rótulo homogeneizante do *underground*, isolavam-se, em grande medida, as potenciais contradições.

Gerenciando o visível

A tendência evidente para o apaziguamento de conflitos aparecia inscrita no próprio título da mostra, que também lhe servia de tema unificador: “Como Viver Junto”. Em vista de seu valor de face, e descontada qualquer referência externa, a alusão a práticas “colaborativas” e “coletivizadas” era insistente, à maneira de uma “ideia fixa”.⁶⁵ E, para além desse valor de face, havia também uma referência textual, explicitada pela curadora no *statement* curatorial (presente no guia de visita da mostra):

“Como viver junto” é um título emprestado dos cursos e seminários ministrados por Roland Barthes no Collège de France (1976-77); surgiu para amalgamar as questões [... Ele] situa-se no cruzamento d[as] duas linhas de pensamento que estão na base do Programa Ambiental de Hélio Oiticica.⁶⁶

Assim, reiterando o foco dado à produção artística recente, a curadoria pretendia também se apropriar das perguntas postas no seminário de Barthes: “De quem sou contemporâneo? Com quem estou vivendo?”.⁶⁷ Nestes termos, a densidade supostamente atribuída ao título pela origem intelectual do *slogan*

⁶⁵ Para a figura conceitual da “ideia fixa” na formação da subjetividade burguesa (ou pequeno-burguesa) no Brasil, como par dialético da histórica “volubilidade” das classes dominantes locais, ver José Antonio PASTA JR., “Volubilidade e Idéia Fixa (o outro no romance brasileiro)”, *Sinal de Menos*, n. 4 (São Paulo, 2010), p. 13-25, disponível em: <www.sinaldemenos.org>.

⁶⁶ Lisette LAGNADO, “Introdução”, in *27ª Bienal de São Paulo: Guia* (op. cit., 2006), p. 16.

⁶⁷ Cf. Lisette LAGNADO, “No amor e na adversidade” (op. cit., 2007), p. 54. Ver Roland BARTHES, *Como viver junto: simulações romanesecas de alguns espaços cotidianos: cursos e seminários no Collège de France (1976-1977)*, trad. Leyla Perrone-Moisés (São Paulo, Martins Fontes, 2003), p. 11.

terminava por reafirmar seu valor de face “colaborativo”. Ao mesmo tempo, a menção ao seminário do pensador e semiólogo francês deixava implícito que a curadoria da mostra deveria ser concebida como um modo de *écriture* (segundo o jargão barthesiano)⁶⁸ – algo que já havia aparecido anteriormente nas preocupações da curadora-geral da 27ªBi:

o curador precisa *construir sua sentença propositiva* em meio a uma multiplicidade de recortes cronológicos, temáticos, técnicos. De todo modo, curadoria demanda uma escolha obra a obra, pesquisa prévia [...], contatos [...], concepção expográfica, edição de um catálogo e orientação da ação educativa. A confluência de todas essas ações sugere, portanto, um trabalho intelectual, com articulações e conceitos próprios. Contudo ronda um mal-estar quando se defende que a tarefa seja *autoral*. A crítica mais recorrente reside na “mão pesada” do curador sobre a obra do artista. [...] Se a autoria do crítico é conferida no texto, a *autoria do curador* certamente *reside na ambientação criada para “instalar” a obra*. Durante a montagem, o curador se ocupa de muitos detalhes: pensar na localização de cada artista na planta do espaço expositivo, aproximar trabalhos de origens díspares e discutir com arquitetos e profissionais de expografia. Ser curador-autor não significa usurpar o lugar do artista.⁶⁹

Do ponto de vista dos processos e procedimentos curatoriais, a 27ªBi atualizava a “curadoria conceitual” da 24ªBi em chave barthesiana – conciliando, no mesmo movimento, a exigência de “autonomia” da produção artística e a dimensão autoral do trabalho curatorial. Na virada “barthesiana” da “curadoria conceitual”, a exposição de arte aparece renovada como uma espécie de ensaio ou fluxo textual (em sentido figurado), no qual as obras (ou conjuntos de obra de um artista) aparecem como “frases” plásticas ou visuais.

⁶⁸ Para a referência original à *écriture* textual e seus vários “modos”, ver Roland BARTHES, *Le Degré zero de l'écriture* (Paris, Seuil, 1953). Para referência à figura barthesiana do “escriptor” (adotada como alternativa crítica à “autoridade” do autor), ver Roland BARTHES, “A morte do autor” e “Da obra ao texto”, in *O Rumor da Língua*, trad. Mário Laranjeira (São Paulo, Martins Fontes, 2004), p. 57-64 e 65-75. Ver, alternativamente, Michel FOUCAULT, “Qu'est-ce qu'un auteur?”, in *Dits et Écrits* (Paris, Gallimard, 1994), vol. I. / *O que é um autor?*, trad. Antônio F. Cascais e Edmundo Cordeiro (Rio de Janeiro, Vega, 1992). Para uma atualização crítica da questão, diante da produção de “arte contemporânea”, ver Jacques RANCIÈRE, “Autor morto ou artista vivo demais?” (op. cit., 2003). Ver também a descrição da figura do “curador-auteur” no primeiro capítulo desta tese.

Para a diferenciação entre o “*statement* curatorial” e a “*écriture* curatorial”, ver nota 22, no primeiro capítulo desta tese.

⁶⁹ Lisette LAGNADO, “O curador como autor” (op. cit., 2000). Grifos meus.

Tal como frases num texto, as obras apresentariam, de um lado, um sentido autônomo apreensível. Deste modo, a curadoria procurava evitar, na relação curador/obra/artista, a pecha de “usurpação” discursiva. Atuando ainda como frases num texto, as obras também faziam parte de um todo maior – o “texto-mostra” no qual podem interferir, mas ao qual obrigatoriamente eram referidas. Nesses termos, situava-se a 27ª Bi no horizonte, ainda que relativizado, da curadoria *d’auteur*. Assim, na funcionalidade do conjunto, o mecanismo textual da *écriture* curatorial era capaz, mais uma vez, de acomodar posições contraditórias.

Outros dispositivos também enfatizavam a dimensão ensaística da curadoria. Agiam neste sentido tanto a exibição de vários trabalhos de um mesmo artista (o que facilitava a identificação de parâmetros de fruição, ou de “ligação” entre as obras-frases) quanto o uso de legendas explicativas (o que indicava um passo a mais ao encontro das demandas subalternas por acessibilidade aos signos culturais “contemporâneos”). Segundo um colunista da imprensa paulistana:

É comum ficar atônito diante da Bienal, e nem sempre a culpa é exclusivamente nossa. Basta ver uma exposição finalmente bem cuidada, com propósito definido, como esta 27ª edição do evento, para perceber como foram caóticas, melancólicas e difíceis de apreciar as bienais anteriores. Desta vez, por exemplo, há pequenos textos explicativos ao lado de cada obra exibida. [...] É assim que um tema geral, escolhido pela curadora – “como viver junto” –, oferece ao espectador uma chave interpretativa para apreciar cada obra individualmente e também para apreciar o conjunto da exposição.⁷⁰

Estratégias de visibilidade: instalações e displays

As especificidades da produção artística “contemporânea” também incidiam sobre os termos da dinâmica ensaístico-narrativa manejada pela curadoria da mostra. Ao atuar sobre o caráter “conceitual” da exposição, requeriam o uso estratégico do *display* – como operador da *écriture* curatorial. Diante das particularidades dessa produção, a estratégia da *contaminação*,

⁷⁰ Cf. Marcelo COELHO, “Uma Bienal diferente”, *FSP*, 18.out.2006, disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1810200620.htm>>.

formulada na 24ªBi, poderia servir de inspiração geral ou origem genética, mas não diretamente como instrumento efetivo de atuação curatorial.

Em grande medida, predominava na 27ªBi a presença dos “ambientes” artísticos conhecidos como “instalações”, conforme os paradigmas globais da “arte contemporânea”. Isso incluía as várias versões possíveis dessa mídia-ambiente: 1) a versão que se pode chamar de “espacial-imersiva”, na qual o observador entra num espaço (o uso mais habitual do termo); 2) a versão “participativa”, na qual se oferece uma proposta à qual o “participante” deve responder (ou um objeto para ser tocado); e também 3) a versão “imagético-imersiva”, ou seja, o *display* tradicional de imagens bidimensionais sobre paredes (desde que exibidas em conjuntos ou séries, com o objetivo de causar um impacto “presencial” no observador)⁷¹ – no caso específico da 27ªBi, fotografias de caráter documental eram apresentadas sob essa forma “imagético-imersiva” de instalação.⁷²

Como fica evidente a partir dessas descrições, uma instalação, do ponto de vista de sua produção, utiliza recursos prático-discursivos muito próximos dos meios utilizados para realização de um *display* curatorial (por exemplo, o rearranjo de objetos ou elementos materiais heterogêneos numa disposição formal que cria um discurso semântico mais ou menos reconhecível).⁷³

⁷¹ Ver Claire BISHOP, “Installation art and experience”, in *Installation Art – A Critical History* (New York, Routledge, 2005), p. 6. Os termos usados aqui, meramente descritivos, são meus. Para a descrição de uma tipologia alternativa da “arte da instalação”, calcada na presença corporal do observador, ver, no livro de Bishop, p. 6-13. Para uma leitura histórica da autonomização do termo, a partir dos vários “ambientes” modernos (p. ex., o *Merzbau*, de Kurt Schwitters, ou o *Proun*, de El Lissitzky nos anos 1920), passando pela crítica à *Minimal Art* e pelas experiências participativas do americano Allan Kaprow, com atenção para a dimensão negativa das noções periféricas de “vivência” e de “ambiental”, articuladas por HO no debate brasileiro dos anos 1960, ver *idem*, p. 50-73.

⁷² “A maior parte dos ensaios exibidos na 27ª Bienal são fotorreportagens enfocando conflitos bélicos e tensões culturais em diferentes regiões do globo.” Cf. Heloisa ESPADA, “Pieter Hugo e a fotografia que nos olha”, seção ‘Bienal ETC’, portal *Canal Contemporâneo*, disponível em: <<http://www.canalcontemporaneo.art.br/arteemcirculacao/archives/000991.html>>. O texto apresenta uma leitura específica, pautada nos conjuntos fotográficos apresentados pelo artista sul-africano Pieter Hugo (Joanesburgo, África do Sul, n. 1976), *Os Homens Hiena na Nigéria* (2005), *Juízes, Botsuana* (2005) e *Musina* (2006).

⁷³ “Como os próprios artistas foram além da simples produção de objetos de arte e tomaram a direção da montagem ou organização de instalações que galvanizam o espaço inteiro de uma exposição, sua atividade em muitos casos se tornou mais consonante com a antiga ideia do curador como alguém que organiza objetos expostos”. Cf. Hans Ulrich OBRIST, “Curadoria, exposições e *Gesamtkunstwerk*”, in *Caminhos da curadoria*, trad. Alyne Azuma (Rio de Janeiro, Cobogó, 2014), p. 47.

Obviamente, não há identidade plena entre instalação artística e *display* curatorial. No âmbito da circulação e do consumo, por exemplo, podem ser observadas diferenças claras entre o meio artístico da instalação e os *displays* curatoriais em termos de *uso*. Nesse sentido, “instalações” artísticas, mesmo efêmeras, são costumeiramente colecionadas por proprietários privados ou por instituições museológicas, enquanto “curadorias”, mesmo sendo conceituais, não são – ainda – objeto de coleção, apesar de circularem intensivamente.⁷⁴

De todo modo, instalações e *displays* compartilham um caráter ambíguo e híbrido estrutural. Aliás, um dos principais exemplos “histórico-contemporâneos” trazidos pela 27ªBi na linha dos “Projetos Construtivos” (“artistas que lidam com espaços, lugares de trabalho e habitat”),⁷⁵ trabalhava justamente *entre* essas duas definições. De fato, a produção do artista (e poeta) belga Marcel Broodthaers (1924-1976) foi exposta na 27ªBi como um ambiente – montado por peças direta ou indiretamente ligadas ao seu *Musée d’Art Moderne, Département des Aigles* (1968-74), entre a “instalação” de arte e o *display* curatorial.⁷⁶

O ambiente, “proto-instalação” ou “autocuradoria” de Broodthaers consistia num conjunto de cartazes, panfletos, colagens e serigrafias emoldurados, além de placas e outras sinalizações (remanejáveis e intercambiáveis). Esses suportes apresentavam insígnias imperiais de águias (utilizadas como logotipos, numa ironia fria e ambígua) e formulários ou outros tipos de documento escrito (que se referiam a diferentes instâncias burocráticas de uma instituição cultural que não existia factualmente, mas que

⁷⁴ Para as ligações congêntas entre a “instalação” (como meio artístico autonomizado) e o *display* expositivo de mostras de arte, ver Germano CELANT, “A visual machine – Art installation and its modern archetypes”, in Reesa GREENBERG et al., *Thinking About Exhibitions* (op. cit., 1996), p. 260-70.

⁷⁵ Cf. Entrevista de Lisette Lagnado a Fabio CYPRIANO, “Bienal enxuga blocos e questiona arte” (op. cit., 19.dez.2005).

⁷⁶ Para uma projeção desta problemática do trabalho de Broodthaers na produção artística mais recente (com fortes reverberações do discurso curatorial da 27ªBi), ver a fala de Ricardo BASBAUM no seminário *Marcel 30*, em 27.jan.2003, publicado como “Deslocamentos rítmicos: O artista como agenciador, como curador e como crítico”, in Lisette LAGNADO (ed.), *27ª Bienal de São Paulo: Seminários* (op. cit., 2008), p.57-74. Para a importância da instalação/ambiente de Broodthaers no projeto expográfico da mostra, ver a entrevista da arquiteta Marta Bogéa para Simone SAYEGH, “Entre a obra e a arte – o projeto museográfico da 27ª Bienal de artes de São Paulo espacializa o conceito de permeabilidade proposto pela curadoria ao mesmo tempo em que ampara a arte e a obra de Niemeyer”, *Revista AU*, n. 152 (São Paulo, Ed. PIN, nov.2006), disponível em: <<http://au17.pini.com.br/arquitetura-urbanismo/152/artigo34750-2.aspx>>.

poderia existir). No conjunto, esses elementos criavam uma narrativa visual sóbria, nos termos da *écriture* referidos acima, de um departamento (dito “das Águias”, o que inseria um elemento irônico de absurdo) de um museu fictício de arte moderna.⁷⁷

Assim, o meio reprodutível e realocável da “instalação” substituíra a exibição do objeto artístico individual (a “obra-de-arte” no sentido mais estrito, ou “aurático”, do termo). Em geral, as “obras” apresentadas na 27ªBi conformavam um espaço próprio e propunham uma experiência “imersiva” – o que impedia o estabelecimento de relações de aproximação física entre os objetos artísticos. Essa necessidade, ainda “semi-aurática”, havia sido fundamental para o dispositivo da *contaminação* (tal como no modelo original de atuação curatorial observado na 24ªBi).

Violência visual

Daí que, na 27ªBi, as relações de contaminação apareçam de modo fragmentário e de fato não criem situações específicas em que um campo semântico é tornado visível (como no exemplo Artur Barrio/Francis Bacon referido no primeiro capítulo). Ao contrário, aqui, a narrativa curatorial parte da experiência de *visibilidade total* ou de *imersão no visível*,⁷⁸ proposta pelo meio artístico (“contemporâneo”) da instalação, no qual o campo semântico (e narrativo) está dado imediatamente para o olhar – o que generaliza o procedimento de contaminação, mas o torna difuso. Assim, a *écriture* curatorial assumia uma forma mais neutra, onde há pouco espaço para “dar a ver” ou “tornar visível” (já que tudo é visível de antemão).

⁷⁷ Do ponto de vista histórico, os “ambientes” museológicos fictícios de Broodthaers são estritamente contemporâneos das primeiras “instalações” dos artistas conceituais anglo-saxões e antecedem em poucos anos a *Documenta 5 – Questioning Reality–Pictorial worlds today* (Kassel, Alemanha, 1972), considerada a curadoria “conceitual” pioneira, por Harald Szeemann (1933-2005), o primeiro dos curadores-*auteur*. Para as mostras de Szeemann, ver Bruce ALTSHULER, *Biennals and Beyond – Exhibitions that made art history: 1962-2002* (op. cit., 2013), p. 14-5. (Segundo Altshuler, a famosa exposição *Live in your Head: When Attitudes Become Form*, no *Kunsthalle Bern*, Suíça, 1969, também curada por Szeemann, deve ser considerada como uma “curadoria temática” de arte conceitual, cabendo o pioneirismo “conceitual”, em termos de curadoria, à *Documenta* de 1972). Para a obra de Broodthaers como um modelo de ação curatorial, ver p. 17.

⁷⁸ Analisando algumas curadorias “conceituais” do célebre Harald Szeemann, o curador suíço Hans Ulrich Obrist sublinhou a “tendência à obra de arte total [*Gesamtkunstwerk*]” das instalações contemporâneas: “a *Gesamtkunstwerk* mostra um desejo de produzir uma *imagem total* ou de realizar um universo inteiro”. Cf. Hans Ulrich OBRIST, “Curadoria, exposições e a *Gesamtkunstwerk*” (op. cit., 2014), p. 45. Grifo meu.

1 e 2. Jane Alexander, *Segurança*, 2006; 3. Do último para o primeiro plano (e da esquerda para a direita): Jane Alexander, *Segurança*, 2006; Marepe, *Desempoladeiras*, 2006; Marepe, *Cânone*, 2006 (guarda-chuvas); e Meschac Gaba, *Sweetness (Doçura)*, 2006. Nas paredes, fotografias de Mauro Restiffe, série *Empossamento*, 2003.

1 e 2. Thomas Hirschhorn, *Restore Now*, 2006 (27^{Bi})

3. planta baixa da arquitetura expositiva da 27^{Bi}, Pavimento Térreo.

1. Fonte: <<http://www.metropole.arq.br>>

2. <http://inhotim.org.br/inhotim/arte-contemporanea/obras/restore-now/>

Plantas da arquitetura expositiva da 27ª Bi
Pavilhão da Bial

Vide, por exemplo, duas instalações localizadas no pavimento térreo do Pavilhão: *Security* (Segurança, 2006, n. 4 nas plantas apresentadas nas p. 103 e 104),⁷⁹ da artista sul-africana Jane Alexander (n.1959, Joanesburgo, trabalha na Cidade do Cabo), posicionada propositalmente na entrada do Pavilhão; e *Restore Now* (Restaure agora, 2006, n. 13 nas mesmas plantas),⁸⁰ do suíço Thomas Hirschhorn (n. 1957, Berna, trabalha em Paris),⁸¹ posicionada algumas dezenas de metros à frente da obra de Alexander (de modo que uma única mirada, desde a entrada do pavilhão, podia abarcar as duas obras).

As duas instalações tinham dimensões próximas (c. 200m²) e remetiam a cenários de violência social evidentes (a prisão/*apartheid* no primeiro caso; a mutilação física rotinizada em práticas de trabalho, referida à prisão de Guantánamo, no segundo). Em termos corporais, ambas delimitavam seu próprio espaço por meio de barreiras – grades de prisão e arame farpado, em uma (de modo que o olhar era convidado a “trespassar” essas barreiras, enquanto o corpo era retido no perímetro externo); papelão colado, como um imenso barraco, na outra (de modo que, ao contrário, o olhar era barrado pelo material opaco, enquanto o visitante era convidado a circular dentro da obra).

Na instalação de Alexander não era permitido entrar (havia inclusive, em alguns horários, seguranças uniformizados no seu entorno), enquanto na de Hirschhorn os visitantes podiam adentrar o espaço interno – apesar de serem confrontados com uma série de barreiras físicas (objetos acumulados, mesas de trabalho atulhadas, paredes internas com fotografias de corpos mutilados coladas com fita adesiva, faixas, imensas maquetes – de livros de filosofia

⁷⁹ Jane Alexander, *Security*, 2006, instalação com escultura (*Pássaro*), gradeamento, arame farpado, terra, trigo, guardas de segurança uniformizados com bastões, 1000 machetes, 1000 foices e 1000 luvas de trabalhador usadas.

⁸⁰ Thomas Hirschhorn, *Restore Now*, 2006, instalação com madeira, papelão, plástico, acrílico, piso de linóleo, fita adesiva, tinta, tinta *spray*, fio elétrico, lâmpadas fluorescentes, fotocópias, pedaços de manequins, mesas com pregos e parafusos, globos, ferramentas, megafones, sofás, faixa de tecido, cavaletes, materiais fotográficos impressos em baixa qualidade (com imagens de cadáveres e de corpos mutilados) e livros de filosofia.

⁸¹ Para a importância e uma contextualização da obra de Thomas Hirschhorn no debate contemporâneo, ver Claire BISHOP, “Antagonism and Relational Aesthetics”, *October*, n. 110 (Cambridge, MIT Press, 2004), p. 51-79; e “The social turn: collaboration and its discontents”, *Artforum*, September 2006 (New York, Artforum, 2006), p. 178-183.

Para uma leitura específica de *Restore Now*, ver Ana Amélia GENIOLI e Ruy Sardinha LOPES, “Como ser útil se reconhecendo inútil? - Uma oportunidade de refletir sobre os trabalhos da 27ª Bienal de São Paulo”, in seção ‘Bienal ETC’, portal *Canal Contemporâneo*, 11.dez.2006, disponível em: <<http://www.canalcontemporaneo.art.br/arteemcirculacao/archives/001063.html>>.

contemporânea, de um alto-falante...).⁸² Ambas dispunham ferramentas perigosas no perímetro interno dessas barreiras (armas de corte, num caso; no outro, ferramentas de trabalho manual “pesado”, como chaves inglesas, marretas, alicates industriais etc.).

Apesar do tema da violência aparecer de modo especificado e socialmente circunscrito em ambas, e apesar das instalações se ecoarem mutuamente (em seus temas, dimensões e materiais), a relação que se estabelecia entre elas era mediada pelo impacto visual-mnemônico no visitante, segundo um princípio que foi chamado de “porosidade” – e não mais pela proximidade carnal da *contaminação* antropofágica.

Curadoria progressiva: o ‘happy end’ das utopias

O princípio da “porosidade” permitia uma experiência de “visibilidade imersiva” análoga àquela proporcionada pelo meio artístico da “instalação”, mas na escala maior da exposição. Como o visitante podia abarcar com um único olhar toda a extensão do pavimento,⁸³ gerava-se uma disposição subjetiva de expectativa. O jogo entre a criação de expectativa e aquela espécie de “ativação” da memória visual do visitante (como vetor das operações de *contaminação*) apontava para uma dimensão híbrida na fruição da mostra (referida explicitamente ao “Programa Ambiental” de Oiticica), na qual se mesclavam imersão e reflexão. Ainda que atrelada à hipertrofia dos estímulos visuais, a experiência crítica do visitante estava razoavelmente livre para realizar as associações e “contaminações” concretas entre as obras – o que, deve-se salientar, configurava uma inovação de primeira ordem em relação ao modelo anterior. Segundo a arquiteta responsável pelo projeto expositivo:

O conceito de porosidade, neste caso, significa um *espaço de continuidade*, que não acontece por uma única circulação[,] e [significa também] um *convívio permanente*, em que você *avista vários acontecimentos ao mesmo tempo*. [...]

⁸² Aqui, descrevo de memória as duas obras, apoiado em fotografias do catálogo.

⁸³ Segundo a arquiteta Marta Bogéa: “as paredes nunca tocam o teto, então eu tenho o teto contínuo [...]. Em geral [neste projeto], as paredes expositivas [baixas] permitem que numa única visão, você reconheça a extensão deste céu que é a laje contínua de cada andar”. Apud Redação UOL, “Marta Bogéa: ‘O território e a paisagem passam a fazer parte do interior do prédio’” (op. cit., 2006).

A circulação se dá de uma maneira variada: eu não preciso andar numa linha reta, eu posso ir encontrando caminhos diferentes, apesar de ter *um fluxo principal dado por esta rua longitudinal*, que me assegura ler o edifício e a exposição simultaneamente. Para mim, é importante dar liberdade ao público para *decidir seu tempo de visita e a compreensão do que ainda está por vir*.⁸⁴

Por outro lado, como essa experiência mnemônica estava marcada estruturalmente pelo impacto imagético-visual (numa camada inconsciente ou pré-reflexiva), este último exercia um papel fundamental (ainda que não definitivo) na produção imediata dessas associações “livres”. Complementarmente, adicionando outra camada a essa experiência, a dinâmica visual-mnemônica (ou imersivo-reflexiva) era combinada à “chave interpretativa”⁸⁵ geral da exposição – explicitada no título e desdobrada no discurso espacial da mostra (por meio do “convívio permanente” entre as obras, possibilitado pelo princípio de “porosidade”).

O texto-espacial criado pela curadoria dependia, antes de tudo, da sucessão rítmica das obras no curso (majoritariamente) contínuo dos pavimentos do edifício – funcionando como um dispositivo ao mesmo tempo *ativador e regulador* da experiência cognitiva do visitante. Nas plantas baixas da arquitetura expositiva era possível verificar esse caráter de sucessão espacial contínua, em que uma instalação ou “sala” sucedia a outra,⁸⁶ em dinâmica enumerativa linear, segundo a velocidade própria do caminhar do visitante, mas determinando um vetor único: em direção ao próximo módulo. Esse “fluxo” foi assim descrito pela curadora Lisette Lagnado:

A localização das obras acabou sendo definida a partir [dos dois blocos:] Projeto Construtivo e Programas para a Vida. Você entra na Bienal e vê claramente projetos de arquitetura, maquetes relacionadas ao habitat. [...] Como eu não quis trabalhar com categorias [...], existem momentos de respiro. Não é *ton-sur-ton*, eu não trabalhei com afinidades, pelo contrário, quando eu

⁸⁴ Cf. Marta Bogéa em entrevista à Redação UOL, “Marta Bogéa: ‘O território e a paisagem passam a fazer parte do interior do prédio’” (op. cit., 2006). Grifos meus.

⁸⁵ Cf. Marcelo COELHO, “Uma Bienal diferente” (op. cit., FSP, 18.out.2006).

⁸⁶ Ver também a imagem (com os guarda-chuvas) que mostra, em sucessão linear, as obras de Jane Alexander, Marepe e Meschac Gaba. Fora do quadro, a obra de Hirschhorn vinha na mesma sequência – tomando como referência a posição do suposto fotógrafo, ela ficava logo atrás, à direita. Desde a entrada do pavilhão, de frente para a obra de Alexander, as paredes de papelão da instalação de Hirschhorn eram visíveis.

via que havia sobreposições de questões eu tentei afastar os artistas [...]. Mas o caminho é sempre *contaminado*. [...] O primeiro piso eu diria que discute mais o habitat, a moradia, a fronteira, a arquitetura; as questões sociais e políticas vão crescendo no segundo andar, até a utopia do terceiro andar, do “como viver junto”.⁸⁷

Deste modo, os conteúdos de violência, tensão ou conflito social (apresentados em boa parte das obras) eram integrados, por meio da “porosidade” espacial, e acomodados, por meio de sua sucessão linear, à *écriture* curatorial – “progressista” em termos ideológicos e “progressiva” no que se refere ao ritmo. A narrativa curatorial edificante da “convivência” – alheia a qualquer consideração relativa à irreducibilidade das classes e de seu conflito irreconciliável (nos termos postos por Marx) – terminava num *happy end* “utópico-colaborativo”⁸⁸ no tom de um programa modernizador de tipo socialdemocrata, social-liberal ou terceira-via⁸⁹ – que também ecoava a fraseologia lulista, segundo a qual “a esperança venceu o medo”.

⁸⁷ Lisette Lagnado entrevistada pela Redação UOL, “Para curadora, Bienal deve formar um espírito do tempo” (op. cit., dez.2006). Grifo meu.

⁸⁸ A dimensão “utópico-colaborativa” foi frisada por várias críticas, de matizes variados. Na *Folha de S.Paulo*, por exemplo: a jornalista Juliana Monachesi, apontou a ênfase nos “honoráveis valores em jogo na exposição (ética, respeito, inclusão etc.)”; o prof. Jorge Coli (UNICAMP) chamou atenção para a insistência da mostra no “politicamente correto”, utilizado como uma “arma tutorial ‘do bem’”; e o dramaturgo Bernardo Carvalho associou a mostra ao “mundo das ONGs” e ao terceiro setor (essas 3 críticas traziam a exigência conservadora de um “retorno” a parâmetros estéticos para a mostra). Na cobertura do *Canal Contemporâneo* (CC), o crítico Rafael Campos Rocha descreveu a 27ªBi como uma “BienONG”; o artista Alberto Simon apontou para a valorização, na mostra, da educação, descrita ironicamente como “moral e cívica”; enquanto os pesquisadores Ana Genioli (PUC-SP) e Ruy Sardinha (prof. da EESC-USP) frisaram o esvaziamento da perspectiva revolucionária dos artistas “históricos” (Mendieta, Oiticica, Matta-Clark), que, recuperada nostalgicamente resultava numa espécie de tipologia conformadora do “bem viver”. Ver Juliana MONACHESI, “Na mostra, ética eclipsou a estética”, *FSP*, 2.dez.2006; Jorge COLI, “A vanguarda do tédio”, *FSP*, 19.nov.2006 e “Revezes e vibrações”, *FSP*, 3.dez.2006; Bernardo CARVALHO, “Arte, terceiro setor”, *FSP*, 24.out.2006; Rafael Campos ROCHA, “Bienong – ou como viver junto do jeito que eu quero”, *CC*, 14.nov.2006, disponível em: <<http://www.canalcontemporaneo.art.br/artemcirculacao/archives/000992.html>>; Alberto SIMON, “Farpas – Relatório de um fiscal”, *CC*, 23.nov.2006, disponível em: <<http://www.canalcontemporaneo.art.br/artemcirculacao/archives/001010.html>>; e Ana GENIOLI e Ruy SARDINHA, “Como ser útil se reconhecendo inútil”, *CC*, 11.dez.2006, disponível em: <<http://www.canalcontemporaneo.art.br/artemcirculacao/archives/001063.html>>.

⁸⁹ Como notava Benjamin, em sua crítica ao progresso (Tese XIII): “O progresso, tal como ele se desenhava na cabeça dos socialdemocratas, era, primeiro, um progresso da própria humanidade (e não somente de suas habilidades e conhecimentos). Ele era, em segundo lugar, um progresso interminável (correspondente a uma perfectibilidade infinita da humanidade). Em terceiro lugar, ele era tido como um progresso essencialmente irresistível (como percorrendo, por moto próprio, uma trajetória reta ou em espiral)”. Cf. Walter BENJAMIN, “Sobre o conceito de história” [1940], in Michael LOWY, *Walter Benjamin: aviso de incêndio – uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*, trad. das teses Jeanne Marie Gagnebin e Marcos Lutz Müller (São Paulo, Boitempo, 2005), p. 116.

Uma vez que tal narrativa incluía a transformação e atualização, inclusive em termos econômicos, de parâmetros produtivos (em relação à produção de discursos estéticos e à produção de objetos/propostas artísticas), é possível afirmar que o campo da curadoria de “arte contemporânea” estava apto a se integrar à dinâmica de inovação-conservação que se verificava na dimensão mais ampla da vida do país, nos termos de uma revolução passiva (segundo Gramsci) – se for aceita a interpretação proposta por Alvaro Bianchi e Ruy Braga:

A perspectiva da revolução passiva esboçada acima orientou [um documento como] o Programa de Governo 2002 Coligação Lula Presidente (PT 2002). Despido de qualquer referência ao socialismo [...], o programa petista para sair da era neoliberal repousava, sobretudo, na proposta mais ampla de implementação do “novo contrato social” sob tutela de um Estado regulatório [...] de tipo social-liberal. No governo, o Estado social-liberal assumiria o papel de supremo tribunal, garantindo, supostamente, a mediação entre os imperativos do mercado e as demandas sociais, entre os interesses dos dominantes e dos subalternos [...].⁹⁰

Analogamente, a curadoria organizava, de modo apaziguador, a expressão dos conteúdos e demandas das massas “subalternas” (em escala local e global), que se acumulavam progressivamente na memória visual do visitante ao percorrer o trajeto da exposição. Buscando “permitir que as massas se *manifestem*”, sem, no entanto “fazer valer” (ou sequer mencionar) seu “direito de mudar as relações de propriedade”, a *écriture* curatorial da mostra desembocava numa espécie particular, formalmente (ou aparentemente) “progressista”, de “estetização da política” (nos termos propostos por Walter Benjamin)⁹¹ – onde as demandas das classes subalternas, sob tutela curatorial, pareciam “nadar com a correnteza”.⁹²

⁹⁰ Alvaro BIANCHI e Ruy BRAGA, “Brazil: The Lula Government and Financial Globalization” (op. cit., 2003/2005), p. 1754. Para a associação do PT com a socialdemocracia, ver Eric HOBBSBAWM, *Interesting Times* (London, Penguin, 2002), p. 382 e Jacob GORENDER, *Marxismo sem Utopia* (São Paulo, Ática, 1999), p. 229, apud Lincoln SECCO, *História do PT* (Cotia-SP, Ateliê Editorial, 2011), p. 256 e segs; ver também entrevista de Iná Camargo COSTA, “Disputa de pensamento 01”, 20.mar.2015, vídeo no canal *Disputa de pensamento*, disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ieQR-eW2Yic>>, trecho a partir de 3’05”.

⁹¹ Citações e paráfrases a partir de Walter BENJAMIN, “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica” [última versão, 1939], in Tadeu CAPISTRANO (org.), *Benjamin e a obra de arte – técnica, imagem, percepção*, trad. Marijane Lisboa (Rio de Janeiro, Contraponto,

Reflexões gramscianas II

Em relação mais direta com os efeitos políticos da absorção das demandas vindas “de baixo”, um artigo publicado pelo sociólogo Francisco de Oliveira, em janeiro de 2007, logo após a reeleição de Lula (e menos de um mês depois de encerrada a 27ª Bi), procurava compreender a dinâmica política específica do ciclo histórico que estava sendo vivido, e que acabava então de ser eleitoralmente referendado e renovado. Nas palavras do sociólogo:

A perspectiva para o futuro requer uma reflexão gramsciana. Talvez estejamos assistindo à construção de uma “hegemonia às avessas”, típica da era da globalização. A África do Sul provavelmente anunciou essa hegemonia às avessas: [...] As classes dominadas no país, que se confundem com a população negra, derrotaram o *apartheid*, um dos regimes mais nefastos do século XX [...]. E, no entanto, o governo sul-africano oriundo da queda do *apartheid* rendeu-se ao neoliberalismo. [...] Assim, a liquidação do *apartheid* mantém o mito da capacidade popular para vencer seu temível adversário, enquanto legitima a desenfreada exploração pelo capitalismo mais impiedoso. Algo assim pode estar em curso no Brasil.⁹³

2012), p. 32. Para a sugestão e a hipótese de uma relação conceitual e histórica entre o conceito gramsciano de “revolução passiva” e a análise benjaminiana da “estetização da política”, ver Clara FIGUEIREDO, *Fotografia: entre fato e farsa (URSS – Itália, 1928-1934)*, tese de doutorado, orient. Prof. Dr. Luiz R. Martins (São Paulo, PPGAV-ECA-USP, 2018), p. 180-82.

⁹² O que ignorava a advertência benjaminiana sobre os limites políticos do progressismo conciliador socialdemocrata: “O conformismo que, desde o início, sentiu-se em casa na socialdemocracia, adere não só à sua tática política, mas também às suas ideias econômicas. Ele é uma das causas do colapso ulterior. Não há nada que tenha corrompido tanto o operariado alemão quanto a crença de que ele nadava com a correnteza”. Cf. Walter BENJAMIN, “Sobre o conceito de história” (op. cit., 2005 [1940]), p.100.

⁹³ Francisco de OLIVEIRA, “Hegemonia às avessas”, in *Piauí*, n. 4 (São Paulo, Ed. Alvinegra/Abril, jan. 2007), disponível em: <<http://piaui.folha.uol.com.br/materia/hegemonia-as-avessas>>, rep. in Francisco de OLIVEIRA; Ruy BRAGA; Cibele RIZEK (orgs.), *Hegemonia às avessas* (2010), op. cit., p. 22-27 (citação p. 24-25). Ver também, do autor, “O avesso do avesso” (2009), op. cit., p. 369-376.

Com a concepção de uma “hegemonia às avessas”, o autor procura superar seu diagnóstico anterior (2003-2004) de que, diante da decomposição neoliberal da classe trabalhadora, sua hegemonia (“hegemonia proletária”, em termos gramscianos, como práxis política oposta à histórica “hegemonia burguesa” estabelecida) era impossível. Analogamente, nessa leitura anterior, em vista da composição “global” do capital financeiro, tampouco parecia factível o estabelecimento de uma hegemonia burguesa: “Chegado a esse ponto, o sistema lançou-se além da hegemonia. Bases classistas em decomposição, populismo emergente pela própria decomposição de classe, burguesia não unificável pela predominância do capital financeiro [...] tornam quase impossível a formação de consenso, a ‘direção moral’ da sociedade”. Cf. Francisco de OLIVEIRA, “O momento Lenin” (op. cit., 2004), p. 283 (ver também p. 281).

A reflexão proposta por Oliveira, invertendo de modo criticamente produtivo a formulação gramsciana sobre a hegemonia, procurava abarcar, de outro modo, a mesma contradição referida na noção de revolução passiva. De um lado, a aparente “vitória” dos “de baixo” (que iam ganhando as batalhas da discursividade e da visibilidade) constituía uma novidade impossível de ser ignorada na vida histórica do país:

ao elegermos Lula, parecia ter sido borrado para sempre o preconceito de classe e destruídas as barreiras da desigualdade. [...] Parece que os dominados dominam, pois fornecem a “direção moral” e, fisicamente até, estão à testa de organizações do Estado [...]. Parece que eles são os próprios capitalistas [...]. Parece que os dominados comandam a política [...]. Parece que a economia está finalmente estabilizada, que se dispõe de uma sólida moeda, e que tal façanha se deveu à política governamental, principalmente no primeiro mandato de Lula.⁹⁴

De outro lado, essas “vitórias” de classe ganhavam expressão *mítica* (cuja dimensão retórico-discursiva inclui os vários *slogans* e frases de efeito no estilo “nunca antes...”) e *imagética* (seja na quimera da inclusão “para todos”, seja no “teatrinho de luta de classes” e seu antimperialismo fictício apresentados sazonalmente pelo presidente e seu partido) – com forte ênfase na dimensão “nacional” e “popular” do processo.⁹⁵ Projetados no campo de circulação do *visível*, esses supostos avanços deformavam-se imediatamente numa legitimação do existente – e, tinham, portanto, dimensão profundamente conservadora, como notava Chico de Oliveira:

O conjunto de aparências esconde outra coisa [...]. Está-se frente a uma nova dominação: os *dominados realizam a “revolução moral”* [...] *que se transforma, e se deforma*, em capitulação ante a exploração desenfreada. [...] O consentimento se transforma no seu avesso: não são mais os dominados quem consentem na sua própria exploração. São os dominantes – os capitalistas e o capital, explicita-se – que consentem em ser politicamente conduzidos pelos

⁹⁴ Francisco de OLIVEIRA, “Hegemonia às avessas” (op. cit. 2010 [2007]), p. 26-27.

⁹⁵ O “teatro bem comportado da luta de classes” e a dimensão fictícia do anti-imperialismo de ocasião do PT, bem como a dimensão mítica da figura classista do ex-presidente, foram sublinhados por Tales AB’SABER, *Lulismo – Carisma Pop e cultura anticrítica* [2011] (São Paulo, Hedra, 2016), p. 41.

dominados, à condição de que a “direção moral” não questione a forma da exploração capitalista.⁹⁶

É preciso notar que o jogo de aparências, descrito criticamente pelo sociólogo, correspondia a um processo concreto de fetichização e, nesse sentido, objetivava-se em mercadorias simbólicas (amplamente imagéticas), postas em circulação nas mais variadas esferas. Ao mesmo tempo, a construção da hegemonia lulista (“às avessas”, segundo Chico) também mobilizava economicamente os extratos de classe mais baixos da sociedade brasileira por meio da monetização – que se fazia acompanhar de um forte componente cultural.⁹⁷ Isso se dava, principalmente, sob a forma de políticas públicas de instrução (que também envolviam atividades culturais) e políticas sociais de compensação e assistência (como o Bolsa Família e congêneres) – acompanhadas, com outras implicações, da desconcentração de renda relativa (ou seja, circunscrita à base da pirâmide salarial).⁹⁸

Verifica-se aí uma dinâmica contraditória, mas complementar, próxima do conceito de revolução passiva, entre a inovação (a “direção moral” dos “de baixo” e seu reconhecimento social como sujeitos – monetários) e a conservação (a manutenção da ordem capitalista e a reprodução de sua estrutura de classes). Nessa dinâmica, o movimento de monetização dos “de baixo” era complementado pela indução de um ciclo de consumo – que convertia imediatamente a injeção de dinheiro nos grupos subalternos em consumo popular. Como notou Ruy Braga (dentro do programa de pesquisa proposto por Oliveira), da combinação entre a concessão abundante de microcrédito “com o barateamento das mercadorias proporcionado pelo aprofundamento da mundialização capitalista”,

⁹⁶ F. de OLIVEIRA, “Hegemonia às avessas” (op. cit. 2010 [2007]), p. 26-27. Grifos meus.

⁹⁷ Ver Gabriel FELTRAN, “O Valor dos Pobres: a aposta no dinheiro como mediação para o conflito social contemporâneo”, in *Cadernos CRH*, 27 (Salvador, setembro-dezembro 2014), p.1-17, disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ccrh/v27n72/04.pdf>>.

⁹⁸ “A desconcentração de renda entre aqueles que vivem da renda do trabalho significa que a distância entre as classes populares e as classes médias tradicionais foi relativamente diminuída”. Cf. Ruy Braga em entrevista a Gabriel BRITO e Valéria NADER, “Hegemonia lulista pode estar se esfacelando”, *Correio da Cidadania*, 25.mar.2015, disponível em: <http://www.correiodacidade.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=10624:manchete230315&catid=34:manchete>. Ver também Ruy BRAGA, “A maldição do trabalho barato” [13.ago.2012], in *A pulsão plebeia – trabalho, precariedade e rebeliões sociais* (São Paulo, Alameda, 2015), p. 87-90.

um novo padrão de consumo emergiu no país: pós-fordista, pois baseado na capacidade do regime de acumulação mundializado em multiplicar a oferta de novos bens; popular, pois apoiado no crescente endividamento das famílias trabalhadoras que precisam fazer das tripas coração para pagar as incontáveis prestações do comércio varejista.⁹⁹

De fato, o conflito de classes era elidido politicamente pela subordinação da “direção moral” dos “subalternos” à manutenção da estrutura capitalista. Simultaneamente, o conflito também era elidido economicamente pelos novos padrões de consumo (pautados no endividamento individual e público), voltados justamente para a massa dos “subalternos”.¹⁰⁰

Afastado o perigo da ruptura de classe, essa fabricação em massa de consensos, pautada no circuito de monetização e consumo popular, pôde, ao menos por um tempo (enquanto durou a hegemonia lulista ou “às avessas”), se estender genericamente – produzindo um “beija-cruz” geral, com grande impacto sobre regiões geopolíticas internas tradicionalmente marginalizadas economicamente; sobre determinados setores excluídos da vida pública no país (por meio da agenda “afirmativa” de políticas públicas voltadas a minorias); e até sobre frações empobrecidas das classes médias, anteriormente negligenciadas, incluindo as políticas voltadas a setores culturais (grafiteiros, DJs, produtores de eventos culturais, pequenos editores e – artistas “emergentes”).¹⁰¹ Nestes termos, como buscou sintetizar Ruy Braga:

quanto à hipótese da “revolução passiva à brasileira”, [...] a hegemonia lulista satisfaz, se não completamente, em grande medida, as premissas gramscianas

⁹⁹ Cf. Ruy BRAGA, “A maldição do trabalho barato” (op. cit., 2015 [2012]), p. 89.

¹⁰⁰ “No ambiente da passivização consumista, a atividade retorna na forma do ‘consumo eletrizante’ [*thrilling consumption*], [...] consumo como destruição e devoração de si mesmo”. Cf. Wolfgang Fritz HAUG, “Commodity aesthetics revisited – exchange relations as the source of antagonistic aesthetization”, *Radical Philosophy – a journal of socialist and feminist philosophy*, n. 135 (Londres, jan.–fev.2006), p. 21.

¹⁰¹ Para os setores culturais, ver o item ‘Práticas culturais e gestão da pobreza’, no texto de Cibeles RIZEK, “Fases do lulismo...” (op. cit., 2016), p. 203-04. No contexto argentino, radicalizado em função do *Argentinazo*, em 2001, setores das classes médias empobrecidas haviam tido um papel de destaque na mobilização cultural das demandas “subalternas” e, posteriormente, na sua integração ao consenso kirchnerista. Ver Sebastián Benítez LARGHI, “Uma cultura transnochada – Los usos culturales de los sectores movilizados de la clase media argentina a partir de diciembre de 2001”, in Ana WORTMAN (org.), *Entre la política y la gestión de la cultura y el arte* (Buenos Aires, Eudeba, 2009), p. 123-53.

a respeito tanto da “conservação”, isto é, a reação “dos de cima” ao subversivismo [...] das massas, quanto à “inovação”, ou seja, a incorporação de parte das exigências “dos de baixo”. Trata-se naturalmente de uma dialética multifacetada e tensa (“inovação/conservação [...]”) que catalisa um reformismo “pelo alto”, conservador, é verdade, porém dinâmico o suficiente para não simplesmente reproduzir o existente, mas capaz de abrir caminhos para novas mudanças – [que podem ser] progressistas [...] ou regressivas [...]. Aos meus olhos, a “hegemonia às avessas” é o ponto comum entre duas formas sociais distintas de consentimento: a *ativa* e a *passiva*. [...] O governo Lula apoia-se em uma forma de hegemonia produzida por uma revolução passiva empreendida na semiperiferia capitalista que conseguiu desmobilizar os movimentos sociais e integrá-los à gestão burocrática do aparato de Estado, em nome da aparente realização das bandeiras históricas desses mesmos movimentos, que passaram a *consentir ativamente* com a mais desavergonhada exploração dirigida pelo regime de acumulação financeira globalizado. Por seu turno, emaranhada em uma rede de dependências das políticas públicas governamentais, [...] parte considerável das classes subalternas brasileiras [desmobilizadas] *consente passivamente*.¹⁰²

■

¹⁰² Ruy BRAGA, “Apresentação”, in *Hegemonia às avessas* (op. cit., 2010), p. 11.

2.3 Lutas visíveis: Ocupação Prestes Maia (2005-07)

Estamos mostrando Ana Mendieta e Gordon Matta-Clark [na 27ªBi] *para que os jovens artistas brasileiros possam se reconhecer, de alguma forma, e se inserir numa história da arte*. Talvez isto lhes dê estímulo para continuar fazendo o que estão fazendo. Talvez repensem melhor o seu lugar. Talvez gere uma crise. Mas terá valido a pena. [...] Essa geração que saiu a partir de 2000, [d]esses eu realmente me sinto muito próxima hoje.¹⁰³

– Lisette Lagnado, 2006

Um “coletivo de coletivos”

Na cidade de São Paulo, concomitantemente à organização e realização da 27ªBi, entre meados de 2005 e o final de 2006, ou seja, na etapa final do primeiro mandato de Lula – e no andamento da conciliação de classes que o novo governo então promovia –, a colaboração entre os movimentos sociais e os coletivos de artistas se intensificou.¹⁰⁴ Respondendo a uma mudança da conjuntura municipal no início de 2005 (em função da eleição, o tucano José Serra substituiu a, então petista, prefeita Marta Suplicy) organizou-se, então, em torno da Ocupação Prestes Maia, a rede ‘Integração Sem Posse’.¹⁰⁵

¹⁰³ Lisette Lagnado em entrevista à Redação UOL, “Para curadora, Bienal deve formar um espírito do tempo” (op. cit., out.2006). Grifos meus.

¹⁰⁴ E levou especificamente à criação do movimento *Comunas Urbanas*, braço cultural do MSTC, baseado nas propostas das *Comunas da Terra* (ligadas ao Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra – MST), e à ampliação dos debates dentro do próprio movimento dos coletivos artísticos, que, em 2004, foram convidados a participar ou organizar diversos eventos culturais do MSTC e do MST: 1) *Ocupações Imateriais – Comunas da Terra – MST/Brás*, 23.mai.2004, org. Movimento Comunas da Terra, coletivo ‘Catadores de Histórias’, ‘Esqueleto Coletivo’, com participação dos DCEs da USP e da PUC, na sede estadual do MST-SP; 2) *Comunas Urbanas – O C.U. está aberto*, 29.mai.2004, org. Comunas Urbanas, na Ocupação Guapira (zona norte de São Paulo); 3) *MST I Festa Cultural Comunas da Terra*, 28.nov.2004, org. Comunas da Terra, no Acampamento Irmã Alberta (próx. a Campinas-SP); 4) *Arte Contemporânea na Favela do Moinho* (18-19.dez.2004, org. Comunas Urbanas). Ver Fabiane BORGES, “Eventos imersivos entre Coletivos de Arte, Mídia e Movimentos Sociais”, in *Domínios do Demasiado* (op. cit., 2010), p.137-59.

Para um documento importante dos debates internos dos coletivos entre 2003 e 2004, ver a edição organizada por Suely Rolnik da revista canadense *Parachute – revue d’art contemporain*, 116 (Montreal, oct-dec 2004), com textos assinados por Nabil Bonduki (PT-SP); Monica Nador (JAMAC) e Ivo Mesquita (curador); Mario Ramiro (artista e prof. da ECA-USP); Laymert Garcia dos Santos (prof. Sociologia da Unicamp); e o texto “Urgence”, assinado coletivamente por Lucas Bambozzi (artista multimídia), Ricardo Rosas (‘Mídia Tática’) e pelo coletivo ‘Contrafile’ (saído do ‘Grupo MICO’). Ver também Fabiane BORGES, “Diálogos Paraquedas Sobre Coletivos de Arte e Mídia” (2004/2010), in *Domínios do demasiado* (São Paulo, Hucitec, 2010), p. 109-23.

¹⁰⁵ Para o histórico da colaboração entre vários coletivos de arte paulistanos e o MSTC dentro da Ocupação Prestes Maia, ver Sebastião OLIVEIRA Neto, *Situação Prestes Maia: o processo de colaboração entre artistas, coletivos artísticos e o Movimento Sem-Teto do Centro (MTSC)*.

Segundo análise do Instituto Pólis, que assessorava o MSTC, em dezembro de 2005:

Comparando-se o governo Marta Suplicy ao Governo Serra é possível identificar dois projetos distintos para o Centro, ainda que não possamos chamar nenhum dos dois de inteiramente progressista ou popular. O primeiro procurou incorporar, de alguma forma, o direito à cidade, ao fazer uma mediação (ou *acomodação dos conflitos*), levando em conta distintos interesses presentes na sociedade. Na prática, a acomodação não significou um combate radical à desigualdade [...]. Já o governo Serra optou por dialogar preferencialmente com um tipo de interesse, ao ouvir os setores de classes média e alta e tomá-los como únicos representantes da sociedade civil. [...] Na prática, significa um conjunto violento de reintegrações de posse [...]. Estamos aqui frente a duas abordagens distintas de desenvolvimento: uma delas incorpora (ainda que em situação de desigualdade) os pobres nas estratégias de renovação urbana; a outra dá total primazia às forças econômicas de elite como motor da requalificação urbanística.¹⁰⁶

Atuando em conjunto com o CMI, a rede 'Integração sem posse', composta majoritariamente por coletivos de artistas,¹⁰⁷ originara-se de uma intensa mobilização (em alguns meios culturais e de mídia alternativa) e atribuía consistência e objetivos claros à atuação dos coletivos. Veja-se o relato de Flávia Vivacqua (coletivo 'Elefante'):

Não se tratava mais de realizar uma exposição dentro de um espaço não institucionalizado, fora do circuito de arte, e sim de realizar uma ação de resistência [...]. Tinha duas metas: 1) construir o discurso da mídia, invertendo a alegação de ilegalidade [...ao reivindicar] legitimidade ao movimento,

Ocupação Prestes Maia / São Paulo (2003-2007), dissertação de mestrado, orient. Profa. Cristina Freire (São Paulo, PGEHA-ECA/MAC-USP, 2012), especialmente p. 56-84. Outro relato importante, de primeira mão, é o de Fabiane BORGES, "ACMSTC – Arte Contemporânea do Movimento dos Sem Teto do Centro", in *Domínios do demasiado* (op. cit., 2010), p. 76-108. Ver ainda, André MESQUITA, *Insurgências poéticas* (op. cit., 2008), p. 259-85. Para o balanço feito por dentro da atuação dos coletivos dentro da Ocupação, ver o texto já citado de Gavin ADAMS, "Coletivos de arte e a Ocupação Prestes Maia em São Paulo" (op. cit., 2006), pub. como "Políticas de Ocupação" (op.cit., 2007).

¹⁰⁶ Ana Cláudia Chaves TEIXEIRA et al., *Conflitos em torno do direito à moradia na região central* (op. cit. 2005), p. 28-9. O Instituto Pólis é uma ONG formada por arquitetos e urbanistas, que atua desde 1987 com assessoria técnica a movimentos sociais e desenvolvimento de pesquisas em urbanismo, ver <<http://polis.org.br/>>.

¹⁰⁷ Ver "A arte questiona o uso do espaço público", jornal *Brasil de Fato*, 30.jun.2005, p. 16, apud Sebastião OLIVEIRA Neto, op. cit. (2012), p. 93.

trocando o termo 'invasão' pelo termo 'ocupação'; 2) promover a discussão sobre a produção e ocupação do espaço urbano, pautando o direito à habitação e o direito à cidade. [...] A outra meta era: a gente até pode sair no caderno de cultura, mas a nossa meta é sair no caderno de cidades.¹⁰⁸

A partir daí, os coletivos de artistas, *seguindo a direção do movimento*, passaram a diagramar e distribuir panfletos, produzir e colar cartazes/lambes, intervir em *outdoors*, pixar mensagens críticas, filmar situações importantes e editar documentários, realizar ações performáticas em dias de manifestação, ministrar oficinas para as crianças e jovens da ocupação, realizar mostras de filmes, festas e eventos culturais, entrar em contato com a grande imprensa, escrever reportagens para o CMI e mobilizar apoio da universidade e de outros setores culturais.¹⁰⁹

Ambiguidade e colaboração

O redirecionamento e o terreno de ação junto ao movimento marcaram uma nova tônica, que aparecia em lugar da dispersão característica da atuação dos coletivos até então.¹¹⁰

¹⁰⁸ Entrevista de Flávia Vivacqua apud Sebastião OLIVEIRA Neto, *Situação Prestes Maia*, op. cit. (2008), p. 92.

Além disso, conforme outro participante, “Poder atuar o Prestes Maia, bem no coração de São Paulo, em diálogo com um movimento organizado e combativo, parecia uma oportunidade de intervir na cidade em uma escala e grau totalmente fora do âmbito dos circuitos da arte e suas preocupações. Nenhum centro cultural, galeria ou organização usual poderia oferecer 22 andares de um vulcão humano, auto-organizado sem a presença do narcotráfico. [...] Nesse sentido, sou da opinião que o encontro com o Prestes Maia se constituía em uma oportunidade de ouro de inversão do processo que normalmente premia os artistas chamados para valorizar os espaços gentrificados ou para gentrificar”. Gavin ADAMS, “Coletivos de arte e a ocupação Prestes Maia” (op. cit., 2006).

¹⁰⁹ Um arquivo bastante completo dessa atuação se encontra no blog do ‘Integração Sem Posse’ (na época ele próprio uma importante ferramenta de veiculação e circulação das notícias sobre a Ocupação Prestes Maia, muito acessado pela rede de apoio do MTSC), disponível em: <<http://integracaosemposse.zip.net/>>. Para um apanhado das intervenções performáticas no contexto dos Sábados Culturais, ver Sebastião OLIVEIRA Neto, *Situação Prestes Maia*, op. cit. (2012), p. 96-114.

¹¹⁰ Como havia sido diagnosticado por Ricardo Rosas, havia, na atuação dos coletivos “uma falta de clareza nas propostas, a ausência de uma posição mais assertiva que evidencie o motivo tratado, o que está sendo defendido, o problema abordado. O grande problema do ‘hibridismo temático’ não está exatamente na vaga mistura de arte com tecnologia, de política com diversão, mas na falta de uma pauta clara, de uma agenda mais direta, pois a indeterminação do foco é o que permite, acredito, a fácil cooptação pelo mercado”. Cf. Ricardo ROSAS, “Hibridismo coletivo no Brasil” (op.cit., 2005).

Pixações anônimas no entorno do Ed. Prestes Maia, fotografias CMI/Integração sem posse, 26.jan.2006
 Abaixo: Coletivo TrancaRUa, Pixações e intervenções nos outdoors de campanha do candidato
 a vereador Jorge Hamuche (proprietário do ed. Prestes Maia), 30.jan.2006

Tê e Nova Pasta, *Mapeamento das ocupações do centro*, 02.dez.2005 (foto Antonio Brasileiro)

A despeito disso, pode-se considerar que a organização supraclassista do 'Integração Sem Posse' como um coletivo guarda-chuva não consistia exatamente num ponto de inflexão na trajetória dos grupos. Tratava-se, antes, de um adensamento das mesmas estratégias de visibilidade já empregadas anteriormente. Em um balanço crítico dirigido aos colegas artistas (realizado no ocaso da colaboração entre os coletivos de arte e o movimento de moradia dentro da Ocupação Prestes Maia), Gavin Adams notava os limites das estratégias de visibilidade:

As demandas do movimento em relação à sua sobrevivência imediata [da ocupação] parecem ter privilegiado um tipo de associação que [...] parece ter rendido os resultados mais palpáveis e *visíveis*. [...] Todavia, a *visibilidade* de fato conseguida então teve algo de, digamos, *ambíguo* [...]. Meu ponto [...] é que se, por um lado, a associação artistas/movimento por moradia produziu resultados positivos e palpáveis na forma do crucial *aumento de visibilidade*, contribuindo para a sobrevivência pelo menos do Prestes Maia e para a presente situação [novembro de 2006] de certa estabilidade política e legal; por outro lado, esta mesma associação falhou em [...] aprofundar os sentidos [ou as possibilidades] mais radicais da colaboração.¹¹¹

Em grande medida, o movimento e os coletivos encontraram, no campo ambíguo da *visibilidade* (onde política e exposição midiática se confundiam indistintamente), um espaço comum de ação. Este espaço comum tanto ampliava as potencialidades simbólicas das práticas colaborativas quanto marcava de modo ainda mais claro os limites das operações que já vinham sendo desenvolvidas. Na nova situação, as determinações sociais mais amplas, que superavam a esfera da atuação artística (mesmo se na nova chave frontalmente “política” ou “ativista”), passaram a incidir diretamente sobre a atuação dos coletivos.¹¹²

Logo após a eleição de Lula, havia preponderado o diagnóstico otimista dos movimentos sociais, que previa a reversão (reformista) da agenda

¹¹¹ Cf. Gavin ADAMS, “Coletivos de arte e a Ocupação Prestes Maia” (op. cit., 2006).

¹¹² Veja-se o relato (retrospectivo), do artista Túlio Tavares: “o Lula era uma promessa para as transformações sociais. E por isso que eu acho que tem charme tudo aquilo. Então eu acho que é um devir histórico, isso eu acho muito interessante, são os anos Lula, todo processo no Prestes Maia acontece nos anos Lula”. Cf. Túlio Tavares em entrevista a Sebastião OLIVEIRA Neto, “Túlio Tavares fala tudo!” (op. cit., 11.set.2010).

neoliberal – e havia levado, por exemplo, à ampliação do número de ocupações no centro da cidade de São Paulo, numa tentativa dos movimentos de moradia de pressionar para a esquerda o governo recém-eleito.¹¹³ Já em 2005, no contexto em que os coletivos foram chamados para atuar de modo continuado junto à Ocupação, o relatório do Instituto Pólis, citado anteriormente, descrevia sem ilusões a situação concreta:

Podemos dizer que a pouca incidência do governo federal nos conflitos do Centro [de São Paulo] são reflexo da falta de um modelo de desenvolvimento que incorpore o direito à cidade, não apenas no plano das intenções, mas com ações e principalmente recursos públicos. Essa quase omissão [do governo federal petista] reforça [...] o projeto de expulsão das classes populares do Centro e de ‘limpeza social’ operado pelo atual governo municipal [tucano].¹¹⁴

Política subalterna

Esgotado o impulso inicial da mobilização política, de fôlego curto, os movimentos foram pressionados a se adaptar à dinâmica de conciliação de classes das políticas governamentais federais. Isso envolveu, num revés, um nítido rebaixamento de expectativas,¹¹⁵ já que as políticas governamentais postas em curso caracterizavam-se estruturalmente pela absorção (“corporativa”) apenas parcial das reivindicações ou demandas “subalternas” e pela incorporação (“molecular”) de quadros oriundos dos próprios movimentos

¹¹³ O edifício foi ocupado, junto a outros na região central da cidade, na semana seguinte à eleição de Lula, no final de 2002. A ideia era forçar as instâncias de poder na direção da expropriação do prédio. Ver Carlos AQUINO, *A coletivização como processo de construção de um movimento de moradia: uma etnografia do Movimento Sem-Teto do Centro (MSTC)*, dissertação de mestrado, orient. Prof. Heitor Frúgoli Jr. (São Paulo, Dept. de Antropologia-FFLCH-USP, 2008), p. 85-6. Ver também Elenira AFFONSO, *Teia de relações da ocupação do edifício Prestes Maia*, dissertação de mestrado, orient. Profa. Marly Namur (São Paulo, FAU-USP, 2010), p. 81-2.

¹¹⁴ Ana Cláudia Chaves TEIXEIRA et al., *Conflitos em torno do direito à moradia na região central* (São Paulo, MAPAS, dezembro 2005), disponível em: <http://www.moradiacentral.org.br/biblioteca/conflitos_mor_centro.pdf>, p. 28-9.

¹¹⁵ “Não se parte aqui [...] de que Lula recebeu um mandato revolucionário dos eleitores [...]. Mas o mandato, sem dúvida, era intensamente reformista no sentido clássico [...]: avanços na socialização da política em termos gerais e, especificamente, alargamento dos espaços de participação nas decisões da grande massa popular, intensa redistribuição da renda [...] e, por fim, uma reforma política e da política que desse fim à longa persistência do patrimonialismo. Os resultados são o oposto dos que o mandato avalizava”. Cf. Francisco de OLIVEIRA, “O avesso do avesso” (op. cit., out. 2009), p. 369.

sociais. Retomando a análise proposta por Álvaro Bianchi e Ruy Braga, ainda no começo do primeiro mandato presidencial de Lula:

Do ponto de vista do governo [petista], os recursos necessários para as políticas sociais deve[ria]m vir [...] de cortes em gastos com direitos sociais dos assalariados. As políticas de redistribuição deveriam proceder, portanto, horizontalmente, com a transferência de renda dentro da própria classe trabalhadora. [...] Se é claro que as políticas sociais compensatórias não expandem direitos, então qual a função delas? Na lógica fiscal própria ao social-liberalismo “tropical”, elas meramente preenchem a função de legitimar o governo. Elas são reduzidas, então, à criação de redes clientelistas com a meta de reduzir as pressões e conflitos sociais, já que a [sua] engenharia política é um mecanismo que preserva os padrões arcaicos de dominação política no Brasil, ao mesmo tempo em que os inova em suas formas. A revolução passiva *à moda brasileira* do governo Lula, ao invés de buscar sua legitimidade na estabilidade do mercado nas formas do neoliberalismo latino-americano dos anos 1990, busca construí-la a partir da articulação entre imperativos do mercado e demandas sociais que podem ser canalizadas por meio de políticas compensatórias (e apenas por meio delas).¹¹⁶

Do ponto de vista dos “de baixo”, a absorção de suas demandas pelo programa governamental, por meio de políticas compensatórias geridas “pelo alto”, resultava diretamente na desmobilização dos movimentos. Como notou o sociólogo e historiador italiano Massimo Modonesi (prof. da UNAM, México), em um estudo sobre os recentes governos “progressistas” latino-americanos, tal desmobilização, que se expressou na diminuição sensível de episódios de conflito social direto na primeira década dos anos 2000, corresponde a uma espécie de “re-subalternização”¹¹⁷ dos movimentos. Para o autor, em relação às práticas políticas dos “de baixo”:

o processo de desmobilização e apassivação [sic], para além do dado quantitativo, se reflete na passagem clara de uma politização ‘antagonista’ a uma [política] ‘subalterna’ – [esta consideração] permite evitar os traços mais

¹¹⁶ Cf. Álvaro BIANCHI e Ruy BRAGA, “Brazil: The Lula Government and Financial Globalization” (op. cit., 2003), p. 1757.

¹¹⁷ Cf. Massimo MODONESI, “Gobiernos progresistas y desmovilización ¿Revoluciones pasivas en América Latina?” *Anuari del conflicte Social*, n. 2 (Barcelona, Universitat de Barcelona, 2012), p. 1379.

esquemáticos da antinomia ativo-passivo. De fato, apesar de existirem *margens de ação e mobilização de matriz subalterna*, estas são *qualitativamente distintas das que surgem de processos caracterizados por traços antagonistas*. Essa dimensão qualitativa [do processo] permite falar, ainda diante da presença de *formas subalternas de ação, resistência e protesto*, de uma *tendência geral à desmobilização* [...] que registra, em forma combinada, a (relativa, variável e oscilante) diminuição quantitativa de acontecimentos e, fundamentalmente, a *despolitização subalterna* que [...] acompanha e caracteriza [a tendência geral à desmobilização].¹¹⁸

No caso específico da Ocupação Prestes Maia, a situação geral expressava-se concretamente no fato de que a demanda inicial do movimento, que consistia na expropriação do edifício, havia se transformado numa negociação morosa, mediada pelo poder público municipal (até o final de 2004 sob gestão petista). Foi quando essas negociações, que haviam durado mais de dois anos, deram em água, que os coletivos foram mobilizados para atuar de modo continuado junto ao movimento – como parte da nova dinâmica de mobilização de matriz subalterna ou politicamente “re-subalternizada” (nos termos propostos por Modonesi).

Residências na subalternidade

Com a realização semanal dos *Sábados Culturais*, o subsolo do edifício, já utilizado para as reuniões políticas e organizacionais do movimento, virou uma espécie de QG da rede de coletivos ‘Integração sem posse’. Nos *Sábados Culturais*, alternavam-se sessões de filmes, performances artísticas, debates e festas com ritmos populares. Trabalhando com um grupo de moradores, o coletivo se organizou para ajudar no mutirão de montagem da Biblioteca Prestes Maia, que abrigou um acervo de 15 mil livros.¹¹⁹ O sucesso da

¹¹⁸ Cf. Massimo MODONESI, “Gobiernos progresistas y desmovilización ¿Revoluciones pasivas en América Latina?” (op. cit., 2012), p. 1378. Grifos meus.

¹¹⁹ A biblioteca gerou enorme interesse midiático e atraiu apoios inusitados para o movimento, como o do famoso bibliófilo José Mindlin, cuja visita à ocupação gerou enorme repercussão na imprensa. Ver, por exemplo, a reportagem de Luciana BONADIO, “‘Livro é a minha sobremesa’, diz catador de papel a José Mindlin”, in portal G1, 09.dez.2006, disponível em: <<http://g1.globo.com/Noticias/SaoPaulo/0,,AA1381349-5605,00.html>>. Ver também: Ricardo LÍSIAS, “O sonho e o despejo”, revista *Carta Capital*, 386, 29.mar.2006; Cleiton CAMPOS, “A vida na (des)ocupação”, revista *Rolling Stone*, 9, jun.2007; Eliane BRUM, “Isso é um crime”, revista *Época*, 421, 21.jun.2006. Para os impasses entre o interesse midiático gerado pela biblioteca (e os dividendos políticos da publicidade positiva) e as relações internas entre moradores da

biblioteca deu origem à ideia de transformar o espaço numa espécie de centro cultural (o que incluía o projeto de uma escola), que gerou apoio de vários extratos ilustrados ou “progressistas” das classes médias, incluindo parte importante da comunidade acadêmica paulistana.¹²⁰ Segundo o artista Tulio Tavares (do coletivo ‘Nova Pasta’, figura central na colaboração entre artistas e movimento de moradia, desde 2003):

eu acho interessante é que começou uma manipulação de mídia. Os artistas que faziam arte agora manipulavam a mídia, [...] manipulavam informação, manipulavam a *forma com que o Prestes Maia seria visto*, então pela mídia. Então, mesmo invisíveis [no circuito de arte estabelecido], é tudo muito plástico, é *tudo muito imagético*; todo esse movimento é muito imagético. [...] tiveram esses sábados super-imagéticos, foram tiradas muitas fotos e muita ação. Aí essas ações foram todas coladas no andar de baixo, no subsolo. Aí que a fama do Prestes Maia explode, porque o Prestes Maia está famoso na mídia, está todo mundo indo no Prestes Maia visitar, virou passeio de sábado.¹²¹

A atuação continuada dentro da ocupação e a campanha midiática garantiram, por mais de dois anos, a presença de um número expressivo de apoiadores de fora do movimento. Havia, assim, picos de colaboração a cada vez que circulava a notícia de que a polícia iria efetuar uma tentativa de reintegração de posse. Sob o olhar das câmeras, o custo político da ação de despejo foi se tornando alto para o poder municipal.¹²²

ocupação, ver Sebastião OLIVEIRA Neto, *Situação Prestes Maia*, op. cit. (2012), p. 119-121. Para o processo de formação da biblioteca, ver p. 115-17. Ver também Carlos AQUINO, *A coletivização como processo de construção de um movimento de moradia*, op. cit. (2008), p. 101-108.

¹²⁰ Ver Aziz AB’SABER, Maria Rita KEHL e Pádua FERNANDES, “Revitalizar sem segregar: o direito à cidade”, *FSP*, Caderno Opinião, Tendências/Debates, 12.abr.2006, disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/opiniao/fz1204200610.htm>>.

¹²¹ Cf. Túlio Tavares em entrevista a Sebastião OLIVEIRA Neto, “Túlio Tavares fala tudo!” [11.set.2010], in *Na Borda - crise*, n. 1 (São Paulo, 2012), disponível em: <<http://www.naborda.com.br/2017/08/08/tulio-tavares-fala-tudo/#more-82>>. Grifo meu. Para a atuação de Tavares no Prestes Maia em dezembro de 2003, no contexto do evento *Arte Contemporânea no Movimento Sem teto do Centro*, ver Sebastião OLIVEIRA Neto, *Situação Prestes Maia* (op. cit., 2012), p. 51-55.

¹²² De acordo com o relato do advogado que acompanhava o MSTC, Manoel del Rio (ligado ao PT): “Aí veio a reinvestida para retirar o pessoal, e foi criando toda aquela confrontação política [...]. E eles também não tiveram coragem de fazer a reintegração de posse do Prestes Maia. [...] O capitão [da polícia] fez um relatório dizendo que era impossível executar a reintegração de posse no Prestes Maia [...], que teria uma comoção muito grande, pois tinham muitas

No início de 2007, esta situação levou a prefeitura, inclusive, a retomar o papel mediador nas negociações com o movimento.¹²³ É notável que, quando isto se deu, as expectativas políticas do movimento encontravam-se substantivamente rebaixadas: diante das novas condições, a demanda inicial de expropriação do imóvel ocupado havia sido suprimida.

Era um sinal de que, dentro da ocupação, viviam-se os efeitos da via passiva que se verificava em escala mais geral na vida social – seja por esgotamento, diante da necessidade de sucessivos recuos políticos, seja devido a limites históricos que envolviam a atuação política dos “de baixo” como classe (desmanche do mundo do trabalho, enfraquecimento das organizações de classe, setorização das demandas etc.).¹²⁴

Corroborar tal hipótese o fato de que, em geral, a mobilização política (de classe) dos reais ocupantes dava-se apenas às vésperas de uma ameaça jurídico-policia de reintegração de posse. Já os eventos que tinham maior capacidade de angariar apoio externo e supraclasse para o movimento – e,

crianças etc.”. Apud Elenira AFFONSO, *Teia de relações da ocupação do edifício Prestes Maia*, op. cit. (2010), p. 285.

¹²³ Para um relato do envolvimento do prefeito Gilberto Kassab (DEMO/PSD, 2006-2012), figura de proa no fisiologismo político brasileiro “contemporâneo”, nas negociações, incluindo uma visita à ocupação em abril de 2007, ver Carlos AQUINO, *A coletivização como processo de construção de um movimento de moradia* (op. cit., 2008), p. 140-69. Para detalhes do episódio e da desocupação negociada entre o movimento e a gestão Kassab, em 15.jun.2007, ver reportagem de Cleiton CAMPOS, “A vida na (des)ocupação – O fim da ocupação do edifício Prestes Maia, em SP: acordo inédito entre poder público e MSTC decide o destino de 468 famílias”, *Rolling Stone*, n. 9 (jun.2007), disponível em: <<http://rollingstone.uol.com.br/edicao/9/a-vida-na-desocupacao>>.

¹²⁴ Como aponta Peter Thomas, segundo o argumento de Gramsci: “a imposição bem sucedida [da revolução passiva] envolve escolhas políticas conscientes: de um lado, a opção das classes dominantes de desenvolver estratégias para desagregar as classes trabalhadoras e confiná-las a um nível econômico-corporativo dentro da ordem social existente; de outro lado, as opções políticas das classes subalternas que resultaram num fracasso em elaborar seus próprios dispositivos hegemônicos, capazes de resistir à lógica de absorção da revolução passiva. Em outras palavras, as classes subalternas, por diferentes razões em diferentes países, não foi capaz de socializar as formas ideológicas que corresponderam às suas próprias experiências dos conflitos dentro da estrutura econômica da sociedade burguesa e assim estabelecer as bases para transformá-la. Elas permaneceram subalternas [...]”. Cf. Peter THOMAS, *Revolutions, Passive and Permanent* (2015, inédito, cedido pelo autor), p. 28.

Em relação ao caso brasileiro, veja-se o comentário de Ruy Braga: “Emaranhada em uma rede de dependências das políticas públicas governamentais, e esgotada por uma década e meia de cruentas lutas sociais ofensivas somada a outra década e meia de obstinadas lutas sociais defensivas, parte considerável das classes subalternas brasileiras *consente passivamente*. Cansadas de inovar politicamente e de se defender economicamente, as classes subalternas brasileiras preferem, à primeira vista, retomar momentaneamente o fôlego e seguir hipotecando prestígio ao governo [lulista]”. Cf. Ruy BRAGA, “Apresentação” (op. cit., 2010), p. 14.

portanto, capaz de angariar *visibilidade* –, não atraíam os moradores (performances, debates, exposições, verduradas e shows de música *punk*).¹²⁵

Dentro da Ocupação, a convivência dessas duas instâncias de mobilização (uma, pontual, que envolvia os moradores, e outra, contínua, que envolvia a exposição midiática, cujo interesse por “eventos” devia ser constantemente abastecido) acabava por mitigar o conflito de classes real, em escala política – ainda que seja razoável afirmar que o processo tenha se desdobrado, em grande medida, contra a vontade dos sujeitos envolvidos na ocupação. Ainda assim, esse conflito, mesmo que acomodado numa dinâmica de mobilização reativa ou “de matriz subalterna”,¹²⁶ permanecia latente e se expressava cotidianamente no descompasso entre os interesses e preocupações dos ocupantes e as atividades dos coletivos – marcando o limite (de classe) das propostas de colaboração.

Bandeiras de luta

Em meio à dinâmica de convívio entre a *visibilidade* proporcionada à Ocupação pelos coletivos de arte e a *invisibilização* de classe dos ocupantes, uma das propostas artísticas destoou. A bandeira ZUMBI SOMOS NÓS foi estendida na tarde do domingo, dia 12 de fevereiro de 2006, virada para a Avenida Prestes Maia, uma das principais vias de acesso entre a zona norte e o Centro de São Paulo. A fachada da Ocupação Prestes Maia deveria “passar um recado” durante a manifestação marcada pelo MSTC para a manhã do dia seguinte, em resistência à operação de reintegração de posse, a ser realizada pela polícia. Como um signo de luta, a bandeira procurava articular, de modo mais contundente do que fora visto até então, a resistência política ativa e as práticas artísticas colaborativas – o que incluiu a remissão ao processo histórico maior, do ponto de vista dos “de baixo”, numa chave amplamente compreensível, mediante a alusão ao histórico líder quilombola.

¹²⁵ Sobre essa contradição, ver Sebastião OLIVEIRA Neto, *Situação Prestes Maia*, op. cit. (2012), p. 94-97.

¹²⁶ Cf. Massimo MODONESI, “Gobiernos progresistas y desmovilización ¿Revoluciones pasivas en América Latina?” (op. cit., 2012), p. 1378.

“Pela manhã um protesto de Sem-Tetos parou a principal avenida do Centro”. Imagens da reportagem da Rede Globo sobre a manifestação do MSTC contra a tentativa de reintegração de posse da Ocupação Prestes Maia, 12.fev.2006. *Stills* do documentário *Zumbi Somos Nós*, 2007

Frete 3 de Fevereiro, *Bandeiras*, 2005 (intervenção em jogos de futebol, em colaboração com torcidas organizadas, bandeiras de 20×15m)

BRASIL NEGRO SALVE, final da Copa Libertadores da América (São Paulo × Atlético-PR), Estádio do Morumbi, S.Paulo, 14.jul.2005

ONDE ESTÃO OS NEGROS?, Campeonato Brasileiro (Corinthians × Ponte Preta), Estádio Moisés Lucarelli, Campinas, 14.ago.2005

ZUMBI SOMOS NÓS, Campeonato Brasileiro (Corinthians × Internacional), Estádio do Pacaembu, São Paulo, 20.nov.2005

Essa intervenção, proposta pela Frente 3 de Fevereiro,¹²⁷ surgiu das estratégias de *visibilidade* que vinham sendo desenvolvidas pelos coletivos. De fato, o coletivo organizava a maior parte de suas ações como resposta ao contínuo processo de invisibilização da questão racial e do racismo pela mídia *mainstream*.¹²⁸ Também não havia sido a primeira vez que uma bandeira que evocava a resistência ao escravismo (e ao racismo congênito da sociedade brasileira) havia aparecido diante das câmeras de TV. Na final da Copa Libertadores da América entre São Paulo e Atlético Paranaense, em 14 de julho de 2005 (já em meio ao escândalo do “Mensalão”), a torcida organizada do São Paulo abriu, logo após o gol do time, uma bandeira com a inscrição BRASIL NEGRO SALVE.

A ação intervinha num debate midiático sobre racismo no futebol, veiculado então em inúmeros programas televisivos (do telejornal ao programa de fofocas, do comentário esportivo ao programa de auditório). O debate começara durante a transmissão do jogo São Paulo x Quilmes (13.maio.2005), pela Copa Libertadores, no Morumbi, em que o jogador da equipe argentina Leandro Desábato foi preso por ofender o jogador brasileiro Grafite.¹²⁹

Em primeiro lugar, é preciso apontar o aparecimento, inesperado, de uma mensagem racial tão explícita, ali onde se esperava o gesto, tornado mecânico, de saudação ao time, ou seja, ali onde a impetuosa energia coletiva

¹²⁷ “A Frente 3 de Fevereiro é[ra] um grupo transdisciplinar de pesquisa e ação direta acerca do racismo na sociedade brasileira”. Ela era formada por: Achiles Luciano, André Montenegro, Cássio Martins, Cibele Lucena, Daniel Lima, Daniel Oliva, Eugênio Lima, Felipe Teixeira, Felipe Brait, Fernando Alabê, Fernando Coster, João Nascimento, Julio Dojcsar, Maia Gongora, Majoi Gongora, Marina Novaes, Maurinete Lima, Pedro Guimarães, Roberta Estrela D’Alva, Sato e Will Robson. (Cf. site da Frente 3 de Fevereiro: <<http://www.frente3defevereiro.com.br/>>).

¹²⁸ Em relação ao agrupamento e ao nome do coletivo: “A Frente foi formada no dia 3 de Fevereiro, em 2004, dia em que, confundido com ladrão, o jovem dentista, negro, Flávio Ferreira Sant’Ana foi morto por seis policiais militares na zona norte da cidade de São Paulo. A primeira ação da Frente foi reunir-se no local do assassinato do rapaz, para a construção do ‘Monumento Horizontal’, que incluiu uma placa de cimento afixada no asfalto com o desenho do corpo, nas cores cinza, vermelho e preto”. Cf. Vera PALLAMIN, “Do lugar-comum ao espaço incisivo: dobras do gesto estético no espaço urbano”, in Maria MEDEIROS et al. (orgs.), *Espaço e Performance* (Brasília, Editora do PPG Arte da UnB, 2007), p. 181 (nota 1). Segundo relato do próprio grupo: “A partir daí passamos a observar a forma como o caso era narrado pela mídia, e percebemos que, na maior parte das vezes, o dado racial desaparecia facilmente das notícias. Estava colocado nosso gancho: como racializar este evento?”. Cf. Frente 3 de Fevereiro, *Zumbi Somos Nós – Cartografia do racismo para o jovem urbano* (São Paulo, F3F/Programa VAI, 2007), p. 8.

¹²⁹ Para uma boa descrição do caso e da polêmica midiática que se seguiu, veja-se a mixagem de imagens de inúmeros programas de TV criada pela Frente 3 de Fevereiro para o documentário *Zumbi Somos Nós* (DocTV/TV Cultura, 52 min, 2007): <<https://www.youtube.com/watch?v=hX3GFEHsTSs>> (trecho entre os 15’50” e os 20’).

da torcida se esvairia em gesto de adesão domesticada ao espetáculo esportivo. Tal gesto pode ser considerado o momento síntese do aparato espetacular: nele, o gigantesco escudo do time (ou o nome da torcida, ou uma frase “motivacional” do tipo “vai timê”) tomava o espaço visual, do estádio e da tela de TV, abarcando e incorporando dentro de si, por meio da ação coordenada e exultante de inúmeras mãos, todas as marcas de patrocínio.

Interrompendo esse fluxo de circulação dos signos mercantis, por meio de um curto-circuito, e substituindo a adesão à identidade mercantil por uma leitura crítica do tecido social, o gesto coletivo de abrir a bandeira, desdobrando-a, ganhou novo vigor. Coletivamente, por meio da celebração da pele negra, a torcida ultrapassava a mera euforia (da experiência controlada da comemoração), intervindo no debate midiático sobre o racismo – que, aliás, se limitava ao domínio do futebol.¹³⁰

Do ponto de vista plástico, as palavras tomavam todo o campo visual da bandeira, tornando-a uma espécie de pele do organismo coletivo da torcida. O alinhamento justificado, em que cada palavra forma um bloco horizontal, era derivado do próprio gesto de desdobrar a bandeira, que se dava a ver linha-a-linha.

Stills do documentário *Zumbi Somos Nós*, 2007 [em < <https://www.youtube.com/watch?v=jVHmoqHciD8> >]

BRASIL

NEGRO

SALVE

¹³⁰ Como notou a professora Lilia Moritz Schwarcz, também era muito conveniente a circunscrição que o debate tomou nos meios de comunicação, uma vez que se referia ao estereótipo xenófobo da rivalidade entre argentinos e brasileiros. Assim, “o racista é o outro, então o [caso do Grafite] caiu que nem colher na sopa. Aí estava um caso de racismo que não nos competia. Nos competia delatar”, porque era o racismo do “rival” argentino. Cf. Frente 3 de Fevereiro, documentário *Zumbi Somos Nós* (op. cit., 2007) – no trecho próximo aos 20’00”.

O desdobramento espacial progressivo, de cima para baixo, adicionava um elemento de expectativa, correspondente ao protagonismo do gesto coletivo, que se desdobra no tempo. Esse efeito era amplificado pela alternância das cores – vermelho-preto-vermelho –, que destacavam a plasticidade de cada palavra e reiteravam as linhas como blocos gráficos. As cores, em bloco, adquiriam materialidade própria e pareciam contrastar com a maleabilidade e elasticidade do pano, que lhe serve de suporte.

Daí resultava também pelo menos dois efeitos semânticos, o que propõe uma relação reflexiva mais complexa com o enunciado. O primeiro efeito advém da ordem de aparição, espacial e temporal, das palavras. Assim, **BRASIL** NEGRO circunscrevia um campo ou ator racial, apontando uma divisão no seio da sociedade – que, obviamente, na história do país, representava uma fratura exposta que o “Brasil branco” finge não ver. A palavra **SALVE**, que vinha a seguir, transformava os blocos de palavra numa mensagem de saudação unívoca: “Brasil negro, salve!”. O mero reconhecimento público, celebrativo, da existência desse Brasil negro, e da situação prática de *apartheid* a que ele se referia, atacava o mito da “democracia racial”.

Ao mesmo tempo, o outro efeito, proposto pela reverberação da cor vermelha nas palavras **BRASIL** e **SALVE**, identificando-as em oposição à cor preta na palavra NEGRO (todas saltando do pano branco), sugeria a possibilidade aberta de recombinação dos blocos, gerando um todo polissêmico: “Salve o Brasil negro” (como um alerta político) ou “Negro, salve o Brasil” (como um mandato histórico).¹³¹ Por outro lado, o uso das cores remetia diretamente também à bandeira do São Paulo – sinal de uma ambiguidade que dava primazia aos elementos episódicos (o fato de que o caso de racismo, amplamente veiculado pela imprensa, envolvera o time) em relação aos elementos simbólicos (o fato de que o São Paulo, na “sociologia intuitiva” do imaginário futebolístico brasileiro é subjetivamente identificado como o time da classe dominante).

Exatamente um mês depois, em 14 de agosto de 2006, no jogo Corinthians x Ponte Preta, em Campinas, a torcida da Ponte (cujo apelido popular remete ao fato de que a Ponte foi, no início do século XX, o primeiro

¹³¹ E, nesse sentido, prefigurando os verdadeiros “Libertadores da América”?

time de futebol no Brasil a integrar jogadores negros em seu elenco) desdobrou outra bandeira, com a inscrição ONDE ESTÃO OS NEGROS?¹³² Aqui a mensagem era mais crua, dispensando a polissemia proposta pelo jogo de cores vermelho/preto na primeira bandeira (ao mesmo tempo o uso do preto-e-branco adequava-se ao uniforme alvinegro dos dois times, Ponte Preta e Corinthians – o que atribuía certa indistinção entre as duas torcidas).

Por outro lado, na interpelação, a mesma divisão da sociedade, apontada anteriormente, reaparecia. Ela, agora, era caracterizada pela figuração de dois tipos raciais (negros e brancos) que virtualmente são instados a responder. (No caso da saudação na primeira bandeira, o branco poderia fingir “que não era com ele”). Referida à sociedade, a pergunta sobre a localização social (“onde”), traz à vista a figura da hierarquia (“em baixo”), e com ela a divisão de classes. Deste modo, a pergunta poderia se desdobrar: “de que lado estão os negros no conflito da sociedade de classes?”, “quais lugares eles ocupam?”. E a pergunta virtual, deixada no ar, “quais lugares deveriam ocupar?”.

Na final do Campeonato Brasileiro, Corinthians x Internacional, Dia da Consciência Negra (20.nov.2005), no Pacaembu, a torcida corinthiana (identificada popularmente com os “de baixo”, em vista do epíteto “maloqueiro e sofredor”) abriu a bandeira ZUMBI SOMOS NÓS. Aqui, a referência histórica à luta quilombola, símbolo da resistência à escravidão, na figura do líder negro Zumbi dos Palmares, era completada por um NÓS enorme. O gigantismo do NÓS em relação às outras palavras (ZUMBI e SOMOS) era enfatizado por aquela sensação de expectativa, gerada pelo desdobramento físico e temporal da bandeira, descrito acima.

Essa predominância do NÓS, em bloco, era amplificada pelo uso da ordem indireta (“zumbi somos nós” no lugar da formulação mais comum “nós somos zumbi”). Além disso, a ênfase no NÓS ecoava a expressão “é nós”, usada na quebrada como sinal afirmativo de parceria e pertencimento à

¹³² Segundo integrantes da ‘Frente 3 de Fevereiro’, a bandeira mencionava a anedota, segundo a qual, durante sua passagem pelo Brasil (em 1960, vindo de Cuba), o filósofo francês Jean-Paul Sartre dirigiu a pergunta “Onde estão os negros?” aos anfitriões locais, após ter dado uma série de conferências para plateias universitárias exclusivamente brancas. Ver Daniel LIMA, “Ativistas usam bandeiras para cobrar museus sobre ausência de negros”, *FSP*, 3.set.2017, disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2017/09/1914852-onde-estao-os-negros-perguntava-faixa-estendida-em-museu-do-rio.shtml>>.

coletividade (como na expressão “tamo junto”). A cadência da frase (ZUMBI / SOMOS / NÓS), também em blocos de palavras, como em BRASIL / NEGRO / SALVE, descrevia a síntese de um raciocínio, em que a rememoração histórica iluminava a constituição de um corpo coletivo.

As ações envolviam a experiência coletiva dos torcedores, que abriam e tremulavam as bandeiras no estádio, projetando a questão racial sobre o campo social e histórico.¹³³ A projeção, voltada também para o telespectador (que partilhava a experiência ao vivo), buscava um efeito de choque, em que a dimensão conflitiva da experiência social tomava o primeiro plano, num *flash* ou num rasgo de consciência coletiva proporcionado, contraditoriamente – ou não? –, pelos próprios dispositivos de espetacularização.

Pode-se perceber aí, do ponto de vista da atuação artística dos coletivos, ganhos relativos, entre os quais o desenvolvimento progressivo de um raciocínio, por meio das práticas artísticas colaborativas, capaz de articular elementos estéticos efetivamente populares a discursos conflitivos.

Todavia, havia pelo menos duas ambiguidades em relação ao âmbito simbólico que causava embaraços à efetiva superação dos limites de atuação envolvendo essas práticas: a confusão em relação ao pertencimento social simbólico de cada torcida e o constante “virar a casaca” do grupo, em que as torcidas apareciam como massas intercambiáveis (ou, numa descrição que soaria um pouco menos antipática para um torcedor de futebol, a aproximação das práticas artísticas colaborativas ao domínio do *marketing* social, em campanhas de tipo “cidadão”, nas quais as rivalidades e antagonismos entre os times e torcidas são conciliadas em vista de um compromisso ou causa comum). Em todo caso, a centralidade da mídia *mainstream*, que pautou a discussão, “contaminava” as intervenções.

¹³³ “Nessas ações são articuladas três sínteses decisivas em relação à cultura negra no país, e que ampliam ainda mais sua potência quando vistas em conjunto: num primeiro momento, aquela que a saúda, celebrando sua existência; em seguida, a que indaga sobre as posições que seus protagonistas ocupam na sociedade brasileira; e, por fim, a que se refere às ininterruptas lutas por emancipação envolvidas em seu presente e em sua história”. Vera PALLAMIN, “Do lugar-comum ao espaço incisivo: dobras do gesto estético no espaço urbano” [2007], in Maria Beatriz MEDEIROS e Marianna MONTEIRO (org.), *Espaço e Performance* (Brasília, Ed. PPG em Artes-UnB, 2007), p. 181-193, rep. in Vera PALLAMIN, *Cidade, cultura e arte urbana contemporâneas: tensões consideradas à luz da relação entre criação e resistência*, concurso de Livre-Docência (São Paulo, FAU-USP, 2013), p. 120.

Ocupação Prestes Maia, vista da esquina das Ruas Paula Souza e Florêncio de Abreu, 2006

Fotografia de Anderson Barbosa, *Ocupação Prestes Maia*, vista da Av. Prestes Maia, 2006

Quilombo urbano

No caso da fachada da Ocupação Prestes Maia, mais do que a captura do olhar televisivo (que, de fato, no primeiro momento não pôde se furtar de registrar e comentar a bandeira),¹³⁴ com sua temporalidade curta, o efeito da bandeira dependia tanto da sua localização espacial quanto da sua permanência no tempo – indicando a persistência da ocupação e as vitórias na luta contra a reintegração de posse, contadas dia por dia.

Por meio da duração estendida, a questão racial, passando pelas lentes do juízo histórico, também se projetava concretamente, desafiadora, sobre o tecido urbano, explicitando seu parentesco com a questão de classe. Estendida no alto da fachada de um dos prédios mais altos da região, a bandeira reconfigurava a própria experiência espacial da cidade. O dispositivo simbólico operado pela bandeira tirava vantagem de sua localização estratégica, já que a fachada era voltada para uma das principais (e mais largas) vias de acesso do centro e para uma região de grande adensamento de comércio popular – uma zona de baixa verticalização, o que permitia enxergar a bandeira mesmo a várias quadras de distância.¹³⁵ (Ou seja, aqui, a estratégia de *visibilidade* era subordinada à experiência urbana concreta, inscrita no centro da metrópole paulista).

No topo do prédio, o estandarte dava notícia da segregação sócio-espacial imposta pelo capital, e a ela contrapunha, de modo contestador, um espaço que havia sido conquistado pela luta – a própria ocupação, com elementos simbólicos e afetivos próprios, que não se circunscreviam apenas ao campo visual. A cisão entre “nós” e “eles” (ou “vocês”) passava a ser reivindicada num sentido combativo, com uma tomada de partido (ao contrário da atuação conciliadora junto às torcidas).

¹³⁴ Ver a reprodução das reportagens das redes de TV Globo e Record no documentário *Zumbi Somos Nós* (DocTV/TV Cultura, 52 min, 2007) – o trecho começa nos 34'03"; disponível em : <<https://www.youtube.com/watch?v=hX3GFEHsTSs>>.

¹³⁵ Vale notar que o escritório do proprietário do Edifício Prestes Maia, um dos principais empresários da indústria têxtil em São Paulo, egresso das fileiras do malufismo, era localizado na rua 25 de março. Em amplos trechos dessa rua, mesmo da calçada, é possível ver o topo do Prestes Maia (me baseio aqui em memórias e no conhecimento “psicogeográfico” da região, para usar o jargão situacionista). Segundo relato de Eugênio Lima (integrante da Frente), era possível ver a bandeira mesmo da estação Bresser-Mooca do metrô, localizada a cerca de quatro quilômetros do edifício.

Essa tomada de partido é que configurava ou determinava o novo tipo de “processo colaborativo” envolvido na relação entre o coletivo e o MSTC – razoavelmente distinto das propostas dos outros coletivos de artistas. De um lado, o enunciado proposto pelo grupo, ZUMBI SOMOS NÓS, era capaz de nomear ou organizar simbolicamente a luta em curso. De outro, era a atuação do MSTC, circunscrita numa situação política e histórica específica, que dotava a bandeira de sentido concreto e lhe atribuía importância cultural.

Essa espécie de aliança política apontava, em seus termos, para a superação da condição ambígua, em termos de relações de classe, da atuação da Frente 3 de Fevereiro com as torcidas organizadas, restrita à exibição identitária – e cega em relação à circunscrição simbólica das torcidas e sua dinâmica de antagonismo (fictícia, mas efetiva) no imaginário social.

No contexto da luta do MSTC, a bandeira propunha uma reflexão sobre o processo de auto-organização da vida e da resistência no espaço da ocupação (seu subversivismo espontâneo e ativo). Com a atuação política do movimento – que, num primeiro momento, havia adotado a estratégia de “ocupar para morar”,¹³⁶ inscrita numa dinâmica de mobilização “antagonista” ou conflituosa¹³⁷ –, o edifício Prestes Maia, “revitalizado” concretamente desde “baixo”, pela base do movimento de moradia, se tornara a Ocupação Prestes Maia, signo da fratura urbana. Daí que, por meio do processamento simbólico dessa estratégia (o que envolvia sua recuperação num contexto de refluxo), o próprio edifício aparecesse física ou corporalmente como símbolo da luta em curso, figuração do sujeito coletivo.¹³⁸

¹³⁶ Para a diferença política feita à época pelos movimentos de moradia entre as ocupações de tipo estratégico (“ocupar para morar”) – que pode ser encarada como ensaio de uma expropriação concreta dos imóveis ocupados –, e as de tipo tático (“ocupar para pressionar”) – inscritas completamente na dimensão da visibilidade –, ver Armando BOITO Jr., “Neoliberalismo e relações de classe no Brasil”, in *Revista Ideias*, n. 9 (1) (Campinas, IFCH-Unicamp, 2002). Para a novidade da adoção da estratégia de “ocupar para morar” pelo MSTC entre 2002 e 2004 e sua substituição gradativa, a partir daí, pelas ocupações de tipo tático, ver Francini HIRATA e Nathalia OLIVEIRA, “Os movimentos dos sem-teto de São Paulo no contexto neoliberal”, in Armando BOITO Jr. e Andréia GALVÃO (orgs.), *Política e classes sociais no Brasil dos anos 2000* (São Paulo, Alameda, 2012), p. 388.

¹³⁷ Nos termos propostos por Massimo Modonesi, referidos anteriormente, ver “Gobiernos progresistas y desmovilización ¿Revoluciones pasivas en América Latina?” (op. cit., 2012), p. 1378.

¹³⁸ Segundo relato da ‘Frente’: “Depois que a gente usa essa bandeira [no jogo do Corinthians], a gente é chamado para participar de um ato em frente ao tribunal de justiça, em São Paulo, com o Zumbi Somos Nós. Quando a gente abre a bandeira, o MSTC começa a gritar: ‘Chê, Zumbi, Antonio Conselheiro, na luta por justiça somos todos companheiros’. Quando a gente

O objeto visual (a bandeira), integrado à luta pelo coletivo de artistas devido a um convite feito pelo movimento, dava forma plástica ao conflito político em torno da apropriação espacial do centro da cidade,¹³⁹ nomeando seus atores em termos raciais e classistas. Devolvido ao contexto da luta, atribuía-lhe não apenas visibilidade, mas também inscrição física no tecido urbano e legibilidade histórica.

Limites da visão

Evidentemente, a bandeira funcionava também como um instrumento prático na guerra retórica em defesa do uso do termo “ocupação” (e não “invasão” como queriam os grandes meios de comunicação). Essa guerra, que continuava a ser travada na frente midiática pelos coletivos ligados à rede ‘Integração Sem Posse’ (incluindo a ‘Frente 3 de Fevereiro’), ganhava notavelmente, com a bandeira ZUMBI SOMOS NÓS, inscrição sócio-espacial clara, contundência estética, perspectiva política e, principalmente, capacidade de reflexão histórica. Tratava-se, assim, de uma exceção notável no horizonte de ação dos coletivos de artista brasileiros – marcados, salvo exceções, por práticas híbridas de intervenção “ativista” que, de modo geral, apostavam na imediatividade da experiência imagética, desprovida de ligação com a história.

Contudo, não é possível ignorar que esses avanços permaneceram como exceções efêmeras, ainda que relevantes, no quadro geral e não foram capazes de alterar substantivamente a atuação posterior dos coletivos dentro (ou fora) da Ocupação. Na ausência de sistematização da experiência, o aspecto crítico desta intervenção com a bandeira ZUMBI SOMOS NÓS na Ocupação Prestes Maia (concernente à criação de modelos mais realistas de

faz isso, tem a proposta de a gente participar da ocupação do Prestes Maia, onde a gente é convidado pelo movimento social para pendurar a bandeira”. Eugênio LIMA, “Conversa de Galeria – Zona de Poesia Árida”, 27.jan.2015, vídeo no canal *Museudeartedorio*, disponível em: <<https://youtu.be/G2FhyOQaJ4>>, trecho a partir de 35’40”.

¹³⁹ Socialmente, esse conflito político era então figurado na oposição entre a Associação Viva o Centro (formada por empresas, bancos, federações, sindicatos patronais, associações comerciais e empresariais), que liderava os projetos de gentrificação (eufemisticamente denominados de “revitalização”) da região central, e o Fórum Centro Vivo (formado por movimentos de moradia, ONGs, sindicatos, grupos de teatro, coletivos de artistas, professores, estudantes e lideranças populares), ligados às demandas populares por habitação e uso público dos espaços centrais. Para uma lista das entidades ligadas a cada uma das associações, ver Ana Cláudia TEIXEIRA et al., *Conflitos em torno do direito à moradia na região central*, op. cit. (2005), p. 25-26.

colaboração e à superação dialética, ainda que parcial, das estratégias de visibilidade) limitava-se a um “desrecalque” do conflito político latente.

De “emergentes” a nova “classe C” da arte?

Concretamente, a partir daí, outra determinação da dinâmica geral passava a incidir – agora diretamente – sobre a produção dos coletivos de artistas. Tratava-se da monetização dessa produção, em baixa escala, mas com impacto que não se pode subestimar, pelo dispositivo dos editais públicos para a cultura, a partir de 2006 (com intensificação a partir de 2008).¹⁴⁰ Essa injeção de dinheiro, via editais, respondia, em parte, às demandas “subalternas” articuladas pelos coletivos – sendo, evidentemente, condicionada previamente por elas.¹⁴¹ Como resultado, ampliava-se o espaço de visibilidade reivindicado pelas operações e práticas colaborativas da arte “emergente”.

Depois disso, o fenômeno dos coletivos de artistas foi rotinizado, operando num circuito “alternativo”, ligado a programas federais como os Pontos de Cultura (criados em 2004) e outros espaços afins.¹⁴² Desde modo, à inovação trazida pela visibilidade e pela circulação em ambientes culturais das demandas “subalternas”, somava-se uma modernização econômica do circuito

¹⁴⁰ Para a ampliação da atuação do governo federal, por meio da criação de editais para distribuição de verbas diretamente do Estado (sem o intermédio do mecanismo de isenção fiscal para o setor privado), processo encampado desde 2006 pelo secretário executivo do MinC, Juca Ferreira (no contexto de sua ascensão ao cargo de ministro entre 2008-10), ver Inti Anny QUEIROZ, *Projeto cultural: as especificidades de um novo gênero do discurso*, dissertação de mestrado, orient. Profa. Dra. Sheila Grillo (São Paulo, PPGFLP-FFLCH-USP, 2014), p. 43-45. Para o histórico dos editais de cultura do estado de São Paulo e da capital (PROAC, 2006, e VAI, 2003), ver *idem*, p. 46-53.

¹⁴¹ Neste sentido, não se trata aqui de afirmar qualquer espécie de determinismo econômico, mas de reconhecer condicionamentos mútuos, *claramente desiguais* – e, pelo menos a partir de certo momento, *combinados*.

¹⁴² Segundo avaliação retrospectiva da artista Brigida Campbell (do ‘Coletivo Poro’, de BH, um dos coletivos da primeira leva, ativo desde 2002, mas que também surfou na nova onda): “Havia [no início dos anos 2000] uma discussão muito grande em torno da circulação e produção livre de material cultural na internet. Foi quando ouvimos pela primeira vez termos como Cultura Livre, *Copyleft*, *Creative Commons* [...] etc. Essas ideias foram alimentadas e enriquecidas com projetos governamentais como os Pontos de Cultura, cuja proposta era descentralizar as produções artísticas para todas as partes do país – [proposta] muito discutida pelo ministro da cultura da época, Gilberto Gil. A eleição de Lula para presidente também fez surgir uma esperança e uma vontade de mudar as coisas, através de uma forma de atuação que não seria neoliberal [sic]”. Brigida Campbell em entrevista (15.fev.2016) a Ludmila BRITTO (do ‘GIA’), *Arte Colaborativa na Cidade – Um estudo de caso dos coletivos Poro, GIA e Opavivará!*, tese de doutorado, orient. Profa. Dra. Rosa Gonçalves (Salvador, EBA-UFBA, 2017), p. 58.

de produção e consumo da cultura – canalizando o ímpeto de transformação vindo “de baixo”.¹⁴³

Como isto se dava por meio da monetização, provida “pelo alto” (especificamente pelo Estado, por meio dos editais), como exercício daquela hegemonia burguesa “restrita”, a transformação era acompanhada, de modo geral, da conservação e reprodução da estrutura de classes – num processo que podia se passar às costas de seus agentes diretos e a despeito de suas intenções. Tal processo atribuía funcionalidade social e econômica à atuação cultural (mediada pelas estratégias de “visibilidade”) da atuação dos coletivos:

Tudo muito bom e muito virtuoso, ocupando, entretendo, constituindo e forjando identidades [...]. Como modo de valorizar as dimensões culturais, terreno em que as virtudes e o “protagonismo” dos públicos-alvo são aparentemente ratificados e confirmados, a cultura e o “trabalho artístico” – devidamente investidos de um manto pedagógico – se transformaram em práticas frequentes e quase obrigatórias que perpassam as ‘comunidades’ periféricas e vulneráveis.¹⁴⁴

Nos mesmos termos, a circunscrição dos coletivos à atuação cultural, no âmbito de políticas públicas, integrava as práticas artísticas colaborativas “emergentes”, ainda, à “nova gestão da pobreza”, como um projeto de pacificação social empreendido “do alto”. Como descreveu pragmaticamente o artista Tulio Tavares (coletivo ‘Nova Pasta’), numa espécie de “autoempreendedorismo” de tipo “social”, por meio da arte:

Agora [2010] eu estou na moda dos editais, que na época [da ocupação, 2003-2007] não tinha tanto, [...] agora tem os editais que pagam. E como eu preciso

¹⁴³ “Uma das dimensões do desdobramento de programas e projetos que entrelaçaram a produção cultural com o trabalho social acabou se ancorando na concepção dos coletivos de artistas – de teatro, dança, artes plásticas etc. –, uma das saídas para o enfrentamento de um novo modo de conformação das práticas e da produção de artes e cultura. Esses grupos, assim como o número de profissionais envolvidos com o trabalho artístico, estão em crescimento significativo no Brasil desde a década de 1990”. Cibele RIZEK, “FACES DO LULISMO...” (cit., 2016), p. 208.

¹⁴⁴ Cibele RIZEK, “Práticas culturais e ações sociais: novas formas de gestão da pobreza”, *Cadernos PPG-AU-FAU-UFBA*, ano X, n. 1 (Salvador, FAU-UFBA, 2011), p. 136, disponível em: <<http://www.laboratoriourbano.ufba.br/wp-content/uploads/arquivos/arquivo-121.pdf>>.

pagar as contas, estou aí nos editais, continuando a fazer essas coisas com periferia, mas com arte.¹⁴⁵

■ ■

¹⁴⁵ Tulio Tavares apud Sebastião OLIVEIRA Neto, “Túlio Tavares fala tudo!” (op. cit., 11.set.2010). Como já apontado, Tavares foi, desde 2003, um dos principais articuladores da colaboração entre os coletivos de artistas e o MSTC no Prestes Maia. Desde a desocupação do edifício em 2007, Tavares tem atuado como uma espécie de “curador” (no duplo sentido do termo) do “espólio” da rede ‘Integração sem Posse’ – incluindo a organização da instalação coletiva *Poética do Dissenso*, em 2013, no contexto da mostra de inauguração do Museu de Arte do Rio e, no mesmo museu, a co-curadoria (com Daniel Lima, ‘Frente 3 de Fevereiro’) da mostra *Zona de Poesia Árida*, em 2015 (ver discussão no terceiro capítulo desta tese).

TERCEIRO CAPÍTULO

Um museu na crista da marolinha:
entre o Porto Maravilha e a arte “emergente”

No alto: Infográfico da reportagem “Conheça como será o Museu de Arte do Rio, que abre nesta semana”, *FSP*, 28.fev.2013; abaixo: fotografia a partir da Praça Mauá, 2.dez.2017, divulgação do consórcio *Porto Maravilha*

Museu de Arte do Rio

O Museu de Arte do Rio–MAR foi inaugurado no dia 1º março de 2013 – três meses antes de Junho. Ele foi pensado para funcionar como uma das âncoras culturais do projeto *Porto Maravilha* – uma operação urbana de gentrificação e reestruturação urbana da capital carioca, ligada à realização da Copa do Mundo (2014) e dos Jogos Olímpicos (2016) no Brasil.

Localizado na Praça Mauá, área histórica no centro do Rio de Janeiro (acesso entre a Av. Rio Branco e a área portuária), o MAR foi, num primeiro momento, alvo de grande controvérsia e de manifestações populares contrárias à sua existência, justamente por causa do impulso estratégico que conferia ao projeto de gentrificação da área do porto (numa extensão entre a Praça Mauá e a rodoviária) e dos morros adjacentes (Morro da Conceição e Morro da Providência), abrangendo os bairros da Saúde, Gamboa e Santo Cristo.

Em aparente contradição com tal pendor para a gentrificação, o museu abriu também um espaço institucional para abrigar o debate oriundo da produção artística “emergente” em torno dos conflitos sociais, urbanos e outros, ligados ao rótulo de “arte política”, além de ter desenvolvido um avançado projeto pedagógico voltado para a formação de professores da rede pública de ensino – chamado Escola do Olhar.

Sob direção-cultural de Paulo Herkenhoff (atuando, de fato, como curador-chefe e coordenador da formação do acervo), gerência de conteúdo/co-curadoria da crítica recifense Clarissa Diniz (Recife, 1986), e gerência de educação de Janaína Melo (Belo Horizonte, 1974; anteriormente coordenadora de Arte e Educação do Instituto Inhotim), o museu-escola passou a adotar a arte contemporânea como um eixo estruturante de sua programação, capaz de pautar as outras atividades do museu.

Esse programa curatorial de “arte contemporânea” abarcava tanto a produção “colaborativa” dos coletivos de artistas atuantes no Brasil desde o início dos anos 2000 (como nas exposições *O Abrigo e o Terreno – Arte e Sociedade no Brasil I*, 2013, e *Zona de Poesia Árida*, 2015) quanto uma produção individual, de cunho mais “conceitual” ou “neoantropofágico”, de jovens artistas “emergentes”, principalmente de fora do eixo Rio-S.Paulo.

3.1 Em direção ao Museu de Arte do Rio-MAR (2009-13)

O atual [2012] *ciclo virtuoso* da economia do Rio de Janeiro rompe com um processo histórico de estagnação e de omissão do Estado e estimula novos processos de participação da sociedade civil na cultura [...] Uma parte expressiva desse processo são os *novos paradigmas da ação do Estado e do Município no campo cultural*. [...] Também a implantação do programa de *pacificação nas comunidades* dominadas pelo crime organizado traz uma qualidade de segurança que unifica a cidade partida [...]. *O Museu do Amanhã e o MAR são duas iniciativas do prefeito Eduardo Paes* na região do Porto Maravilha. Ambos surgem com investimentos provenientes da parceria público-privada na recuperação da região estratégica do Rio de Janeiro. [...] Parte das *perspectivas abertas pela Fundação Roberto Marinho para os museus* que está implantando na cidade [...].¹

– Paulo Herkenhoff, 2012

Cidade-imagem

O complexo arquitetônico do MAR (que inclui a Escola do Olhar) foi a primeira obra inaugurada no contexto do projeto de “reestruturação” urbana da área portuária da cidade do Rio de Janeiro.² Esta obra consistiu na reforma e “requalificação” de dois edifícios contíguos, já existentes na Praça Mauá: um edifício modernista dos anos 1940 (que abriga hoje a Escola do Olhar) e um palacete eclético da década de 1910 (cujos 4 pavimentos abrigam agora os espaços expositivos do MAR).

¹ Paulo HERKENHOFF, “O novo ciclo da cultura do Rio de Janeiro: razões de um entusiasmo”, in *Cadernos FGV Projetos*, n. 19 (Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas, 2012), p. 34-35. Grifos meus.

² Para uma descrição das obras envolvidas e uma análise do projeto urbanístico do *Porto Maravilha*, ver Júlio Cláudio da Gama BENTES, “Análise dos planos urbanísticos recentes para a região portuária do Rio de Janeiro”, in *I Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo (Enanparq) – Simpósios, Trabalhos Completos* (Rio de Janeiro, 2010), p. 13-20 e 22-6, disponível em: <<http://www.anparq.org.br/dvd-enanparq/simpósios/129/129-639-2-SP.pdf>>.

Para a caracterização histórica da região, ver Letícia GIANNELLA, “A produção histórica do espaço portuário da cidade do Rio de Janeiro: relações de poder e a luta pela efetivação de territórios”, in Rachel BARROS et. al. (orgs.), *Zona Portuária do Rio de Janeiro: sujeitos e conflitos – Caderno de debates 5* (Rio de Janeiro, Fase/Fundação Rosa Luxemburgo, 2015), p. 13-26. Ver também, já como parte das ambições reflexivas e da perspectiva histórica adotada pelo novo museu, Rafael CARDOSO, “Do Valongo à Favela – a primeira periferia do Brasil”, in Clarissa DINIZ e R. CARDOSO (orgs.), *Do Valongo à Favela: imaginário e periferia*, catálogo de exposição (MAR, 25.maio.2014-10.maio.2015; Rio de Janeiro, Instituto Odeon/MAR, 2015), p. 12-35.

ROTA DOS VISITANTES

ENTRADA E SUBIDA

Visitantes entram pelo térreo da Escola do Olhar e sobem ao café/mirante no terraço; os dois prédios são unidos por uma passarela que liga o quinto andar da Escola ao quarto do Palacete

DESCIDA E SAÍDA

O percurso expositivo parte do terceiro pavimento para o primeiro. No térreo, fica a saída

EXPOSIÇÕES EM CARTAZ

3º pavimento
Rio de Imagens - Uma Paisagem em Construção

2º pavimento
O Colecionador - Coleção Boghici

1º pavimento
Vontade Construtiva - Coleção Fadel

Térreo
O Abrigo e o Terreno - Arte e Sociedade no Brasil

SERVIÇO

Museu de Arte do Rio
(Praça Mauá, nº 5, centro, Rio, tel.0/xx/21/2203-1235)
Visitação: ter. a dom., das 10h às 17h; abertura para o público: 5/3
Ingressos: R\$ 8 (entrada franca às terças)
Site oficial: museudeartedorio.org.br

COBERTURA SUSPensa

Simula a ondulação da superfície da água

PASSARELA

Conecta os prédios no 5º andar do edifício modernista

ESCOLA DO OLHAR

Edifício modernista dos anos de 1940, que abrigava o terminal rodoviário Mariano Procópio, no térreo, e o Hospital da Polícia Civil, nos andares superiores

PALACETE DOM JOÃO VI

Construído em 1916, abrigou escritórios de empresas de transporte marítimo e autarquias, mas passou os últimos 20 anos abandonado. Em 2000, foi tombado

Acesso

A visita é feita de cima para baixo

1 ENTRADA

2 ELEVADORES

3 QUINTO ANDAR DO EDIFÍCIO MODERNISTA

4 PASSARELA

5 QUATRO PAVIMENTOS DE SALAS EXPOSITIVAS

6 SAÍDA

Nesta página, no alto, fotografia de Leonardo Finotti, 2013

Nesta página, embaixo, “Vista panorâmica do último andar do MAR”, 10.out.2015

Na página anterior, no alto, infográficos da reportagem

“Conheça como será o Museu de Arte do Rio, que abre nesta semana”, *FSP*, 28.fev.2013

Na página anterior, embaixo, infográficos da reportagem

“Conheça o Museu de Arte do Rio (MAR)”, portal *G1*, 28.fev.2013

Como resultado da reforma, projetada pelos escritórios cariocas Bernardes e Jacobsen, há pelo menos dois fatos na arquitetura do museu que determinam fortemente a experiência de qualquer visitante. O primeiro fato diz respeito à equivalência, atribuída pelo projeto, entre os dois blocos arquitetônicos reformados. Como apontou João Masao Kamita (prof. de História da Arquitetura da PUC-Rio), logo após a inauguração do museu:

No amplo vão entre as duas edificações, uma poderosa cobertura requalifica o que era mero vazio em espaço comum. Este o gesto primordial do projeto: *tornar o um e o outro o mesmo*. Antes duas diferenças irreconciliáveis, inimigos históricos de uma batalha pela arquitetura – modernismo x ecletismo – agora conformadores de um todo complexo e inclusivo.³

O segundo fato determinante é relativo ao “passeio” exigido do público pela rota de visitação do museu: atravessar os pilotis do edifício modernista, acessar (por elevador) seu terraço/mirante (com vista para a Baía da Guanabara), descer um pavimento (de escada) para chegar à passarela-túnel que, finalmente, leva ao 4º pavimento do edifício eclético, para só então começar de fato a visita ao museu – realizada, literalmente, de cima para baixo. Segundo Kamita, a circulação do visitante no edifício era combinada à fruição da paisagem urbana (que, posta em termos imagéticos, aparece indiferenciada da paisagem “natural” da Baía da Guanabara):

Nesse *jogo entre diferenças reconciliadas*, um elemento se tornou fundamental: o *circuito de circulação*. Chega-se por entre os edifícios, onde se encontra a bilheteria. Tomam-se os elevadores do prédio modernista: a visita começa por cima. Ao chegar ao terraço, somos imediatamente agarrados pela deslumbrante paisagem, tantas vezes reencenadas pelas imagens turísticas que quase não sabemos se é real ou um cartão postal. A projeção da cobertura ondulante avança e repousa sobre o terraço do palácio eclético.⁴

Nos dois casos, um elemento ganha destaque – a cobertura branca que se projeta de um edifício ao outro. As propriedades funcionais da cobertura

³ João Masao KAMITA, “Sobre o MAR”, portal *Vitruvius*, seção ‘Arquitextos’, n. 155.00 (São Paulo, mai.2013), disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/13.155/4759>>.

⁴ Idem.

(proteger do sol e da chuva o mirante do prédio modernista e o pátio térreo entre os edifícios) são eclipsadas por sua propriedade ornamental, que figura clichês da paisagem carioca: nuvens, os morros da cidade, a marola da baía, ou ainda as cangas estendidas na areia da praia.

Como se pode depreender daí, antes mesmo de entrar no museu, os visitantes se deparam com pelo menos duas situações em que são apresentadas imagens impactantes da paisagem urbana carioca. Uma é relativa à própria inscrição do museu na cidade (cuja cobertura ornamental funciona como um *ícone*, que “requalifica” o tecido urbano) e a outra é referida à experiência imagética com a cena panorâmica, do alto do mirante.

Reestruturação urbana

No plano prático, assim como seu meio-irmão espetacular, o Museu do Amanhã – desenhado por um arquiteto do *star system* internacional, Santiago Calatrava, e instalado a menos de 100m, no Píer Mauá –, o MAR havia sido resultado de uma iniciativa da prefeitura carioca, na gestão de Eduardo Paes (PMDB-RJ), em PPP com a Fundação Roberto Marinho–FRM; sob gestão administrativa do Instituto Odeon (uma Organização Social–OS); patrocínio da Vale, das Organizações Globo e do BNDES; com apoio do Governo do Estado do Rio e do Ministério da Cultura.

Desde a escolha do Rio de Janeiro, em 2009, como cidade-sede das Olimpíadas de 2016, foram intensificados os investimentos públicos na área portuária, em torno de um convênio, em regime de PPP, para gerir a operação urbana chamada *Porto Maravilha*. Assim, como no próprio discurso do diretor-cultural do MAR, a Praça Mauá aparece como grande *hall* do *Porto Maravilha*⁵ – modulando geograficamente o espaço da área portuária (em processo de “renovação”) com o Centro e a Zona Sul do Rio:

⁵ Ver, nesse sentido, João Masao KAMITA, “Sobre o MAR” (op. cit., 2013). Kamita aponta que o novo objeto arquitetônico (formado pelos dois edifícios) é voltado para a conexão exclusiva com a Praça Mauá – o que limita a integração urbana do projeto. Em sentido análogo, Sérgio Martins aponta para a frontalidade imposta pelo novo conjunto, com ênfase na “redução da experiência do espaço à imagem [...], na órbita ideológica do *rendering*”, ver Sérgio MARTINS, “O MAR de cima a baixo”, *Blog IMS*, 7.abr.2013, disponível em: <<https://blogdoims.com.br/o-mar-de-cima-a-baixo-por-sergio-bruno-martins/>>. Para a defesa, ao contrário, do caráter “híbrido” do projeto arquitetônico, em comparação com a arquitetura abertamente espetacular do Museu do Amanhã, ver André Reis BALSINI, “Museu de Arte do Rio – MAR: um híbrido na praça Mauá”, portal *Vitruvius*, seção ‘Arquitextos’, n. 185.01 (São Paulo, out.2015), disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/16.185/5771>>.

O MAR comporá o eixo da Avenida Rio Branco, que inclui instituições como o Centro Cultural do Banco do Brasil, o Centro Cultural da Caixa Econômica Federal, a Biblioteca Nacional, o Museu Nacional de Belas Artes, o Theatro Municipal e o MAM.⁶

No conjunto, tanto os grandes eventos midiático-esportivos quanto as reestruturações urbanas foram apresentados (pelos atores estatais e privados envolvidos) como uma espécie de apogeu do ciclo modernizador “para todos” ou “popular”,⁷ iniciado no Brasil após as eleições de 2002.

Deste ponto de vista, os eventos e reformas espetaculares funcionariam como ícones e motores do impulso aparentemente renovado da economia brasileira – fruto de um suposto pacto social “popular”, encabeçado pelo Estado lulista, capaz de superar o *tsunami* que se abatia então sobre as economias centrais do capitalismo. A proverbial tirada presidencial sobre a “marolinha”, no auge da crise econômica internacional, havia figurado inicialmente a confiança nessa relação entre o pacto político de pacificação social e o impulso econômico modernizante, ambos liderados pelo governo petista.⁸ Localmente, produzia-se uma perspectiva simbólica de consumo calcada na expansão de empregos de baixa remuneração e na disponibilização de microcrédito (oriundo do ciclo anterior de financeirização das *commodities*), que se cristalizou na miragem sociológica da “nova classe média”.⁹

⁶ Paulo HERKENHOFF, “O novo ciclo da cultura do Rio de Janeiro: razões de um entusiasmo”, in *Cadernos FGV Projetos*, n. 19 (Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas, 2012), p. 41-42.

⁷ Como notou André Singer, em sua leitura partidária do lulismo: “O *popular* que havia ficado fora de moda [desde o golpe de 1964], seja pela retórica da modernização, ao centro, seja pelo discurso de classe, à esquerda, está de volta. Diferentemente da experiência peessedebista, o ‘Real de Lula’ veio acompanhado de uma mensagem que faz sentido para os de menor renda: pela primeira vez o Estado brasileiro olha para os mais frágeis e, portanto, se popularizou. [...] A velha noção de que o conflito entre um Estado popular e elites antipovo se sobrepõe a todos os demais cai como uma luva para um período em que a polaridade esquerda/direita foi empurrada para o fundo do palco”. Cf. André SINGER, “Raízes sociais e ideológicas do lulismo” [2009], in *Os sentidos do lulismo* (São Paulo, Cia. das Letras, 2012), p. 81-82.

⁸ Segundo o então presidente Lula: “Lá (nos EUA), ela é um tsunami; aqui, se ela chegar, vai chegar uma marolinha que não dá nem para esquivar”. Apud Ricardo GALHARDO, “Lula: crise é tsunami nos EUA e, se chegar ao Brasil, será ‘marolinha’”, *O Globo*, 4.out.2008, disponível em: <<https://oglobo.globo.com/economia/lula-crise-tsunami-nos-eua-se-chegar-ao-brasil-sera-marolinha-3827410>>. Para o impacto global do otimismo presidencial, ver reportagem da BBC Brasil, “Lula teve ‘visão correta’ ao falar que crise era ‘marolinha’, diz ‘Le Monde’”, *BBC Brasil*, 17.set.2009, disponível em: <http://www.bbc.com/portuguese/noticias/2009/09/090917_lulalemondeml>.

⁹ “De maneira geral, esse movimento de expansão dos empregos de baixa remuneração [entre 2004 e 2010] se mostrou compatível com a absorção do enorme excedente de força de

Commodities simbólicas

O Brasil finalmente entrou na ciranda dos megaeventos. Os Jogos Panamericanos [no Rio de Janeiro, em 2007] e seu rastro de descabros foi um primeiro ensaio geral do que vem pela frente. Aliás, sabemos muito bem o que nos espera – o que significam uma Copa do Mundo e uma Olimpíada, além do mais numa única sequência. Ao que parece, também neste circuito exclusivo, chegou a vez dos *emergentes*. [...] Por mais díspares que sejam os personagens envolvidos nessas megapromoções, alguma coisa todos querem vender, e como se trata de espetáculo, o “produto” em questão será invariavelmente algo da família das imagens com impacto de massa, não só mundo afora, mas também na *fabricação dos consensos domésticos*.¹⁰

– Otilia Arantes, 2012

Ao mesmo tempo, mediado pela figura pessoal do intrépido presidente, aclamado como “o cara”,¹¹ o Brasil passava a fornecer uma nova perspectiva simbólica, em viés *pop*, para a indústria cultural global: a perspectiva de “salvação” do capitalismo por meio da integração periférica (e “popular”) ao mundo do consumo (que, no período, se desintegrava nos centros econômicos históricos).¹² Nessa perspectiva, a conjunção entre o “pacto político”, o “impulso econômico” e a pacificação social (garantida pelo salto de

trabalho gerado anteriormente [...]. Mesmo o contido nível educacional e a limitada experiência profissional, as novas ocupações de serviços, absorvedoras de enormes massas humanas resgatadas da condição de pobreza, permitem inegável ascensão social, embora ainda distante de qualquer configuração que não a da classe trabalhadora. Seja pelo nível de rendimento, seja pelo tipo de ocupação, seja pelo perfil e atributos pessoais, o grosso da população emergente não se encaixa em critérios sérios e objetivos que possam ser claramente identificados como classe média. Associam-se, sim, às características gerais das classes populares, que, por elevar o rendimento, ampliam imediatamente o padrão de consumo. Não há, nesse sentido, qualquer novidade, pois se trata de um fenômeno comum, uma vez que o trabalhador não poupa, e sim gasta tudo o que ganha. Em grande medida, o segmento das classes populares em emergência apresenta-se despolitizado, individualista e aparentemente racional à medida que busca estabelecer a sociabilidade capitalista. [...] A interpretação de classe média (nova) resulta, em consequência, no apelo à reorientação das políticas públicas para a perspectiva fundamentalmente mercantil”. Cf. Márcio POCHMANN, *Nova classe média? O trabalho na base da pirâmide social brasileira* (São Paulo, Boitempo, 2012), p. 15-16 (ver também p. 31-32).

¹⁰ Cf. Otilia ARANTES, “Nota introdutória”, in *Berlim e Barcelona – duas imagens estratégicas* (São Paulo, Annablume, 2012), p. 7. Grifos meus.

¹¹ Ver reportagem do G1, “Lula ‘é o cara’, diz Obama durante reunião do G20, em Londres”, portal G1, 2.abr.2009, disponível em: <http://g1.globo.com/Noticias/Economia_Negocios/0,,MUL1070378-9356,00-LULA+E+O+CARA+DIZ+OBAMA+DURANTE+REUNIAO+DO+G+EM+LONDRES.html>.

¹² Resumo aqui o argumento de Tales AB’SABER, *Lulismo – Carisma Pop e cultura anticrítica* [2011] (São Paulo, Hedra, 2016), ver principalmente p. 29 e 58-60.

militarização na gestão urbana, por exemplo, no modelo das UPPs) deveria ser capaz, aparentemente, de fazer o Brasil “decolar” – segundo o jargão empresarial da “história de sucesso” na capa da conservadora revista inglesa *The Economist*, em novembro de 2009.¹³

Antes da crise de 2008, já era possível verificar que parte dos lucros oriundos da reprimarização da economia (associado ao *boom* internacional das *commodities*) e da nova posição do país como plataforma de especulação financeira internacional (dando continuidade ao processo iniciado na década de 1990)¹⁴ haviam sido reinvestidos no mercado de arte interno.¹⁵ Analogamente, as articulações econômicas e culturais da era lulista, que no plano internacional haviam garantido também uma ascensão relativa da importância da cultura brasileira no cenário global (ou, no que tange as artes visuais, sua inserção como um nicho no mercado internacional),¹⁶ foram capazes de ampliar o mercado interno das galerias comerciais de arte (inclusive em direção a outros polos, fora do eixo Rio-S.Paulo).

¹³ Ver a, então icônica (hoje tragicômica), reportagem: “Brazil takes off – A 34 page special report on Latin America’s Big Success Story”, *The Economist*, 12.nov.2009, extratos disponíveis em: <<https://www.economist.com/node/14845197>>.

¹⁴ Para o diagnóstico da desindustrialização e da reprimarização da pauta de exportações do país aliada à sua nova função na economia global como plataforma de especulação financeira, ver Leda PAULANI, *Brasil Delivery – servidão financeira e estado de emergência econômico* (São Paulo, Boitempo, 2008). (O artigo que dá nome ao livro é de 2003).

¹⁵ A inauguração, em 2006, do Instituto Inhotim de Arte Contemporânea, numa fazenda em Brumadinho (a cerca de 60 km de Belo Horizonte), marcava, do alto, um ponto de equilíbrio entre os interesses do mercado local de “arte contemporânea” e os do mercado global. O instituto, capitaneado pelo empresário da siderurgia Bernardo Paz, era bancado por isenção fiscal e pelos altos lucros do extrativismo (combinado com esquemas de lavagem de dinheiro). Para considerações críticas, ver Maria Angélica MELENDI, “A invenção do Inhotim: uma paragem para a arte contemporânea”, in *Estratégias da arte em uma era de catástrofes* (Rio de Janeiro, Cobogó, 2017), p. 375-94.

¹⁶ De acordo com relato (fev. 2013) da curadora porto-riquenha Mari Carmen Ramírez (Museum of Fine Arts, Houston, Texas): “Você precisa considerar esta questão de valores na sua balança, [...] a razão pela qual a arte brasileira está em alta. Não é somente porque os artistas são bons, mas têm se tornado um investimento financeiro valioso, há um lado financeiro nisso. Eu tenho propriedade para falar, pois aqui tem pessoas que investem, são afiliados do museu, e pode-se dizer que eles estão olhando para o Brasil, mas não porque eles sabem alguma coisa sobre o país, mas porque é um bom investimento. O mercado de arte segue o mercado financeiro e, em certo sentido, tem muita gente especulando nisso. Mesmo pessoas que nada sabem de arte brasileira estão comprando. Esse é um aspecto importante desta recepção, e os relacionamentos entre os EUA e o Brasil se tornaram também mais interligados nos últimos anos, porque os EUA reconhece[m] que há muito dinheiro agora no Brasil, está havendo *boom* econômico. [...] As pessoas têm olhado para o Brasil como um mercado estável, e não acho que isso será passageiro”. Cf. Mari Carmen Ramirez em entrevista a Amanda RUGGIERO, *Elos e assimetrias na recepção de Hélio Oiticica*, tese de doutorado, orient. Prof. Dr. Agnaldo Farias (São Paulo, FAU-USP, 2014), p. 173.

Depois da crise, os números do mercado de arte moderna e contemporânea brasileira adequaram-se ao lema governista do “nunca antes na história deste país” – de acordo com Ana Letícia Fialho, que pesquisa desde o início dos anos 2000 tanto a circulação internacional da arte brasileira quanto o mercado interno:

Nos últimos dois anos [2010/2011], o volume de negócio das galerias [brasileiras] cresceu, em média, 44%, bem acima de muitos outros setores da economia. [...] A economia brasileira passou ao largo da crise internacional, aquecendo o mercado de arte. Uma estimativa conservadora é de que as galerias mapeadas movimentem anualmente cerca de US\$ 100 milhões.¹⁷

No interstício entre a 27ªBi (2006) e a inauguração do MAR (2013), parte da produção de arte contemporânea “emergente” passava a ser escoada em atividades ligadas a editais públicos e, em outra medida, no mercado de galerias e feiras por recém-formadas coleções locais,¹⁸ ou, ainda, por grandes

¹⁷ Ana Letícia FIALHO, “Arte, um negócio sustentável”, *Select*, 7 (São Paulo, 2.out.2012), disponível em: <<https://www.select.art.br/arte-um-negocio-sustentavel/>>.

Entre 2004 e 2005, ao finalizar sua pesquisa de doutorado na École des Hautes Études em Sciences Sociales, *L’insertion internationale de l’art contemporain Brésilien*, a pesquisadora matizava a ideia, em voga nos círculos locais, de que a arte brasileira contemporânea estivesse ganhando espaço no mercado de arte internacional – ou pelo menos apontava os limites da inserção global da arte local. Ver um resumo em Ana Letícia FIALHO, “Mercado de artes: global e desigual – dizer que artistas brasileiros estão cada vez mais valorizados nos circuitos internacionais não reflete a realidade”, in *Trópico*, 2005, disponível em: <<http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/2551,2.shl>>.

Em artigo de 2010, depois da crise, o panorama apresentado pela mesma autora é bem mais otimista (ainda que permaneça o tom crítico sobre os agentes e beneficiários maiores – norte-americanos e europeus – da inserção brasileira no cenário internacional). Ver idem, “O Brasil está no mapa?”, in Cristiana TEJO et. al., *Depois do muro* (Recife, Fundação Joaquim Nabuco / Ed. Massangana, 2010), p. 97-110. Ver, para um exemplo simbólico deste novo – e talvez efêmero – “boom” brasileiro no exterior, Silas MARTÍ, “Obra de Lygia Clark vendida por US\$ 2,2 milhões em Nova York bate recorde”, *FSP*, Ilustrada, 24.mai.2013, disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/05/1284369-obra-de-lygia-clark-vendida-por-us-22-milhoes-em-nova-york-bate-recorde.shtml>>. Ver também Silas MARTÍ, “Estudo atesta pico de euforia no mercado brasileiro de arte”, *FSP*, Ilustrada, 24.jul.2013, disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/07/1315439-estudo-atesta-pico-de-euforia-no-mercado-brasileiro-de-arte.shtml>>. Para dados recentes (ainda que parciais), referentes à aparente estabilidade das galerias brasileiras, que, segundo a reportagem, tem compensado a crise no mercado local por meio do aumento de transações em feiras de arte no exterior, ver Silas MARTÍ, “Mercado de obras de arte se recupera e vai a R\$ 208 bilhões – Relatório aponta que colecionadores voltaram às compras”, *FSP*, 18.mar.2018, disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/mercado/2018/03/mercado-de-obras-de-arte-se-recupera-e-vai-a-r-208-bilhoes.shtml>>.

¹⁸ Ver, por exemplo, a seleção de artistas do catálogo editado por Adriano PEDROSA e Luísa DUARTE, *ABC – Arte Brasileira Contemporânea* (São Paulo, Cosacnaify, 2015), na qual são apresentados “cronologicamente pelo ano de seus nascimentos”, os “jovens” artistas “nascidos entre 1960 e 1985”, “uma geração que [...amadureceu] paralelamente à internacionalização do

fundos internacionais.¹⁹ No mesmo período, a prática curatorial também ampliava seus espaços de atuação e circulação – e “jovens” curadores da nova geração, prontamente denominados “emergentes”, entravam em cena. Neste contexto, a organização de um seminário sobre curadoria, em 2007, em Recife, testemunha a amplitude da novidade – segundo a organizadora do evento:

O Seminário *Panorama do Pensamento Emergente* surgiu da constatação da urgência no campo da Arte Brasileira por *novos talentos no campo da curadoria*, além da crescente importância que o curador ganhou na última década para a *cadeia produtiva* da Arte [sic] neste país e no mundo. Curadores passam a ser requisitados *em todas as regiões do país* e sua atuação começa a ser estruturada pelo profissionalismo. A descentralização do circuito ativa esta demanda em regiões que até então não tinham visibilidade de nossa crítica. Eram reconhecidas por sua produção artística, mas não por sua produção de conhecimento e reflexão. Essa urgência [da cadeia produtiva, pode-se inferir] passou a regimentar pesquisadores de arte, jornalistas, jovens

circuito artístico, nos anos 1990” (p. 7). O projeto havia sido encomendado originalmente pela Associação Brasileira de Arte Contemporânea–ABACT, formado por 43 galerias comerciais, e contou com curadoria de Adriano Pedrosa, Ana Paula Cohen, Cristiana Tejo, Gerardo Mosquera, Ivo Mesquita, Jochen Volz, Julieta González, Lisette Lagnado, Luisa Duarte, Luiz Camilo Osorio, Moacir dos Anjos e Rodrigo Moura. Para a polêmica concorrencial entre as galerias ao redor da encomenda da ABACT, ver Silas MARTÍ, “Associação de galerias de arte decide publicar polêmico livro sem selo do grupo”, *FSP*, 06.set.2013, disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/09/1338129-associacao-de-galerias-de-arte-decide-publicar-polemico-livro-sem-selo-do-grupo.shtml>>.

¹⁹ Pode-se apontar, nesse sentido, a aquisição de uma extensa coleção de arte brasileira contemporânea “emergente”, garimpada *in loco*, ao longo de cinco anos (2008-2013), pelo diretor do museu Astrup Fearnley Museet, de Oslo, Gunnar B. Kvaran, e com o selo do mais requisitado curador internacional da última década, Hans Ulrich Obrist, que resultou na mostra *Imagine Brazil* (Oslo/Lyon/São Paulo, Astrup Fearnley Musset/ Musée d’Art Contemporain de Lyon/Instituto Tomie Ohtake, 2013/2015). O catálogo traz um mapeamento bastante denso e abrangente da produção brasileira “emergente”. Ver a introdução do catálogo por Kiki MAZZUCHELLI, “Brazilians everywhere/Brasileiros por toda parte”, p. 11-18. Ver também os textos referentes às várias “cenas” artísticas do país, publicados na seção “Art Scenes/Cenário Artístico”, escritos por jovens críticos-curadores (em geral informados por sua atuação junto a alguma das edições do programa *Rumos Itaú*): Gabriela Motta (Sul), Armando Queiroz (Norte), Clarissa Diniz (Nordeste), Matias Monteiro (Centro-Oeste), Francisca Caporali (Minas Gerais), Marcelo Campos (Rio de Janeiro) e Paulo Miyada (São Paulo). O catálogo ainda traz textos individuais sobre os 14 “jovens” artistas que participaram da mostra (e sobre os outros 13 veteranos convidados), escritos por “críticos” indicados pelos artistas – eu incluído.

Cabe notar que o museu Astrup Fearnley é o braço cultural do grupo de investimentos financeiros homônimo, capitaneado pelo bilionário norueguês Hans Rasmus Astrup (oriundo dos negócios navais, petroleiros, armamentistas e imobiliários). Para um histórico do grupo, incluindo a polêmica em torno da evasão fiscal proporcionada pela fundação do museu, ver “Billionaire sets up new foundation”, in *News in English.no – views and news from Norway*, 22.dez.2013, disponível em: <<http://www.newsinenglish.no/2013/12/22/another-billionaire-sets-up-foundation/>>.

críticos para a prática curatorial [...]. Entende-se por *curadores emergentes* [...] aqueles que iniciaram os seus trabalhos a partir dos anos 2000.²⁰

Assim, com a prova dos nove da “decolagem” durante a crise, arregimentando novos atores e criando novos espaços de circulação, a arte brasileira participava também do processo de consolidação simbólica da imagem internacional do país.

Postes (políticos), âncoras (culturais) e um Porto (maravilha)

Entre as determinações mais amplas do campo cultural, o psicanalista Tales Ab’Saber notou retrospectivamente (em sua análise crítica dos governos petistas) que a nova dimensão simbólica global do país desdobrou-se também no plano da política institucional local, especialmente no que dizia respeito à sucessão presidencial – subordinada, como já apontado anteriormente, pelo protagonismo do *marketing*:

Lula [...] prometeu a si mesmo e a todos os brasileiros que o país jamais seria atingido pela onda gigante da real crise mundial do capitalismo, construída em Wall Street, e que, de 2008 até hoje, desempregou meio mundo, literalmente.

²⁰ Cristiana TEJO, *Panorama do pensamento emergente* (Porto Alegre, Zouk, 2011), p. 9. Grifos meus. O seminário, realizado em 2008, foi coordenado por Cristiana Tejo (Fundação Joaquim Nabuco e Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães, Recife) com colaboração de Ana Maria Maia e Felipe Quérette, e contou com a participação de curadores de renome como Paulo Herkenhoff (RJ), Fernando Cocchiarale (RJ) e Ivo Mesquita (SP); curadores estabelecidos institucionalmente, como Moacir dos Anjos (PE) e Rodrigo Moura (MG); e curadores “emergentes”, ditos “independentes”, como Ana Paula Cohen (que então trabalhava como curadora-assistente na 28ª Bienal de São Paulo), Bitu Cassundé (que dirigia então o Museu Murillo La Greca, Recife; curador-assistente do *Rumos Itaú* 2008/2009), Cauê Alves (então membro do corpo editorial da revista *Número*, SP; professor da graduação em ‘Arte: história, crítica e curadoria’ da PUC-SP; curador de mostras no MAM-SP, Itaú Cultural e Instituto de Arte Contemporânea, ligado à galeria Raquel Arnaud), Daniela Labra (*Revista Número*, SP; curadora de mostras no Centro Universitário Mariantônia, Galeria Vermelho e Caixa Cultural-RJ), Fernando Oliva (*Revista Número*, SP, professor da FAAP, gerente do Núcleo de Projetos do MIS-SP; curador de mostras na Galeria Vermelho, MAM-SP e no Microwave Arts Festiva, Hong Kong), Juliana Monachesi (então colaboradora do caderno Ilustrado da *FSP*; curadora-assistente do *Rumos Itaú* 2001-2003; curadora de mostras no Sesc Pompeia e no Paço das Artes), Luísa Duarte (então profa. na Faculdade Santa Marcelina; curadora-assistente do *Rumos Itaú* 2005-2006, curadora de mostras no Centro de Arte Contemporânea Dragão do Mar-CE, Instituto de Arte Banco Real-PE, Galeria Sé-SP e no Festival Rio Cena Contemporânea-RJ), Marisa Flórido (curadora-assistente do *Rumos Itaú* 2001-2003; curadora de mostras no Museu da Pampulha-MG, Caixa Cultural-DF e SP), Marisa Mokarzel (havia sido diretora do Espaço Cultural Casa das Onze Janelas-PA; curadora-assistente do *Rumos Itaú* 2005-2006), Roberto Freitas (assessor de Artes Visuais do Sesc Santa Catarina, coordenador do Espaço Arco-SC) e Taisa Palhares (pesquisadora da Pinacoteca do Estado-SP).

No Brasil, aquele *tsunami* das finanças mundial se tornaria dócil, como as ondas que chegam à beira das praias de um paraíso – de consumo – tropical. [...] Na tábula rasa da política lulista, e com o sucesso econômico de seu mundo de carisma *pop* – também baseado na reprodução do velho Brasil na política –, Lula chegou ao fim de seu governo podendo escolher qualquer um como seu sucessor. [...] E, de algum modo, Lula escolheu qualquer um, uma companheira que jamais passara por sequer uma eleição majoritária.²¹

No específico, como parte do contexto de ascensão do mercado de arte brasileiro, foi criada no Rio de Janeiro, em 2010, uma feira internacional de galerias (a partir dos bons resultados obtidos pela SP-Arte, iniciada em 2005), a ArtRio – instalada num galpão reformado da zona portuária. A criação e a localização da ArtRio são elementos reveladores de outra face daquelas perspectivas simbólicas, mediadas por mercadorias culturais,²² que apresentavam no mercado mundial o Brasil como um paraíso pacificado de consumo: a tentativa de elevar o Rio de Janeiro ao *status* de “cidade global” – fazendo avançar, num patamar espetacular internacional, o processo de integração do tecido urbano à forma-mercadoria.

Com relação à função estratégica da área portuária no novo programa de “requalificação urbana”, Raquel Rolnik (profa. FAUUSP) notava que:

a área portuária, inicialmente não incluída no dossiê da candidatura do Rio [para sediar a Olimpíada de 2016], é transformada [em 2009] em um dos pontos de ancoragem do projeto. [...] A exemplo de outras frentes portuárias que sofreram obsolescência desta função, a área do porto do Rio de Janeiro, situada em pleno Centro da cidade, já havia sido objeto de várias propostas de “reabilitação” por parte da prefeitura. [...] Boa parte dos terrenos da área portuária (62%) era de propriedade do governo federal, o que dificultava um

²¹ Tales AB’SÁBER, *Dilma Rousseff e o ódio político* (São Paulo, Hedra, 2015), p. 13-4.

²² “Em recente artigo sobre a *ArtRio*, feira de arte bianual recém inaugurada nos armazéns do cais do Porto, Daniela Stocco chama a atenção para números de vendas que em muito ultrapassam os dados divulgados pela feira de São Paulo, anterior e abrigada em uma cidade que tem, em tese, mercado de arte mais aquecido. A autora chama a atenção para números de vendas expressivos e para certo bairrismo que privilegiaram artistas e galerias cariocas. O esforço não parece muito diferente do que vem sendo empreendido no âmbito da moda, criando na cidade uma série de feiras e eventos [...] capazes de superar em vendas e público a agenda de São Paulo.” Cf. Sabrina SANT’ANNA, “Museus e cidade: o caso do MAR na Zona Portuária do Rio de Janeiro”, *O público e o privado – Revista do PPG em Sociologia da Universidade Estadual do Ceará*, n.22 (Fortaleza, jul.-dez.2013), p. 31-56. Para a mobilização dos grupos empresariais cariocas (dos setores da construção civil, da mídia e da assim chamada “economia criativa” em torno do governo Paes, ver p. 40-41).

acerto com a prefeitura [gestão César Maia, PFL, 2001-2008], dado o desalinhamento político-partidário entre as gestões. No entanto, desde 2004, sob a liderança do Ministério do Planejamento [...] e do Ministério das Cidades, o governo Lula procurava estabelecer um convênio com os governos estadual e municipal do Rio de Janeiro, a fim de dar uma destinação conjunta para os terrenos subutilizados. [...] No entanto, o convênio, que partia de uma proposta da empreiteira OAS] teria de esperar a aliança política PT-PMDB eleger Sérgio Cabral para o governo do Estado do Rio de Janeiro, em 2006, e Eduardo Paes para a prefeitura, em 2008, para que o projeto pudesse se realizar.²³

A realização da operação urbana *Porto Maravilha* adotava, dentro das especificidades da região central carioca, os modelos internacionais desenvolvidos para esse tipo de reforma – física e simbólica – da cidade, em que a instalação de equipamentos culturais servia de “ponto de apoio” estratégico²⁴ para a adoção do que foi chamado um “modelo olímpico” de gestão urbana (que procura elidir a crise econômica e urbanística por meio de investimentos de infraestrutura que, em última análise, estão ancorados num processo de financeirização – bancado por dinheiro público). Segundo análise crítica do geógrafo e cientista social carioca Maurílio Lima Botelho (prof. de Geografia Urbana da UFRRJ):

Aqui tomamos o modelo olímpico não como uma nova forma de gestão urbana baseada na realização de megaeventos, uma definição usual que tende a superdimensionar a importância das grandes festas e competições (tornando-se refém do discurso espetacularizado dos seus realizadores) [...]. O modelo olímpico é apenas um exemplo disponível entre outros de uma administração urbana de emergência em tempos de crise estrutural da economia mundial que, incapaz de propor um desenvolvimento urbano diante das manifestações locais da crise, instrumentaliza economicamente os eventos disponíveis para obter resultados efêmeros. Os ganhos imediatos obtidos são rapidamente

²³ Cf. Raquel ROLNIK, “Financeirização nos trópicos: moradia e cidade no Brasil emergente”, in *Guerra dos Lugares – A colonização da terra e da moradia na era das finanças* (São Paulo, Boitempo, 2015), p. 359. Para uma narrativa detalhada da imposição do projeto das empreiteiras pelo prefeito Eduardo Paes, ver Adriano BELISÁRIO, “A outra história do Porto Maravilha”, portal *Pública – Agência de Jornalismo Investigativo*, 9.ago.2016, disponível em: <<https://apublica.org/2016/08/a-outra-historia-do-porto-maravilha/>>.

²⁴ Para os modelos internacionais e a função estratégica da cultura na criação de “cidades-empresa”, operadas como “máquinas de crescimento” econômico, ver Otília ARANTES, “Gentrificação estratégica”, in *Berlim e Barcelona – duas imagens estratégicas* (São Paulo, Annablume, 2012), p. 13-26.

desfeitos, compensados pela retomada dos processos de crise e terminam por agravar ainda mais um ponto crítico contra o qual os megaeventos supostamente deveriam contribuir para uma solução.²⁵

Dentro do contexto “olímpico”, tais investimentos, obviamente, não diziam respeito a obras de infraestrutura que favorecessem a população que já habitava – em geral de modo precário – a região. Ao contrário, a intervenção do poder público privilegiava o capital imobiliário, ligado a grandes empreiteiras e incorporadoras,²⁶ que, desde a implementação das políticas anticíclicas do Programa de Aceleração do Crescimento–PAC (2007) e do Programa Minha Casa, Minha Vida–PMCMV (2009), já no contexto da crise mundial de 2008, foram setores importantes na manutenção do aparente dinamismo econômico brasileiro – como descreveu, novamente, Maurílio Lima Botelho:

A expansão imobiliária e a concentração de grandes programas na produção urbana (os dois principais voltados à moradia e à infraestrutura, MCMV e PAC) não foram resultados de um ciclo econômico virtuoso, mas mecanismos necessários para alavancar a ficcionalização de riqueza no período de crédito farto gerado pela bolha das *commodities*. A face meramente externa do *boom* do governo Lula (o empenho do agronegócio e das mineradoras em destruir os ambientes naturais para conseguir saldos recordes na balança comercial) foi “completada” por uma política interna de inversões especulativas na produção do espaço urbano durante o governo Dilma.²⁷

²⁵ O autor continua: “Diante do caráter fugaz dos benefícios, não é incomum a cidade que tenha sediado um grande evento seja obrigada a encadear novos acontecimentos para tentar postergar a imagem de sucesso tenuemente obtida durante o processo. [...Basta] lembrarmos o conjunto de eventos realizados no Rio de Janeiro na última década (Jogos Pan-americanos, Jogos Militares Mundiais, Copa das Confederações, Copa do Mundo, Jornada Mundial da Juventude e Jogos Olímpicos) [...]”. Cf. Maurílio Lima BOTELHO, “Ascensão e queda da Cidade Olímpica: especulação, endividamento e crise no Rio de Janeiro”, *Revista Continentes*, n. 10 (UFRRJ, 2017), p. 49-50.

²⁶ Para uma análise crítica da confluência de três setores do capital (construção civil, serviços urbanos de infraestrutura e incorporação imobiliária) em um único consórcio, chamado *Porto Novo* (que inclui OAS, Odebrecht e Carioca Christiani-Nielsen Engenharia), para gerir a PPP relativa à operação urbana *Porto Maravilha*, ver Betina SARUE, “Os capitais urbanos do Porto Maravilha”, *Novos Estudos – CEBRAP*, n. 105 (São Paulo, julho 2016), p. 79-97. O mesmo consórcio, sob o nome *Rio Faz*, também era responsável pela política de “reurbanização” das favelas do entorno, dentro da PPP *Morar Carioca na Providência* (ver p. 87).

²⁷ Cf. Maurílio Lima BOTELHO, “Ascensão e queda da Cidade Olímpica: especulação, endividamento e crise no Rio de Janeiro” (op. cit., 2017), p. 34. Ver também, do mesmo autor, “Cidade do Amanhã: urbanização simulada e ficcionalização do capital no paraíso tropical” (mimeo, 2013). Para uma crítica de primeira hora à política econômica do segundo governo Lula e ao PAC (entendido como mero simulacro de um verdadeiro programa de

Deste modo, como os investimentos do setor imobiliário eram estruturados em torno da mecânica do capital financeiro, o projeto *Porto Maravilha* procurava atrair investidores privados para a área por meio de subsídios públicos e outros instrumentos financeiros de garantia de valorização da terra urbana – o que criou uma bolha especulativa mantida por recursos oriundos do FGTS, que, ao cabo do processo, colapsou.²⁸ A despeito do colapso econômico do projeto de transformação urbana, sobraram, ainda ativas, as duas instituições culturais-educativas criadas dentro dele.

Visto “de baixo”, outro resultado duradouro desse processo de modernização foi a expulsão das populações, majoritariamente negras e pobres, ali residentes – uma prática que havia sido chamada (num exercício exímio de *Novilíngua*) pelo então vice-prefeito carioca, Adilson Pires (PT-RJ), de “remoções democráticas”.²⁹ Segundo reportagem de 2011 (quando o processo já estava em curso), do portal Global/Brasil (ligado ao Laboratório Território e Comunicação da UFRJ):

Um fator mais do que evidente mostra o interesse desse consórcio: a valorização econômica da região, cujas ações já forçaram primeiro a desestruturação, seguida de expulsão de duas ocupações de moradores – entre elas a Zumbi dos Palmares [2005-2009], maior ocupação da cidade do Rio de Janeiro. Mesmo que a habitação seja defendida como direito desde a constituição de 1988 [...], de modo que] os próprios moradores deveriam ser os

desenvolvimento), ver Leda PAULANI, “O mais político dos temas econômicos” [2007], in *Brasil Delivery* (op. cit., 2008), p. 144-45.

²⁸ Para o uso de recursos do FGTS, desde 2009, como garantia para os investimentos privados no *Porto Maravilha*, num jogo de ganha-ganha para os investidores (e perde-perde para o fundo público dos trabalhadores), ver Betina SARUE, “Os capitais urbanos do Porto Maravilha” (op. cit., 2016), p. 86. Para uma análise crítica detalhada, ver Maurílio Lima BOTELHO, “Cidade do Amanhã...” (mimeo, 2013), p. 2-3. Para o colapso recente (2015-2017) dos investimentos privados na área do *Porto Maravilha* ver Maurílio L. BOTELHO “Ascensão e queda da Cidade Olímpica...” (op. cit., 2017), p. 47-8. Para o colapso, em 2017, dos recursos do FGTS redirecionados para os investimentos da prefeitura na região, ver Rebeca LETIERI, “Porto Maravilha: o fracasso de um projeto bilionário que excluiu os menos favorecidos”, *Jornal do Brasil*, 4.jun.2017, disponível em: <<http://m.jb.com.br/rio/noticias/2017/06/04/porto-maravilha-o-fracasso-de-um-projeto-bilionario-que-excluiu-os-menos-favorecidos/>>.

²⁹ Apud Raquel ROLNIK, “Financeirização nos trópicos: moradia e cidade no Brasil emergente”, (op. cit., 2015), p. 364.

beneficiários prioritários das alterações da região, o fato desperta [a atenção] para um processo de gentrificação já há muito conhecido [...].³⁰

Entre os exemplos nacionais, os dispositivos legais e administrativos específicos utilizados na execução do *Porto Maravilha*, bem como a opção por ignorar a questão da habitação popular, baseavam-se nas experiências dos governos de São Paulo com a região da Estação da Luz, referida pejorativamente como *cracolândia* – o mesmo projeto governamental com o qual haviam se confrontado os movimentos de moradia em torno dos quais os coletivos de arte paulistanos haviam atuado entre 2003 e 2007.

O projeto carioca adotava inclusive, num primeiro momento, a ideia de criação de uma pinacoteca do Rio de Janeiro³¹ – numa espécie de *brandjacking*³² da Pinacoteca do Estado, em São Paulo, cuja reforma, em 1998, estabeleceu uma renovada função urbana para este equipamento museológico: âncora cultural dos sucessivos projetos tucanos de “revitalização” da região central da Luz.³³ O *brandjacking* da instituição paulista buscava

³⁰ Cf. Cristina LARANJA, “A arte de provocar ruínas: especulações na Zona Portuária”, *Global Brasil – Revista Nômade*, n. 14 (Rio de Janeiro, agosto 2011), disponível em: <<http://www.revistaglobalbrasil.com.br/?p=697>>. Para a ocupação Zumbi dos Palmares, no prédio do INSS localizado a 300m do MAR, ver Luciana XIMENES, *Ocupações na Zona Portuária do Rio de Janeiro: Soluções de moradia e ações de resistência no contexto do projeto do Porto Maravilha*, monografia de especialização em Sociologia Urbana, orient. Profa. Dra. Maria Josefina Sant’anna (Rio de Janeiro, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas-UERJ, 2017), p. 83-99, disponível em: <https://issuu.com/luciana.ufc/docs/mono_ppcis_uerj_-_luciana_ximenes>.

No caso da região portuária, o processo de gentrificação se dava tanto diretamente quanto indiretamente – ou seja, por meio da remoção-expulsão-demolição e por meio da especulação e do rentismo, que aumentam o custo de vida (aluguéis, transporte, preço dos alimentos). Ver Isabel Cristina CARDOSO, “Onde estão os recursos da venda dos Cepacs para o Programa de Atendimento Econômico e Social da População Diretamente Afetada pelo Projeto Porto Maravilha?”, in Rachel BARROS et al. (orgs.), *Zona Portuária do Rio de Janeiro...* (op. cit., 2015), p. 41-50.

Para a resistência das populações negras no entorno do Morro da Conceição, ver Sandra de Sá CARNEIRO, “Herança Africana reconhecida ou ameaçada? Disputas em torno do legado negro na Zona Portuária”, in Rachel BARROS et al. (orgs.), *Zona Portuária do Rio de Janeiro...* (op. cit., 2015), p. 59-69.

³¹ Ver Joaquim Ferreira dos SANTOS, “Pinacoteca do Rio”, *O Globo*, coluna ‘Gente Boa’, 18.fev.2009, apud Sabrina SANT’ANNA, “Museus e cidade: o caso do MAR na Zona Portuária do Rio de Janeiro”, *O público e o privado – Revista do PPG em Sociologia da Universidade Estadual do Ceará*, n.22 (Fortaleza, jul.-dez.2013), p. 36.

³² *Brandjacking* (*branding* + *hijacking*) pode ser traduzido como “sequestro de marca ou identidade corporativa” – uma espécie de “plágio” utilizado por marcas menores para “sequestrar” o sucesso de marcas reconhecidas.

³³ A referência à “imagem de sucesso” da Pinacoteca de São Paulo perdurou, mesmo depois que a concepção do museu carioca adquiriu características próprias. Segundo o prefeito

evidentemente elidir qualquer lembrança da tentativa fracassada de “revitalização” da área portuária da gestão municipal anterior (César Maia, PFL, 2001-2008), um projeto ancorado na tentativa de implementação de um museu-franquia com a marca Guggenheim.³⁴

■

Eduardo Paes (PMDB), no contexto da inauguração do MAR: “Faltava no Rio um museu que tivesse um padrão parecido com o da Pinacoteca de São Paulo”, citado na reportagem de Nathalia LAVIGNE, “Museu no Rio faz parte de processo de revitalização”, *Valor Econômico*, 28.fev.2013, disponível em: <<http://www.valor.com.br/cultura/3025590/museu-no-rio-faz-parte-de-processo-de-revitalizacao>>.

³⁴ Para o projeto fracassado (2001-2003) de reestruturação urbana da região portuária na gestão César Maia; a centralidade atribuída à franquia nova-iorquina; e a resistência de vários setores da população, ver Sabrina SANT’ANNA, “Museus e cidade...” (op. cit., 2013), p. 32-34. Para a tentativa da gestão Eduardo Paes de se afastar da imagem de fracasso do Guggenheim, ver idem, p. 37 e 41. Para a unidade dialética (as continuidades e rupturas) entre os projetos de “revitalização” das duas gestões municipais (Maia e Paes), ver idem, p. 34-36. Para a mobilização dos setores artísticos e intelectuais brasileiros contra o Guggenheim, ver os documentos compilados em: <http://www.forumpermanente.org/imprensa/guggenheim/polemica_gugg>.

3.2 A dinâmica de um museu à beira-mar: inovação–conservação

Ao tentar discutir o que seja hoje a relação entre arte e política, seria bom começar perguntando sobre o que concretamente se passa nas esferas de mando, em que o poder público e as elites dominantes tanto gerem o Estado quanto administram a sociedade em termos puramente mercadológicos, fornecendo todo tipo de garantias aos ambientes de negócios considerados estratégicos. Nesse contexto, a cultura, e em especial as instituições artísticas, passam a fazer parte de uma estrutura de poder mundial, em cujo âmbito as grandes corporações associadas aos seus respectivos Estados nacionais incorporam na sua estratégia de poder todas as alegações emancipatórias que num certo momento foram privilégio do discurso da grande arte. Ou seja, a cultura passa a ser adotada pelo novo poder soberano no mundo como a última trincheira civilizatória do capital, diante da presumida barbárie dos perdedores. [...] Enquanto isso [do lado dos perdedores,] a esquerda, que há algum tempo parece ter se desengajado de qualquer compromisso com a ruptura efetiva da ordem dominante, refugia-se no *domínio estético*, em especial nas grandes e pequenas manobras de denúncia, injetando mais e mais *ética* na boa causa da arte.³⁵

- Otília Arantes, 2005

Ocupando vazios – expositivos

Germe do atual MAR, a concepção inicial da Pinacoteca do Rio (ou “Pinacoteca Escola do Olhar”, como foi chamada inicialmente),³⁶ elaborada entre 2009 e 2011, tinha um projeto eclético, politicamente conservador. Ela abarcava interesses particulares variados, que, vindos “de cima”, acabaram determinando, ao menos em parte, a programação e a organização da instituição museológica *sui generis*, mais complexa e contraditória, que efetivamente se instalou entre 2012 e 2013 – quando o curador Paulo Herkenhoff assumiu a direção cultural da instituição:

³⁵ Otília ARANTES, “A *virada cultural* do sistema das artes”, *Margem Esquerda – ensaios marxistas*, n. 6 (São Paulo, Boitempo, 2005), p. 62-3.

³⁶ Ver Alfredo BONEFF e Ademir VERNÓZE, “Uma conversa sobre comunicação, cultura e educação com Leonel Kaz”, portal *Plurale*, 17.dez.2009, disponível em: <<http://www.plurale.com.br/site/noticias-detalhes.php?cod=7130&codSecao=3>>.

Devo dizer que a ideia de ter um museu de arte [o MAR] e um museu de ciência [o Museu do Amanhã] é do prefeito Eduardo Paes, e a ideia de termos um pavilhão para a educação foi do presidente da Fundação Roberto Marinho [...].³⁷

Assim, cabe apontar os 3 eixos que guiaram os primeiros passos, preliminares à conformação final do MAR (dirigida por Herkenhoff): 1) o interesse em criar uma instituição de arte com um “padrão parecido com o da Pinacoteca de São Paulo”,³⁸ nas condições locais específicas do Rio, ou seja, por meio da exibição de coleções particulares em regime de comodato (nos moldes dos acordos de empréstimo da coleção Gilberto Chateaubriand com o MAM-RJ e da coleção João Sattamini com o MAC-Niterói); 2) a ênfase na dimensão pedagógica (para atrair um público de massas); completada por 3) um “foco temático” em imagens da cidade do Rio de Janeiro.

Neste sentido, Leonel Kaz, experiente em gestões culturais por meio do sistema privatizante das Organizações Sociais–OS, idealizador do Museu do Futebol (junto à FRM e à Prefeitura de S.Paulo),³⁹ foi nomeado inicialmente como diretor cultural da nova “pinacoteca”, ainda em estágio preliminar de concepção. De acordo com reportagem do jornal da família Marinho, de maio de 2010, Kaz aceitara

o desafio conceitual de pensar o conteúdo da instituição, convidando um eclético time de consultores e colaboradores – incluindo o historiador Rafael Cardoso [...] e o crítico e curador Paulo Herkenhoff, que batizou o museu [de MAR], substituindo o nome Pinacoteca, divulgado em 2009.⁴⁰

³⁷ Paulo HERKENHOFF, “Museus sob novos paradigmas”, conferência de abertura do *Seminário Transmuseu – novas plataformas de ação para o museu no mundo contemporâneo* (MAM-SP, 29-31.out.2014), transcrição disponível em: <<http://mam.org.br/wp-content/uploads/2017/03/transmuseu-2014-PauloHerkenhoff.pdf>>, p. 7.

³⁸ Segundo o prefeito Eduardo Paes (PMDB), apud Nathalia LAVIGNE, “Museu no Rio faz parte de processo de revitalização”, (op. cit., 2013).

³⁹ Anteriormente, Leonel Kaz havia também sido secretário de Cultura do Governo do Estado do Rio na gestão do tucano Marcello Alencar (1995-99).

⁴⁰ Cf. Suzana VELASCO, “Começam as obras do Museu de Arte do Rio, espaço integrado de arte, educação e história”, *O Globo*, 30.mai.2010, disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/comecam-as-obras-do-museu-de-arte-do-rio-espaco-integrado-de-arte-educacao-historia-na-3001295>>.

O historiador Rafael Cardoso, formado no mundo acadêmico anglo-saxão, especializado em história do *design*, é professor universitário desde 1996 (PUC-Rio e UERJ). Em 2012, realizou a curadoria, para o Comitê Organizador dos Jogos Olímpicos e Paralímpicos Rio 2016, da

Retomando os 3 eixos apontados acima: 1) Em relação aos interesses e diretrizes do poder municipal e da FRM, a figura de Kaz também mediava os interesses particulares de uma fração da burguesia carioca: a dos colecionadores de arte brasileira.⁴¹ Como se tratava de ocupar um espaço vazio e a parceria do alto era bem-vinda, o museu, ainda em estágio de concepção, se comprometia a “exibir obras privadas, de colecionadores como João Sattamini, Jean Boghici, Gilberto Chateaubriand, Sergio Fadel e Luís Antonio de Almeida Braga”.⁴²

2) Além do campo artístico, outro eixo em que os interesses da Prefeitura e da FRM coincidiam era na associação entre a nova instituição museológica e um centro de formação de professores da rede municipal –

exposição *From the Margin to the Edge: Brazilian Art and Design in the 21st Century* (Casa Brasil em Londres, Somerset House, 21.jul.-8.set.2012) – que buscava reposicionar a imagem da cultura brasileira no contexto de sua suposta ascensão internacional, descrito realisticamente pela dinâmica “preservação/transformação” (*“Preserve/Transform”* era o nome de uma das salas da mostra). Ver Angela Gomes de SOUZA, *Museu de Arte do Rio – MAR: Reflexões sobre museu, arte contemporânea e cidade*, dissertação de mestrado, orient. Profa. Dra. Gisele Ribeiro (Vitória, PPG Artes-UFFES, 2015), p. 76-77. Depois da inauguração do MAR, Rafael Cardoso atuou como consultor de conteúdo e foi co-curador de mostras ligadas ao eixo de história e cultura visual carioca: *Rio de Imagens* (1.mar.-4.ago.2013, com Carlos Martins) e *Do Valongo à Favela: imaginário e periferia* (2014-2015, com Clarissa Diniz, gerente de conteúdo do museu).

⁴¹ Antes de participar da concepção do Museu do Futebol, Kaz havia sido curador da mostra “Arte e Ousadia – O Brasil da Coleção Sattamini” (2007, MASP) e começava a se especializar num novo nicho curatorial, o de mostras que apresentam o “colecionador como autor” (financiadas, claro, por meio de renúncia fiscal, via Lei Rouanet). Mesmo depois de substituído por Paulo Herkenhoff como curador-chefe do MAR, Leonel Kaz foi responsável, junto com o prof. Luciano Migliaccio (FAU-USP), pela mostra “O CO-LE-CI-O-NA-DOR: Arte Brasileira e Internacional na Coleção Boghici” (MAR, 2013). No ano seguinte, coordenou a mostra “A inusitada coleção de Sylvio Perlstein” (MAM-RJ e MASP, 2014). Sua editora de livros VIP, a Aprazível Edições e Arte, publicou os luxuosos catálogos de todas essas mostras. (Entre as mostras que inauguraram o MAR, a exposição Boghici dividia os andares intermediários do museu com a mostra “Vontade Construtiva na Coleção Fadel”, curada por Paulo Herkenhoff e Roberto Conduru).

⁴² Cf. Suzana VELASCO, “Começam as obras do Museu de Arte do Rio...” (op. cit., 30.mai.2010). Segundo relato de Herkenhoff, o projeto antecedia o envolvimento da prefeitura de Paes, a partir de 2009: “Quando o governador Sérgio Cabral quis usar um terreno que era da Polícia Militar, propunha-se um museu para receber coleções em doação [sic, não se tratavam de doações, mas de empréstimos de longo prazo, como explicitado por Herkenhoff a seguir – G.M.]. A ideia originalmente era exibir coleções particulares, de modo que a cidade pudesse retê-las, uma vez que tinha havido um êxodo inacreditável de algumas coleções [de propriedade particular] da cidade nos últimos tempos. [...] Então havia a ideia original de que o museu estadual de arte seria um museu para coleções [particulares], de pensar o [futuro] MAR como um espaço para coleções privadas em processo de exibição”, no modelo de comodato adotado pelo MAM-RJ e pelo MAC-Niterói (em relação às coleções Gilberto Chateaubriand e João Sattamini, respectivamente). Cf. Paulo HERKENHOFF, “Museus sob novos paradigmas” (op. cit., 2014), p. 2-3.

combinando cultura e educação no processo de legitimação pública das operações urbanas em curso, impostas, como de praxe, de cima para baixo.⁴³ Assim, por meio da incorporação das demandas por melhoria da educação e por acesso à cultura, vindas “de baixo”, somava-se, à coerção estatal direta (visível nos processos diretos de remoção), a tentativa, ainda tímida, de criação de um “consenso passivo e indireto das classes subalternas”.⁴⁴

3) Ainda na etapa inicial de planejamento, pensou-se que, além das grandes coleções privadas de arte moderna, a nova “pinacoteca” poderia exibir coleções privadas (e eventualmente acervos públicos) de pinturas da paisagem carioca.⁴⁵ A ideia inicial se desdobrou num projeto para um museu de cultura visual especializado na paisagem histórica da assim chamada “cidade maravilhosa”. Essa concepção dotava o novo museu de um conteúdo temático claro, facilmente apreensível e orientado para o *marketing* urbano.⁴⁶

⁴³ Para a ausência de consulta pública na implementação das reformas do *Porto Maravilha*, ver Betina SARUE, “Os capitais urbanos do Porto Maravilha” (op. cit., 2016), p. 84. Para os instrumentos burocrático-administrativos privatistas, utilizados para eximir (jurídica e politicamente) a administração municipal da falta de “participação social” na concepção e realização da reestruturação urbana, ver p. 86-7.

⁴⁴ “A ausência de iniciativa popular e de um consenso ativo [em processos de transformação vindos de cima] não indica total passividade das massas populares e nem a ausência total de consenso. O que de fato há é um subversivismo [sic] ‘esporádico, elementar e inorgânico’ que, pelo seu primitivismo, não elimina a capacidade de intervenção das classes dominantes, muito embora fixe seus limites e imponha a necessária *absorção de uma parte das demandas de baixo, justamente aquelas que não são contraditórias com a ordem econômica e política*. Cria-se, assim, o consenso passivo e indireto das classes subalternas. Consenso esse que é reforçado pelo contínuo processo de transformismo, de absorção molecular pelas classes dominantes dos elementos ativos [entre seus antagonistas...]. Mas esse *consenso é coercitivamente fabricado*, na medida em que tende à destruição da força política dos grupos subalternos através da decapitação de suas lideranças [...]”. Cf. Alvaro BIANCHI, “Revolução passiva: o pretérito do futuro”, in *Crítica Marxista*, n. 23 (Campinas, 2006), p. 47. Grifos meus.

⁴⁵ Coincidentemente ou não, em 2009 foi lançado um livro/catálogo sobre o tema, organizado pelo colecionador carioca Sérgio FADEL, *5 visões do Rio na Coleção Fadel* (Rio de Janeiro, Edições Fadel, 2009), com textos de Hecilda Fadel, Paulo Herkenhoff, Julio Bandeira, Alexei Bueno e Pedro Afonso Vasquez.

Cabe também acompanhar o relato do tradicional leiloeiro de arte carioca Evandro Carneiro em evento VIP sobre coleções de arte, moda e *design*, na Academia Brasileira de Arte, conforme relatado por Hildegard Angel (colunista social do *Jornal do Brasil* e diretora do Instituto Zuzu Angel): “A coleção [Fadel] abrange peças da época do Brasil Holandês até o século XXI. Sua guarda tornou-se muito custosa e por isso seu proprietário busca um local para ambientar esse valioso acervo”, relata [Evandro Carneiro], lamentando que ‘as tratativas com o MAR, ainda na fase de implementação do museu, não prosperaram’”, apud Hildegard ANGEL, “Um passeio pelas maiores coleções de arte do Rio de Janeiro, levados pela mão e a fala de Evandro Carneiro”, no blog *Hildegard Angel*, 17.nov.2015, disponível em: <<http://www.hildegardangel.com.br/um-passeio-pelas-maiores-colecoes-de-arte-do-rio-de-janeiro-levados-pela-mao-e-a-fala-de-evandro-carneiro/>>.

⁴⁶ Cabe notar que aí se incorporavam, ainda que de modo rebaixado ou fetichizado, certas demandas “subalternas” por representatividade e acesso a cultura, como parte daquela

Ao mesmo tempo, tanto a ideia de um museu híbrido, ligado à cultura visual, quanto sua associação com uma instituição educativa “encaixavam” com o interesse da Fundação Roberto Marinho de repetir a fórmula de sucesso *pop* de seus museus paulistas (realizados em parceria com os governos estaduais e municipais tucanos): o Museu da Língua Portuguesa (2006) e o Museu do Futebol (2008).⁴⁷ Esses museus (de dimensões médias) ofereciam produtos culturais imagético-informativos sobre seus respectivos eixos temáticos, por meio de experiências audiovisuais interativas, para o consumo massivo de públicos escolares e familiares – o que garantia uma densidade de visitação relativamente alta (em vista do baixo volume de investimentos necessários, se comparado, por exemplo, com o dinheiro envolvido na criação de um museu de *grife* arquitetônica).

Dinâmica inovação-conservação

A vocação híbrida da nova instituição carioca estava inscrita em seu DNA desde a concepção (compartilhada pela Prefeitura e pela FRM) – entre um museu de arte e um museu de cultura visual, focados na história, na cultura e em coleções do Rio de Janeiro. Por outro lado, esta imagem embrionária do Museu de Arte do Rio, cujos traços conservadores (entre o elitismo privatista e o paternalismo cultural-escolar) são evidentes, foi substantivamente transformada, numa direção mais densa e “progressista”, no ano que antecedeu sua inauguração.

tentativa ainda tímida ou recuada de criar um consenso indireto dos “subalternos”. Nesse sentido, o projeto cedia à opinião pública, que havia recusado, poucos anos antes, os acertos predatórios para a implementação de uma franquia do museu Guggenheim na mesma área. Como aponta a pesquisadora Sabrina Sant’anna: “se uma das acusações contra o Guggenheim [alguns anos antes] era tratar-se de uma instituição estrangeira, representante museal do grande capital internacional, capaz de pasteurizar e *macdonaldizar* a cultura nacional, o Museu de Arte do Rio duplamente resolvia o problema: em primeiro lugar escolhia como tema a identidade local, cultivando uma imagem de cidade dotada de especificidade e cultura própria; em segundo lugar, entregava às empresas locais o papel de financiar, ainda que por renúncia fiscal, a criação da nova instituição. De fato, o empenho da Fundação Roberto Marinho teve o papel fundamental de nacionalizar a iniciativa, sem onerar excessivamente os cofres públicos.” Cf. Sabrina SANT’ANNA, “Museus e cidade...” (op. cit., 2013), p. 41-42. (Nesse caso, caberia adicionar, a pasteurização da cultura nacional ficava a cargo, como de praxe, das Organizações Globo...).

⁴⁷ Ver Cristina TARDÁGUILA, “Após obra de R\$ 76,6 milhões, Museu de Arte do Rio abre as portas em setembro – Projeto na Zona Portuária terá 15 mil metros quadrados, acervo próprio e quatro andares para exposições”, *O Globo*, 7.jul.2012, disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/apos-obra-de-766-milhoes-museu-de-arte-do-rio-abre-as-portas-em-setembro-5411090>>.

Ao fixar (alguns) limites claros para a sanha das classes dominantes cariocas e absorvendo demandas vindas “de baixo”, o MAR passava a acenar para sua legitimação em círculos artísticos e intelectuais da pequena-burguesia “esclarecida”. Como formulava o novo diretor-cultural da instituição na véspera da abertura do museu:

Esse museu, inicialmente, foi pensando, não por mim, para abrigar, temporariamente, coleções privadas [...]. Ou seja, era um museu que parecia museu mas não era. Museu sem coleção é centro cultural. Isso foi entendido [e, por extensão, mudado]. A ideia de chamar Pinacoteca não é minha, mas o nome Museu de Arte do Rio de Janeiro é meu. Pinacoteca é coleção de pinturas, então seria inadequado. Temos que ser lógicos na escolha das palavras. Quando se incorpora o nome museu, incorpora-se tudo que é da civilização de museus: que forma coleção, que estuda sua coleção, que registra. [...] Não queremos um museu que seja vitrine, não é um museu dos grandes fetiches, dos recordes de aquisição, mas onde as coisas entram porque podem produzir algum sentido. É um museu de produção de pensamento.⁴⁸

Quando a instituição veio de fato à luz, em março de 2013 (sendo alvo simultaneamente de intensa cobertura midiática, de manifestações populares de repúdio e de intensa polarização nos debates artísticos e universitários), havia sinais claros de que ela era capaz de acomodar tanto os elementos conservadores (de sua origem imposta “pelo alto”) quanto elementos

⁴⁸ Paulo Herkenhoff em entrevista a Fábio CYPRIANO e Marco Aurélio CANÔNICO, “Leia a íntegra da entrevista com Paulo Herkenhoff, diretor do Museu de Arte do Rio”, *FSP*, 28.fev.2013, disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/02/1237631-leia-a-integra-da-entrevista-com-paulo-herkenhoff-diretor-do-museu-de-arte-do-rio.shtml>>.

Conforme noticiava o jornal *O Globo*, em julho de 2012, nove meses antes da inauguração: “Ao assumir a curadoria do MAR, Herkenhoff *subverteu* a proposta inicial de um museu sem acervo próprio. Mobilizou dez doadores e os convenceu a ceder à instituição pelo menos 20 peças de arte cada um. [...] – ‘Nos últimos meses acumulamos [...] um acervo próprio de grande consistência’ – comemora Herkenhoff. ‘Mil documentos sobre a cidade, 1.500 cartões-postais e 500 fotografias. E temos duas obras de arte cedidas pela prefeitura: [...] de Alberto Guignard e uma paisagem do Rio de Tarsila. Isso sem falar em todas as doações [de obras de arte] (elas já ultrapassam 300)’”. Cf. Cristina TARDÁGUILA, “Após obra de R\$ 76,6 milhões, Museu de Arte do Rio abre as portas...” (op. cit., 2012). Grifo meu.

Logo antes da inauguração, o museu contava com cerca de 3.000 obras – cf. Fábio CYPRIANO, “Focado em formação de pessoas e de acervo, MAR abre na sexta-feira”, *FSP*, 28.fev.2013, disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/02/1237783-focado-em-formacao-de-pessoas-e-de-acervo-museu-de-arte-do-rio-abre-na-sexta-feira.shtml>>. No final de 2016, cerca de 5.600 obras – cf. Nani RUBIN, “Museu de Arte do Rio tem novo diretor: Evandro Salles”, *O Globo*, 3.out.2016, disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/museudeartedoriotemnovodiretorevandrosalles20221932>>.

inovadores, “esclarecidos” e formalmente “progressistas”, por meio de uma dinâmica contraditória entre inovação e conservação. Em outros termos, era o que apontava o crítico e historiador da arte Sérgio Martins – numa resenha crítica escrita no calor da hora, mas que estabeleceu, em grande medida, os parâmetros do debate sobre o novo museu:

Há que ser dito: o Museu de Arte do Rio (MAR) é um recém-nascido deveras contraditório. Não é por menos que duas posturas diametralmente opostas venham polarizando sua recepção. Por um lado, opositores ferrenhos caracterizam o museu como uma mera locomotiva da especulação imobiliária, da qual a arte e os artistas ali expostos seriam nada mais que engrenagens. Por outro, uma parcela significativa do meio de arte só vê em sua inauguração motivos para brindar [...]. Em ambos os casos, o erro é o mesmo: determinar o valor do todo (a significância do MAR para a cidade) a partir de apenas uma de suas dimensões.⁴⁹

À vista disso, cabe reiterar que figuram na dimensão conservadora tanto a constrangedora inscrição urbana do museu (como ponta de lança de um projeto violento e financista de gestão urbana de emergência) quanto o patrimonialismo e os vínculos personalistas típicos das relações “cordiais”, características históricas das classes dominantes brasileiras, que marcaram, desde o início, a formação da instituição. Neste polo conservador, é preciso incluir também, como sintomas culturais da famigerada volubilidade da elite local, o hibridismo e o ecletismo.⁵⁰

Já no campo das inovações, o foco na “produção de pensamento” (segundo o novo diretor cultural do MAR), visível a partir daí no conjunto das atividades do museu, buscava atenuar os efeitos mais evidentes dessas

⁴⁹ Sérgio Bruno MARTINS, “O MAR de cima a baixo”, *Blog IMS*, 7.abr.2013, disponível em: <<https://blogdoims.com.br/o-mar-de-cima-a-baixo-por-sergio-bruno-martins/>>. Ver também Sabrina SANT’ANNA, “Museus e cidade...” (op. cit., 2013), p. 44.

⁵⁰ Para uma crítica especificada dos efeitos perniciosos do ecletismo no contexto artístico brasileiro, ver Mário PEDROSA, “O ponto de vista do crítico”, *Jornal do Brasil*, 17.jan.1957, rep. in *Política das Artes. Textos Escolhidos I*, org. Otília Arantes (São Paulo, EDUSP, 1995), p.161-164. Para uma leitura histórica do caráter volúvel das classes dominantes brasileiras, ver Roberto SCHWARZ, *Um mestre na periferia do capitalismo* (São Paulo, Duas Cidades, 1990); ver também José Antonio PASTA JR., “Volubilidade e Idéia Fixa (o outro no romance brasileiro)”, *Sinal de Menos*, n. 4 (São Paulo, 2010), p. 13-25, disponível em: <www.sinaldemenos.org>.

determinações vindas “de cima”. Assim, cabe apontar que o novo museu investiu desde sua inauguração:

- a) em convênios de pesquisa com universidades públicas brasileiras e internacionais;
- b) no convênio de extensão universitária com o Programa Avançado de Cultura Contemporânea–PACC da UFRJ, coordenado pela profa. Heloísa Buarque de Hollanda, em torno da Universidade das Quebradas–UdQ;⁵¹
- c) numa linha editorial própria, bastante ativa (envolvendo a produção de catálogos bem cuidados, que ultrapassam a mera documentação das exposições, a preços relativamente acessíveis; além da criação da Coleção ArteFíssil, co-editados com a editora Contraponto), coordenada com:
- d) um intenso programa de seminários, denominado MAR na Academia (em parceria com universidades públicas cariocas, com convidados de universidades internacionais);⁵² e
- e) na realização de “mostras-tese”, pautadas em curadorias “conceituais”, que frequentemente envolviam também a participação de professores universitários (principalmente da UFRJ e da USP): “Com relação às exposições”, afirmou Herkenhoff, “procuramos lidar com problemas, mais que com temas”.⁵³

Outro elemento pertencente ao polo da “inovação” era a integração entre o setor educativo do museu, a escola de formação e especialização de

⁵¹ Criada em 2007, a UdQ atua, por meio de cursos de formação e especialização na área da cultura, em periferias e favelas cariocas (em parceria com instituições como FAPERJ, CNPQ, Secretaria de Estado de Cultura-RJ, Petrobras e FRM). Ver detalhes em: <<http://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/projeto-universidade-das-quebradas/>>.

⁵² “O MAR realiza coedições com a Contraponto Editora, traduções inéditas para o português de textos essenciais de autores renomados do campo da arte, estética, cinema, fotografia, estudos culturais etc. Esses livros integram a Coleção ArteFíssil, coordenada pelo professor Tadeu Capistrano (UFRJ), e seus lançamentos ocorrem de forma coordenada com os seminários realizados por meio do programa MAR na Academia de nossa Escola do Olhar, em parceria com a universidade”. Cf. site oficial do MAR: <<http://www.museudeartedorio.org.br/pt-br/publicacoes/titulos/livros>>. Em relação aos convidados internacionais, pode-se citar, entre outros, o cineasta e videoartista Harun Farocki, o historiador da arte francês Georges Didi-Huberman, o crítico de arte alemão Andreas Huyssen.

⁵³ Paulo HERKENHOFF, “Museus sob novos paradigmas” (op. cit., 2014), p. 16.

professores da rede municipal e os seminários de pós-graduação, desenvolvidos no âmbito da Escola do Olhar – que foi assim descrito por Herkenhoff:

A Escola do Olhar tem como base, de um lado, o ensino fundamental e, do outro, a pós-graduação em arte. [...] Pode-se dizer que há, no Brasil, duas correntes de arte-educação. Uma corrente é mais paulistana, voltada para questões de alfabetização visual, a questão do signo, que corresponde adequadamente ao fato de que a cidade de São Paulo seja mundialmente importante no campo da linguística e discussões afins no campo estético. A ela se contrapõe, por exemplo, a posição do Guilherme Vergara, que hoje dirige o MAC Niterói, muito vinculada ao processo artístico do Rio de Janeiro, a integração dramática entre classes sociais na cidade, que se baseia na relação entre arte e vida. [...] Nossa posição, no MAR, é uma terceira. Considera tudo isso, mais a ideia, muito forte em Pernambuco, de que a arte pode se integrar com as demais disciplinas do currículo [escolar].⁵⁴

Dentro do contexto cultural da cidade do Rio de Janeiro (e nos marcos das políticas institucionais para a cultura no país como um todo), a própria formação de um acervo público (que recusava o regime de comodato corrente nas instituições cariocas), a despeito de seus possíveis vícios de origem,⁵⁵ foi considerada por Sérgio Martins, de um ponto de vista “esclarecido”, como parte do polo da inovação:

Há pelo menos dois aspectos que saltam aos olhos aqui [no MAR]. Um diz respeito à conjuntura complexa que marca seu aparecimento, ou seja, tanto ao seu lugar institucional em meio à política cultural oficial do Rio de Janeiro quanto ao seu papel de emblema do projeto Porto Maravilha. Já o outro diz respeito mais estritamente à sua atuação enquanto museu de arte e à lacuna histórica que ele vem suprir: a de uma instituição pública capaz de investir na

⁵⁴ Idem, p. 9 e 14-5.

⁵⁵ Para uma descrição das práticas de aquisição do acervo do MAR, pautada na doação privada, “pelo alto”, envolvendo jantares VIP e ações midiáticas no estilo “Assis Chateaubriand” (no contexto da feira de arte ArtRio), ver Alexandre VOGLER, “Comentários sobre a constituição de Acervos Públicos no Brasil e o Caso MAR”, *Concinnitas*, 28 (Niterói, UFF, setembro 2016), p. 61-77. Para uma descrição do próprio curador, que destaca a figura de Pietro Maria Bardi, ver Paulo HERKENHOFF, “Palestra com Paulo Herkenhoff – Arte: História, Crítica e Curadoria (PUC/SP)” (com intervenções de Fábio Cypriano e Cauê Alves), 8.dez.2014, vídeo no canal *Museudeartedorio*, disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=xls-a3sPTZ8>>, ver trecho a partir de 1h15’34” e trecho a partir de 1h26’50”.

formação de acervo. [...] Que o Rio não tenha sido capaz de montar e manter um museu da cidade à altura de sua história é algo pouco discutido, mas também é sem dúvida uma de suas lacunas culturais mais lamentáveis. Se o MAR conseguir levar adiante sua promessa de promover uma “leitura transversal da história da cidade, seu tecido social, sua vida simbólica, desafios e expectativas sociais”, e se isso abarcar também uma política consistente de pesquisa e publicações, essa terá sido uma contribuição valiosa para o panorama cultural da cidade. A ver.⁵⁶

■

⁵⁶ Sérgio Bruno MARTINS, “O MAR de cima a baixo”, (op. cit., 7.abr.2013). Com citação interna da apresentação do *site* do museu, disponível em: <<http://www.museudeartedorio.org.br/pt-br/o-mar>>.

3.3 O debate da arte “emergente”

Quando os valores reativos da crítica, por natureza contestadora e anti-sistêmica, se transformam [...] em *cooperativos*[,] descambam para novas formas de opressão e de mercadização que ela mesma (a crítica, especialmente artística) involuntariamente contribuiu para tornar possível. O que de fato parece ter acontecido é a migração dos valores propugnados por aquela crítica [artística] para o mundo empresarial e vice-versa: as antigas barreiras que separavam os dois mundos em princípio antagônicos – dos negócios e da vida de artista – teriam se tornando de tal modo porosas, que ficou cada vez mais difícil distinguir um artista digamos “empreendedor” de um executivo de uma firma que funcione na base de prospecção de “parcerias” para a realização de “projetos”.

[...O] novo *manager* requerido pela organização dita “em rede” da atual produção capitalista flexível [é] cada vez mais um profissional que se destacará pelo anticonvencionalismo, pela versatilidade em multiplicar projetos e estabelecer boas conexões num mundo de negócios cada vez mais relacional [...]. Enfim, deverá mostrar-se criativo como um... artista – o qual, por sua vez, foi se tornando um especialista em costurar patrocínios e parcerias, e cuja “arte” foi se transformando num “produto” de equipe, ou de um “círculo de qualidade”, como se diz no jargão pós-fordista.⁵⁷

- Otília Arantes, 2005

Uma linha curatorial ‘sui generis’

Tomada como paradigma das transformações “avançadas” que o MAR passava a realizar, aquela “leitura *transversal* da história da cidade”⁵⁸ estava intimamente ligada às verdadeiras inovações produzidas especificamente pelos curadores Paulo Herkenhoff e Clarissa Diniz no âmbito da programação da nova instituição: a linha curatorial e a formação de um acervo de arte contemporânea brasileira “emergente” (e suas estratégias de visibilidade). Como definiu Herkenhoff:

⁵⁷ Otília ARANTES, “A *virada cultural* do sistema das artes” (op. cit., 2005), p. 68.

⁵⁸ Da apresentação do *site* do museu, disponível em: <<http://www.museudeartedorio.org.br/pt-br/o-mar>>.

A ideia do museu é ter o andar térreo reservado ao experimental, ao risco, produzindo uma série de exposições sobre as relações entre arte e sociedade – uma arte que discuta a sociedade.⁵⁹

Nos espaços expositivos existentes no país, a exibição de arte contemporânea “emergente” deixara de ser incomum – ainda que esporádica e restrita a eventos de curta duração (voltados para ações performáticas ou apresentações de vídeo, por exemplo) ou mostras temporárias. Além do MAM-RJ, algumas poucas galerias comerciais maiores, de perfil mais audacioso e “inovador” (como a Galeria Vermelho, em São Paulo, e A Gentil Carioca, no Rio), também absorviam parte dessa produção.

Apesar disso, o desenvolvimento de uma atuação institucional regular, que exibisse continuamente e ainda colecionasse a produção “emergente”, aparecia como um *turning point* na cena artística “contemporânea”. A novidade resolvia de antemão e de uma só vez problemas objetivos, inclusive de cunho econômico (os custos de formação de um acervo, por exemplo), e questões de ordem reflexiva. De novo, em formulação do diretor-cultural do MAR, curador-chefe da instituição e responsável pela formação de seu acervo:

Assim, o MAR vem para trazer essa indagação [...]: “o que não existe nos museus do Rio?” [...] Ao mesmo tempo, queríamos pensar em outros modos de colecionar *com relação ao contemporâneo*.⁶⁰

Desde a exposição inaugural, *O Abrigo e o Terreno*, os artistas “emergentes” e suas práticas colaborativas foram incorporados à rotina da instituição. Tal incorporação atualizava de modo decisivo o projeto cultural do museu com um conteúdo artístico “avançado” – o que, de imediato, associava o discurso curatorial ao polo da “inovação”. As prioridades da curadoria do MAR foram assim descritas por Herkenhoff:

⁵⁹ Cf. Paulo HERKENHOFF, “Debate de encerramento da exposição ‘O Abrigo e o Terreno’” (com Fabiane Borges, Filipe Ceppas, Ivana Bentes e Clarissa Diniz), 10.jul.2013, vídeo no canal *Museudeartedorio*, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ccqO_ywk1cY>, trecho a partir de 16’28”. (Vale lembrar que o andar térreo do edifício do MAR é o último a ser visitado, já que o acesso se dá, via Escola do Olhar, por cima).

⁶⁰ Paulo HERKENHOFF, “Museus sob novos paradigmas” (op. cit., 2014), p. 3-4 e 9.

Artistas [já estabelecidos no “circuito”] participam das exposições coletivas, vários desses artistas, mas o foco principal não serão eles. [...] O que a gente acha que é uma tarefa nossa: trabalhar com um tipo de arte que seja mais contundente em termos de discurso e mais contundente em relação com a vida imediata das pessoas. Nesse sentido, não queremos trabalhar com o elogio da fama, mas com a possibilidade mobilizadora das experiências.⁶¹

É preciso notar que, nesta linha modernizadora, ligada à produção artística “contemporânea”, intervêm combinadamente duas forças igualmente importantes: a produção artística “emergente” e *sua expressão mediada por um discurso curatorial*.

No que se refere à própria instituição, a forte presença da discursividade curatorial (descrita pelos curadores do museu como uma curadoria “social” e “sem muros”), alimentada pelo debate em torno da produção artística “emergente”, era capaz de dotar o projeto cultural do MAR de certa unidade (como se argumentará adiante). Essa unidade funcional buscava neutralizar o caráter híbrido constituinte do museu, interferindo decisivamente na imagem pública da instituição – em termos “esclarecidos”, ligados à seriedade e à (relativa) consistência intelectual. Ao mesmo tempo, para além de eclipsar certas contradições de origem, a incorporação da arte “emergente” permitia um salto qualitativo audacioso, garantindo que a instituição fosse também capaz de exercer influência produtiva no debate artístico “contemporâneo”.

Intervenção produtiva

Com a nova linha curatorial, os curadores realizavam uma intervenção estratégica no campo artístico. Essa intervenção era pensada inicialmente em escala local, na cidade do Rio de Janeiro (sobre a qual o diagnóstico feito por Herkenhoff apontava uma “tendência ao conservadorismo”).⁶² Todavia, seu caráter estratégico atribuía-lhe inscrição e capacidade de irradiação em âmbito nacional. (Um indício do sucesso dessa intervenção estratégica é que grande

⁶¹ Cf. Paulo HERKENHOFF, “Debate de encerramento da exposição ‘O Abrigo e o Terreno’” (op. cit., 10.jul.2013), vídeo, trecho a partir de 47’10”.

⁶² Idem, trecho a partir de 29’00”.

parte das inovações propostas pelo MAR foi, logo a seguir, rotinizada pelo MASP).⁶³

Nessa intervenção, a programação do MAR estabelecia institucionalmente (ou seja, com continuidade) uma parceria “inovadora” entre as duas experiências mais “avançadas” no circuito artístico brasileiro dito contemporâneo: a atividade curatorial e a produção artística “emergente”.

Do ponto de vista da circulação, no contexto geral imediatamente prévio à criação do museu, acompanhando o “impulso” do ciclo lulista, os discursos de curadores brasileiros, mesmo “jovens” ou “emergentes”, tinham espaço garantido tanto no circuito institucional (de museus e centros culturais, além de bienais e eventos derivados) quanto, operando em sinergia, no circuito mercantil de galerias e feiras.⁶⁴ Acompanhando também a projeção simbólica “global” do país, curadores brasileiros passavam a circular internacionalmente.⁶⁵ Tal pujança tinha, inclusive, engendrado um campo

⁶³ A partir de 2015, o tradicional museu paulistano passou a incorporar em seu programa uma linha curatorial análoga à do MAR (ainda que em chave rebaixada). A novidade fazia parte do contexto de “renovação institucional” do museu, também híbrida, patrocinada pelo banco das famílias Setúbal e Moreira Salles. Essa renovação foi encabeçada pelo empresário Heitor Martins e pelo curador Adriano Pedrosa, respectivamente novo diretor-geral e novo diretor-artístico (ou curador-chefe) da instituição. Ver comentários críticos no item ‘O Passe-livre das Gigantes Nacionais’ em Gustavo MOTTA, “Notas de inverno sobre impressões de verão” (op. cit., 2017), p. 90-3.

De modo geral, em comparação com o MAR, a curadoria do MASP incorpora versões mais “tranquilas e favoráveis” da arte “emergente”. Entre as exposições que apresentam essa produção, pode-se citar: *Antes vulgar, agora fino* do coletivo ‘assume vivid astro focus-ava’ (1–30.out.2014); *Histórias Feministas – Carla Zaccagnini | Elementos de Beleza: Um jogo de chá nunca é apenas um jogo de chá* (13.nov.2015–14.fev.2016, cur. Fernando Oliva); a mostra coletiva *Playgrounds 2016* (18.mar.–24.jul.2016, com participação dos brasileiros Ernesto Neto, coletivo ‘Contrafile’ e ‘O Grupo Inteiro’, cur. Adriano Pedrosa, Julieta González e Luiza Proença); *Thiago Honório: Trabalho* (12.ago.2016–29.jan.2017, cur. Fernando Oliva); *Jonathas de Andrade: Convocatória para um Mobiliário Brasileiro* (2.set.2016–29.jan.2017) e a mostra coletiva *Avenida Paulista* (17.fev.–28.mai.2017, cur. Adriano Pedrosa e Tomás Toledo, com assistência de Camila Bechelany, Luiza Proença, Fernando Oliva e Amilton Mattos).

⁶⁴ Neste sentido é preciso apontar as três edições (entre 2012 e 2014) de uma seção curatorial “independente” (sic) dentro da feira SP-Arte, denominada *Laboratório Curatorial*. Dela participaram jovens curadores (30 anos de idade, na média), selecionados por Adriano Pedrosa, com foco na produção artística “jovem”. Para apontamentos críticos acerca da atuação sinérgica entre o circuito artístico institucional dos museus e bienais e o circuito mercantil das feiras, ver Clarissa DINIZ e Ana Luísa LIMA, “Tá tudo dominado: entrevista com Francisco Alambert”, *Tatuí*, n. 8 (Recife, 2010), p. 117-20.

⁶⁵ Entre os “emergentes”, a curadora Kiki Mazzuchelli constituiu uma sólida atuação internacional. Formada em História da Arte pela Goldsmith College de Londres, foi curadora de *Brasília Teimosa* (Institute of Contemporary Art, Londres, 2008) e *Mythologies/Mitologias* (Cité Internationale des Arts, Paris, 2011); organizou a seção de projetos das feiras Pinta Art Fair (Londres, 2013) e Arco (Madrid, 2015); e foi co-curadora da bienal *Site Santa Fe*, denominada *SITElines.2016: much wider than a line* (2016-17). Também contribuiu com textos sobre arte brasileira para livros como *Contemporary Art Brazil*, ed. Hossein Amirsadegui e Catherine

próprio de reflexão, que passou a guiar seminários, grupos de pesquisa, cursos de graduação e programas de pós-graduação voltados para os assim chamados “Estudos curatoriais”.⁶⁶

No campo da produção artística “emergente”, a integração a circuitos institucionais ou mercantis variava caso a caso, mas, comparada à situação anterior à 27ª Bi, é possível verificar uma ascensão relativa. Esse *upgrade* no âmbito da circulação estava, em grande medida, amparado em eventos culturais coordenados por aquele extrato curatorial médio (mostras temporárias, residências de acompanhamento etc.), bem como pela proliferação de editais públicos. Tanto no caso dos “jovens” curadores quanto no caso dos artistas “emergentes”, incluindo os coletivos, era notável a presença de atores de fora do eixo Rio-S.Paulo.⁶⁷

Do ponto de vista da produção de discursos (ou de reflexão), essa parceria entre “curadoria contemporânea” e “arte contemporânea emergente”, como programa da instituição, era capaz de amalgamar num discurso avançado (e saturado de contradições), “produção de pensamento”⁶⁸ e “mobilização de experiências”⁶⁹ – compreendendo um arco complexo de questões relativas aos conflitos sociais em torno de noções de território, inscrição periférica, identidade nacional, questões raciais e ocupação do espaço urbano. Nessa relação de dependência e associação entre curadoria e

Petitgas (Londres, Transglobe/ Thames & Hudson, 2012); *Imagine Brazil*, ed. Gunnar B. Kvaran e Hans Ulrich Obrist (Oslo, Astrup Fearnley Museet, 2013); *Art Cities of the Future – 21st Century Avant-Gardes* (Londres, Phaidon, 2013) e *Brazil: a celebration of contemporary Brazilian culture* (Londres, Phaidon, 2014), e revistas como *Art Review* e *Frieze* (Londres), *Artforum* (EUA).

⁶⁶ Ver a introdução do quarto capítulo desta tese.

⁶⁷ Ver, por exemplo, as listas dos entrevistados de dois livros complementares, que mapearam a produção mais recente, no início dos anos 2010: Renato REZENDE e Felipe SCOVINO, *Coletivos* (Rio de Janeiro, Circuito, 2010); e Renato REZENDE e Guilherme BUENO, *Conversas com curadores e críticos de arte* (Rio de Janeiro, Circuito, 2013). Do livro *Coletivos* participaram os grupos ‘Atrocidades Maravilhosas’ (RJ), ‘Imaginário Periférico’ (RJ), ‘Grupo EmpreZa’ (GO), ‘Frente 3 de Fevereiro’ (SP) e ‘Atelier Subterrânea’. O livro *Conversas com curadores...* traz entrevistas com Bitú Cassundé (CE), Cauê Alves (SP), Clarissa Diniz (PE), Cristiana Tejo (PE), Daniela Labra (Chile, atuante em SP e RJ), Felipe Scovino (RJ), Fernanda Lopes (RJ), Gabriela Motta (RS), Janaína Melo (MG), Luísa Duarte (RJ), Marcelo Campos (RJ), Marisa Flórido César (RJ), Orlando Maneschy (PA) e Sérgio Martins (RJ).

⁶⁸ Paulo Herkenhoff em entrevista a Fábio CYPRIANO e Marco Aurélio CANÔNICO, “Leia a íntegra da entrevista com Paulo Herkenhoff, diretor do Museu de Arte do Rio” (op. cit., 28.fev.2013).

⁶⁹ Paulo HERKENHOFF, “Debate de encerramento da exposição ‘O Abrigo e o Terreno’” (op. cit., 10.jul.2013), vídeo, trecho a partir de 47’10”.

arte “emergente”, que extrapolava o caráter episódico e limitado dos eventos temporários, um polo passava a compensar os *déficits* de “rumo” apresentados pelo outro.

Assim, resumindo num esquema um pouco caricato: o discurso curatorial procurava “compensar”, com ideias e conceitos (e, em certa medida, perspectiva histórica), o anti-intelectualismo e o imediatismo midiático-imagético de grande parte da produção “emergente” dos coletivos (ao mesmo tempo em que impunha um filtro de qualidade “estética”, elidindo as manifestações artísticas mais amorfas ou inconsistentes), enquanto a arte “emergente”, atendendo à encomenda curatorial por conteúdo “artístico” ou “poético”, supria, em certa medida, o *déficit* moral da atividade curatorial (neutralizando, no caminho, a dimensão gerencial da figura do curador – agora também “autor” intelectual).

Essa dinâmica entre a “produção de pensamento” e a “mobilização de experiências” procurava também impulsionar, por meio de fricções produtivas, debates e problemáticas que já vinham se desenvolvendo publicamente no terreno da produção “emergente” (tanto artística quanto crítico-curatorial) – e que tinham inscrição orgânica dentro dessa produção. Nesse sentido ganhava importância o trabalho da crítica-de-arte Clarissa Diniz,⁷⁰ que havia

⁷⁰ Clarissa Diniz é formada em Artes Plásticas (UFPE), com mestrado no PPGAV-UERJ, sobre a obra de Cildo Meireles. Além de editora da revista de crítica de arte *Tatuí* (2006-2015), foi curadora-assistente do Programa Rumos Artes Visuais 2008/2009 (sob coordenação geral de Paulo Sérgio Duarte) e integrou o Grupo de Críticos do Centro Cultural São Paulo–CCSP (2008-2010). Até sua entrada no MAR havia publicado os seguintes livros: *Crachá – aspectos da legitimação artística* (Recife, Massangana, 2008); *Gilberto Freyre* (Rio de Janeiro, Funarte / Coleção Pensamento Crítico, 2010) em coautoria com Gleyce Heitor; *Montez Magno* (Recife, Grupo Paés, 2010), em coautoria com Paulo Herkenhoff e Luiz Carlos Monteiro; e *Crítica de arte em Pernambuco: escritos do século XX* (Rio de Janeiro, Azougue, 2012), em coautoria com Gleyce Heitor e Paulo Marcondes Soares. Como curadora de arte contemporânea, organizou, entre outras, as seguintes exposições: *Refrações: arte contemporânea em Alagoas* (co-curadoria com Bitu Cassundé, Pinacoteca da UFAL, 2010); *contidonocontido* (co-curadoria com Maria do Carmo Nino e EducAtivo do Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães, Recife-PE, 2010), *Contrapensamento selvagem* (co-curadoria com Cayo Honorato, Orlando Maneschy e Paulo Herkenhoff, Instituto Itaú Cultural-SP, 2011); *Zona tórrida: certa pintura do Nordeste* (cocuradoria com Paulo Herkenhoff, Santander Cultural, Recife, 2011); e *Ambiguação* (CCBB-RJ, 2013).

Segundo Herkenhoff: “Aos 65 anos, minha função não é mais fazer coisas, mas abrir espaço para essa nova geração de curadores. Clarissa é simples, não é estrela. Trabalha em equipe, valoriza o trabalho em conjunto. Quantos curadores você conhece que sobem o morro para catar entulho com o artista? Combina bem com o MAR [...]”, apud Camilla MAIA, “Aos 28 anos, Clarissa Diniz se destaca como curadora-assistente no MAR – crítica de arte nascida em Recife é o braço direito de Paulo Herkenhoff no museu da região portuária”, *O Globo*, 17.mai.2014, disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/aos-28-anos-clarissa-diniz-se-destaca-como-curadora-assistente-no-mar-12509780>>.

rapidamente despontado no cenário nacional com a revista *Tatuí*, produzida em Recife.⁷¹

Diálogos críticos da arte “emergente” – um flashback

Enquanto a constituição de um novo museu para a capital carioca processava, “pelo alto”, as determinações decorrentes da revolução passiva “à brasileira”,⁷² outras facetas desse mesmo processo incidiam sobre os extratos médio-baixos de artistas “emergentes” – que haviam articulado demandas “subalternas” por meio de suas estratégias de visibilidade e práticas colaborativas.

Cabe assim, apontar alguns dos desenvolvimentos da produção “emergente”, concernentes à monetização de baixa intensidade deflagrada pelos editais (a partir de 2006-2008) e à consequente rotinização do fenômeno dos coletivos de artistas no país⁷³ – entre a 27ªBi e a inauguração do MAR (para adotar marcos institucionais que tiveram ascendência sobre o processo).

Nesse contexto, a experiência diretamente “ativista” dos coletivos na Ocupação Prestes Maia (2005-2007) aparecia como a posição mais avançada atingida pelas práticas colaborativas – e nesse sentido havia se tornado uma

⁷¹ A revista *Tatuí* havia sido organizada originalmente, em 2006, por artistas iniciantes e estudantes de artes visuais da Universidade Federal de Pernambuco, como um laboratório coletivo de crítica “imersiva” junto à realização da quarta edição (10-16.set.2006) da Semana das Artes (popularmente conhecida como SPA das Artes), pautado pelas práticas colaborativas e dos coletivos de artistas. Ao mesmo tempo produto e agente aglutinador da dinamização da produção artística “emergente” na região Nordeste, o SPA das Artes se pretendia uma espécie anti-salão de arte, lançando mão de diversas estratégias de “ocupação urbana”. O evento anual era patrocinado, desde 2004, pela Secretaria de Cultura do Recife, por meio de lei de incentivo municipal (gestão João Paulo Lima, PT, 2001-2008), e a revista, já a partir do segundo número (abr.2007), passou a contar com apoio financeiro da Fundação de Cultura da Cidade do Recife–FCCR – o que a inscrevia imediatamente na dinâmica modernizante regida pelo dispositivo dos editais de cultura. Ver Raíza CAVALCANTI, *SPA das artes: entre a utopia e a ideologia – uma análise das relações entre práticas discursivas no interior do SPA das Artes do Recife*, dissertação de mestrado, orient. Prof. Dr. Paulo Marcondes Soares (Recife, DS-CFCH-UFPE, 2011). Para a origem da revista de crítica de arte *Tatuí*, em 2006, junto ao SPA, ver idem, p. 61-2.

Com 13 números entre 2006 e 2012, a revista *Tatuí* rapidamente se descolou do evento – superando-o em termos de importância no debate nacional dos artistas “emergentes”. É notável que, nesse período, a *Tatuí* serviu também como uma espécie de incubadora de várias publicações de crítica de arte ditas “independentes” no Sudeste do país – entre as quais: *Lab#* (Curitiba, 2010); *Elástica* (Rio de Janeiro, 2011); *Dazibao* (São Paulo, 2011); *Maré* (São Paulo, 2011).

⁷² Cf. Álvaro BIANCHI e Ruy BRAGA, “Brazil: The Lula Government and Financial Globalization” (op. cit., 2005), p. 1757.

⁷³ Como apontado no segundo capítulo desta tese, seção 2.3.

referência incontornável para a produção artística “jovem” ou “emergente” em escala nacional (ou, mais especificamente, para coletivos de “arte contemporânea” atuantes em grandes centros urbanos, em várias regiões do país).⁷⁴ Segundo a curadora Clarissa Diniz, já no âmbito das atividades do MAR, em 2013:

Os anos 2000 instauraram novas práticas no campo da cultura, entrecruzando estratégias da arte e do ativismo de modo especialmente intenso, contexto do qual surgem diversos coletivos, Brasil afora. Parte significativa desse movimento surge a partir de São Paulo, e tem na Ocupação Prestes Maia, por sua condição urgente durante aquela década, um ponto de convergência. Nesse sentido, a produção de artistas, ativistas, moradores da Ocupação e integrantes dos movimentos sociais, reunidos em torno de coletivos e práticas afins, representa uma inflexão na história da arte brasileira que demanda ser pensada criticamente.⁷⁵

Tomada como um “ponto de convergência”, essa experiência corroborava, por extensão, o rótulo de “arte política” atribuído genericamente aos coletivos de artistas de todo o país. Apesar disso, os desdobramentos mais diretos dessa experiência, no âmbito dos movimentos sociais, não foram capazes de se generalizar. Assim, com a desocupação do Prestes Maia (negociada entre o MSTC e o poder público), a atuação dos coletivos teve de se acomodar às novas determinações extra-artísticas.

Num resumo esquemático do processo, pode-se dizer que, ao menos em São Paulo, o relativo adensamento organizativo e simbólico alcançado pelos coletivos na Ocupação Prestes Maia fragmentou-se (apesar, ou por causa, da proliferação de coletivos), ao final da ocupação (2007), em pelo menos quatro linhas de atuação:

⁷⁴ Ver menções à Ocupação Prestes Maia em: Fernanda ALBUQUERQUE, *Troca, soma de esforços...* (op. cit., Porto Alegre, 2006), p. 144-46; Ana Julia CABRAL, *O contra-espetáculo da era neoliberal...* (op. cit., Rio de Janeiro, 2007), p. 122-27; Renato REZENDE e Felipe SCOVINO, *Coletivos* (Rio de Janeiro, Circuito, 2010), p. 86-108; Ana Carolina MIRANDA, “Coletivos de arte: a *artificalização* da criação coletiva nos anos 2000”, *NAVA – Revista do PPG em Artes, Cultura e Linguagens*, n. 2 (Juiz de Fora-MG, IA-UFJF, 2016), p. 347-50; Ludmila BRITO, *Arte colaborativa na cidade – um estudo de caso dos coletivos Poro, GIA e Opavivará!*, tese de doutorado, profa. Rosa Gonçalves (Salvador, PPGAV-EBA-UFBA, 2017), p. 128-31.

⁷⁵ Clarissa DINIZ, “Poética do dissenso, MAR” [2013], reproduzido em: <<https://tuliotavares.wordpress.com/poetica-do-dissenso-museu-mar/>>.

- 1) a “ativista”, protagonizada por coletivos de mídia alternativa e movimentos sociais, dentro da qual as práticas artísticas passaram a ter importância subordinada (como na Favela do Moinho);
- 2) a “pedagógica”, em que artistas atuavam junto a equipamentos públicos (e também a ONGs ou associações locais), integrada aos editais culturais voltados às periferias, dentro da qual as práticas artísticas colaborativas atrelavam-se às “contrapartidas sociais” e outras formas de gestão do “social”;
- 3) a de “pesquisa”, em geral ligada à universidade, na qual alguns indivíduos se dedicaram a narrar ou formular teoricamente, em forma textual, as experiências dos coletivos de arte; e, por fim,
- 4) a “artística” propriamente dita, em que se dava continuidade às experiências e práticas colaborativas, agora em circuitos culturais alternativos (mantidos por editais públicos) e/ou em espaços institucionais, diretamente relacionados ao meio das artes visuais.⁷⁶

Em síntese, com o amparo sazonal de editais públicos, o campo para a atuação de tipo “artístico” ampliou-se. Desse modo, inúmeros artistas “emergentes” (organizados em coletivos ou não), espalhados pelo país, passaram a circular por residências artísticas, eventos de *performance*, feiras de publicações “independentes”, exposições em galerias comerciais ou centros culturais etc. Neste panorama, vários coletivos (e alguns indivíduos) continuaram (e continuam até hoje) operando sob o paradigma “colaborativista” (principalmente nos moldes da *performance* e da intervenção urbana), mas, em geral, fora da órbita das práticas “ativistas” junto a movimentos sociais ou organizações populares – entre o pragmatismo e o “desbunde” (ou, em vocabulário atualizado, o “foda-se”).⁷⁷

⁷⁶ A fluidez entre essas linhas de atuação é evidente, de modo que um mesmo indivíduo ou coletivo podia exercer atividades simultaneamente em mais de uma delas (se não em todas).

⁷⁷ Veja-se a descrição de um integrante do coletivo ‘GIA’, de Salvador, sobre as atividades do grupo: “P: As ações do GIA nas ruas são atos de resistência a algo? / R: São vontades de dialogar. De repente, [no contexto atual] querer dialogar pode ter se tornado um ato de resistência. Você fala resistência [como algo] que resiste a algum *modus operandi* opressor, por exemplo? [...] Acho que sim. Principalmente em relação ao sistema de arte. Muito difícil lidar com as coisas, não gera, não sobra, a gente não tem o menor tato pra lidar comercialmente com esse negócio. As instituições também não têm o menor tato pra lidar com a gente. [...] O GIA, de uma maneira geral, pelas características do grupo e de seus

Entre os coletivos saídos diretamente da Ocupação, prevaleceu a atividade “editorial/curatorial”, que, de certo modo, integrava a “pesquisa” com a atuação “artística”. Assim, vários artistas e coletivos paulistanos se voltaram para a produção de exposições, mostras de vídeo, revistas, documentários de média-metragem e pequenos livros documentais que registravam, com maior afinho reflexivo, a atuação prévia dos artistas com os movimentos sociais ou desenvolviam alguma problemática oriunda dessa colaboração.⁷⁸

No que se refere diretamente ao MAR, a inclusão, na mostra inaugural, *O Abrigo e o Terreno*, dos coletivos de arte paulistanos que haviam sido ligados à Ocupação Prestes Maia e do coletivo carioca ‘Opavivará!’, por exemplo, procurava criar uma tensão entre experiências distintas no âmbito dos coletivos de artistas. Como apontava o curador Paulo Herkenhoff, em debate sobre a mostra:

Então, por exemplo, nós temos discutido muito a questão de que, no Rio de Janeiro, ou nós temos alguns coletivos que ficam na borda, totalmente apagados [...], ou temos coletivos com pouco grau de construção de consciência. Nós temos essa contradição. Eu vejo que, de certo modo, a arte no Rio de Janeiro tem uma tendência nesse momento a se tornar mais conservadora – por uma série de questões concernentes à cidade. E isso nos

integrantes, a gente não resiste, a gente ‘relaxa’ e vai... e age... A gente liga o ‘foda-se’ mais do que resiste. No sentido da ‘baixa gravidade’ [...] cara, vamos deixar as coisas menos graves... não é tão grave assim. Vamos relaxar, ninguém vai se matar, ninguém vai brigar, todo mundo vai continuar amigo. Os nossos amigos, que conhecem mais o GIA, eles apreciam a gente não só pelas boas ideias, mas também pela leveza. O GIA é isso também: uma busca de leveza. [...] Essa história toda começou por causa da resistência, né? Resistir significa atuar dentro de algum lugar, pra mostrar sua resistência ali, né? O filósofo cínico que fica sentado esperando, sem nada acontecer, é um tipo de resistência? Se sim, acho que o GIA tem muito dessa filosofia cínica, sabe? Cara, eu não vou deixar meu cabelo branco, eu não vou sofrer... a gente vai fazendo as coisas, o próprio método de trabalho, a gente vai fazendo. A gente é meio Macunaíma, sabe a metáfora do Macunaíma? O herói sem caráter?”. Cf. ‘GIA’ em entrevista a Ludmila BRITO (integrante do próprio grupo...), *Arte colaborativa na cidade...* (op. cit., 2017), p. 219.

⁷⁸ Cabe mencionar, entre outros exemplos, que a ‘Frente 3 de Fevereiro’ desenvolveu a série *Zumbi Somos Nós*, dando sequência, em dinâmica multidisciplinar, às experiências prévias – a série era composta por um filme documentário (DocTV/TV Cultura, 52 min, 2007), um livro (com o subtítulo *Cartografia do Racismo para o Jovem Urbano*, São Paulo, VAI/Prefeitura de S.Paulo, 2007) e um disco musical (com o subtítulo *Diáspora Afronética*, VAI/Prefeitura de S.Paulo, 2007). Logo a seguir, o coletivo ‘Política do Impossível’ desenvolveu o livro *Cidade Luz – uma investigação-ação no centro de São Paulo* (São Paulo, Petrobrás/Funarte-Conexão Artes Visuais, 2008) e uma série de documentários sobre comunidades quilombolas junto com a Rede Mocambos, chamada *Quilombo Brasil* (Prêmio Interações Estéticas – Residências Artísticas em Pontos de Cultura, 2011). A partir de 2011, Túlio Tavares (coletivo ‘Nova Pasta’) e Fabiane Borges (‘Caçadores de Histórias’) iniciaram a revista *Na Borda*, que procurava refletir sobre a atuação dos coletivos na Ocupação Prestes Maia (ver a nota a seguir).

aflige. Essas exposições têm justamente o sentido de trazer essas possibilidades, esses paradigmas, essas experiências – experiências cheias de contradição também.⁷⁹

Cabe notar a menção (não tão) cifrada do curador aos coletivos paulistanos ligados ao Prestes Maia, que, na ocasião da mostra *O Abrigo e o Terreno*, estavam lançando a segunda edição online da revista *Na Borda*.⁸⁰ Os coletivos localizados “na borda” apareciam em oposição aos “coletivos com pouco grau de construção de consciência”, ou – pode-se inferir –, coletivos com maior propensão para ceder ao contexto, diagnosticado pelo curador, de uma conjuntura, no meio artístico carioca, tendente ao conservadorismo.

Assim, com a inclusão de grupos como o ‘Opavivará’ (e outros, como o coletivo paulista ‘Dulcineia Catadora’, a versão local do coletivo argentino ‘Eloísa Cartonera’, que operava como uma espécie de ONG), os curadores do MAR procuravam avançar um diálogo crítico (em relação às práticas artísticas colaborativas) que já vinha sendo travado na revista *Tatuí* nos anos anteriores.⁸¹ Como notava Sérgio Martins, em suas observações sobre a inauguração do MAR:

⁷⁹ Cf. Paulo HERKENHOFF, “Debate de encerramento da exposição ‘O Abrigo e o Terreno’” (op. cit., 10.jul.2013), vídeo no canal *Museudeartedorio*, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ccqO_ywk1cY>, trecho a partir de 29’00”.

⁸⁰ *Na Borda* era o nome também de uma série de “ações” iniciadas em 2011 (que envolviam intervenções artísticas, uma exposição e um livro, sob patrocínio do SESC-SP e do edital Proac, do Governo do Estado de S.Paulo). Para a revista, ver: <<http://www.naborda.com.br/>>. Para o livro e a exposição, ver: <https://issuu.com/invisiveisproducoes/docs/naborda_100bb>.

⁸¹ Ver, de Clarissa DINIZ: a) “E pancadaria que é bom, nada!”, *Tatuí – crítica de imersão*, n. 3 (Recife, set.2007), p. 22-23; b) “Maio de 2009 – diálogo com Ricardo Basbaum”, *Tatuí*, n. 7 (Recife, ago.–set.2009), p. 17-25; c) “Monocromia amarela”, *Tatuí*, n. 8 (Recife, fev.2010), p. 13-16; d) “I’m lovin’ it”, *Tatuí*, n. 11 (Recife, mar.2011), p. 32-36; e) “Partilha da crise: ideologias e idealismos”, *Tatuí*, n. 12 (Recife, jul.–out.2011), p. 33-44. Em perspectiva crítica próxima à de Clarissa Diniz, a revista *Tatuí* também publicou: Clarissa DINIZ e Ana Luísa LIMA, “Tá tudo dominado: entrevista com Francisco Alambert”, n. 8 (2010); Kiki MAZZUCHELLI, “Não seja marginal, não seja herói: a arte brasileira no exterior em tempos de mobilidade acelerada”, n. 11 (2011), p. 18-21; Gustavo MOTTA e Deyson GILBERT, “Arte, política e a crítica como fetiche”, n. 6 (2009), p. 8-11; Gustavo MOTTA, “Notas do subsolo (da arte contemporânea)”, n. 6, p. 28-33; idem, *Agitprop*, n. 00 (2010), p. 60-65; e Claire BISHOP, “Antagonismo e Estética Relacional”, *Tatuí*, n. 12 (2011), p. 109-32.

Da perspectiva das práticas colaborativas, a revista publicou: Flavia VIVACQUA, “Novas organizações e cultura”, n. 5 (2009), p. 52-56; Newton GOTO, “E/OU”, n. 7 (2010), p. 8-12; Rafael Campos ROCHA, “Uma história aborrecida”, n. 7, p. 13-16; Ludmila BRITO e Pedro MARIGHELLA (‘GIA’), “A vida, às vezes, fica melhor assim”, n. 7, p. 26-30; Ana Luísa LIMA, “Nova subjetividade – o esboço de uma possibilidade”, n. 7, p. 36-39; Zeca VIANA, “Pequeno manual da música independente”, n. 7, p. 40-42; Bruno MONTEIRO, “Mariologia?”, n. 7, p. 43-

a simples inclusão do coletivo [Opavivará!] na mostra *O Abrigo e o Terreno* sinaliza uma atitude genuinamente aberta a posições discordantes; basta lembrar que Clarissa Diniz é autora de um texto excelente e profundamente crítico em relação ao horizonte político de coletivos como o 'GIA' (seu caso de estudo [mais recorrente]) e o 'Opavivará!'.⁸²

De fato, Clarissa Diniz havia diagnosticado, em um artigo anterior, "I'm lovin' it", do primeiro semestre de 2011, que as práticas desses dois coletivos ('GIA' e 'Opavivará!') emulavam a estrutura da prestação de serviços da indústria de entretenimento de massa (fornecendo "redes, churrasco, samba, bingo") e operavam, na prática, como "relações públicas" voltados à

construção de uma imagem de democratização, participação popular, acessibilidade e responsabilidade social das instituições envolvidas [MAM-RJ e Instituto Moreira Salles, citados no texto] e seu patrocinador, a empresa de gestão de fundos de investimento Opportunity [...].⁸³

No texto de Diniz referido por Martins, publicado no segundo semestre de 2011, "Partilha da crise: ideologias e idealismos", que tratava detalhadamente da produção do 'GIA', a autora voltava à carga, desta vez contestando diretamente a resenha elogiosa da pesquisadora Fernanda Albuquerque, "Ternura, humor, arte e política" (2006),⁸⁴ publicada originalmente no *zine* do próprio coletivo. O texto de Clarissa Diniz mirava o lema "otimista" (também descrito em seu texto como "proativo" e "crente") que dá nome a uma

47; Coletivo Mergulho, "A voz do mergulho", n. 7, p. 48-54; Maicyra LEÃO, "Vamos sambar no GIA?", n. 8 (2010), p. 20-23; Fernanda ALBUQUERQUE, "Acredite nas suas ações", n. 12 (2011), p. 31-32. As revistas estão disponíveis em: <<https://issuu.com/tatui>>.

⁸² Sérgio MARTINS, "O MAR de cima a baixo" (op. cit., 2013). O autor se refere ao texto de Clarissa DINIZ, "Partilha da crise: ideologias e idealismos", *Tatui*, n. 12 (2011), que trata da obra do 'GIA'. Cabe notar que o 'GIA' (Salvador) e o 'Opavivará!' (Rio de Janeiro) adotam práticas similares e costumam trabalhar em projetos conjuntos, compondo um "trio" de coletivos com o 'Poro' (Belo Horizonte). Ver, nesse sentido, Ludmila BRITO (integrante do 'GIA'), *Arte colaborativa na cidade – um estudo de caso dos coletivos Poro, GIA e Opavivará!* (op. cit., 2017), principalmente p. 17-21.

⁸³ Cf. Clarissa DINIZ, "I'm lovin' it", *Tatui*, n. 11 (2011), p. 36. Para uma sinopse e detalhes do evento *Encontros Contemporâneos da Arte* (MAM-RJ, 17, 24 e 31.out.2010), referido pela autora, ver: <<http://matizar.com.br/projeto/encontros-contemporaneos-da-arte/>>

⁸⁴ Fernanda ALBUQUERQUE, "Ternura, humor, arte e política", *GIA* (Salvador, 2006), rep. como "Acredite nas suas ações" in *Tatui*, n. 12 (jul.–out.2011), p. 31-32.

série de *performances* e propostas do grupo – “acredite em suas ações”.⁸⁵ Aí, Diniz sublinhava a consonância entre o léxico do ‘GIA’ e a cultura do “voluntariado” de tipo empresarial encabeçada por Milú Villela (descrita no texto, numa instrutiva digressão sobre as determinações econômicas em jogo, como “presidente do MAM-SP, presidente do Instituto Itaú Cultural, presidente do Instituto Faça Parte e vice-presidente do Itaú Unibanco Holding S.A. – detentora, pessoalmente de 4,9% das ações do conglomerado”).⁸⁶

O texto adotava uma postura de antagonismo e enfrentamento que destoava do tom favorável e “simpático” comumente utilizado na assim chamada “crítica de arte” no Brasil (que opera, de fato, na maior parte dos casos, como uma espécie semi-ilustrada de assessoria de imprensa, sob o paradigma textual do *press-release*). Cabe notar, em primeiro lugar, que o contravapor crítico, explicitamente direcionado ao ideário “colaborativista” tal como figurado pelo ‘GIA’ (e corroborado por Fernanda Albuquerque), caiu como um raio em dia ensolarado na cena da arte “emergente”.⁸⁷ Outra exceção notável no panorama da “crítica de arte” era a nomeação direta dos atores financeiros atuantes no campo da cultura.

Mas, para além da crítica particularizada e da constatação empírica, o texto avançava em direção a uma leitura totalizante, ainda que apenas esboçada. A autora abordava aí a função do Estado brasileiro e da ascensão do terceiro setor (“ONGS, OSCIPs etc.”)⁸⁸ em torno da “questão social” na gestão da pobreza – descrevendo-a, inclusive, em termos de classe, como um “projeto burguês” que pregava a “dissipação das distinções entre as classes sociais”.⁸⁹

⁸⁵ Ver o portfólio do coletivo, disponível em: <https://issuu.com/arquivogia/docs/portif_liao_do_gia>.

⁸⁶ Cf. Clarissa DINIZ, “Partilha da crise: ideologias e idealismos”, *Tatuí*, n. 12 (2011), p. 37.

⁸⁷ Como foi descrito posteriormente por Clarissa Diniz: “O convite [da *Tatuí* 12] era ‘escolha uma referência [um texto de crítica de arte] que te mobilizou nos últimos dez anos para a qual você gostaria de responder’. Então, é isso [...], quase ninguém estabeleceu uma situação de antagonismo. Era mais [fácil] ir na onda. É doido porque então o meu texto virou referência da revista. Isso é doido porque mostra que as pessoas querem ler isso [...], no fundo as pessoas estão interessadas no conflito”. Cf. Clarissa Diniz em entrevista a Pollyana QUINTELLA et al., “Achar que a arte é o único lugar do sensível é uma balela”, *Revista Usina*, n. 27 (Rio de Janeiro, mar.2016), disponível em: <<https://revistausina.com/2016/03/17/achar-que-a-arte-e-o-unico-lugar-do-sensivel-e-uma-balela-entrevista-com-clarissa-diniz/>>.

⁸⁸ Clarissa DINIZ, “Partilha da crise: ideologias e idealismos” (op.cit., 2011), p. 39

⁸⁹ Idem, p. 40.

Essa “pedagogia psicossocial” massivamente lança as bases para sustentar uma sociabilidade apaziguadora no cerne de uma economia neoliberal cada vez mais violenta [...]. Ao passo que as corporações se transnacionalizam e criam suas próprias normas globais de funcionamento [...] e, neste encaço, crescem as desigualdades sociais, vertiginosamente expande-se a cultura do voluntariado, numa espécie de evangelização promovida pelo capital. Nesse horizonte, enquanto a arte contemporânea se volta ao outro, às comunidades, ao cotidiano, propondo interfaces [...] de consenso [...], também milhares de empresas “coincidentalmente” cultivam a “responsabilidade social”. Partindo de intencionalidades e histórias distintas, economia e arte hoje se encontram na “questão social” e [...] comungam [...] não apenas preocupações e intencionalidades [sic, intenções], mas, o que fica cada vez mais evidente, também métodos. Formas de trabalho e parcerias que fazem crescentemente equivaler as “práticas sociais” da arte àquelas do terceiro setor [...].⁹⁰

No mesmo tom, o artigo indicava a inscrição global do projeto, então encabeçado pela presidenta, de ascensão (econômica e simbólica) do país durante a crise, relacionando-a criticamente a uma versão “mediatizada da antropofagia” – que integrava o léxico da “participação proativa ou do voluntariado” à “sinergia público-privada”.⁹¹

Pós-antropofagia na beira do MAR

Com essa remissão crítica à “antropofagia” indicava-se a nova conceituação que pautaria, a seguir, um desdobramento específico da discussão em torno da arte “emergente” – protagonizado por Clarissa Diniz e Paulo Herkenhoff, ainda em chave abertamente controversa. A partir daí, os dois curadores fizeram continuamente uso de conceitos e ideias, oriundas do vocabulário antropológico,⁹² ligados a uma espécie de “antidigestão” (como processo metabólico-simbólico oposto à “digestão” antropofágica).⁹³

⁹⁰ Idem, p. 40.

⁹¹ Idem, p. 44.

⁹² Por meio deste vocabulário, os dois curadores recuperavam e radicalizavam (ao menos discursivamente) as premissas antropológicas que haviam guiado a concepção de cultura e as políticas públicas do MinC durante as gestões Gilberto Gil (2003-08) / Juca Ferreira (2008-10).

⁹³ Deslocando a ênfase “anabólica (digestão, sublimação em outras substâncias corporais)” para a ênfase “catabólica (vômito, sangria)”, segundo uma descrição das práticas canibais dos indígenas Araweté por Eduardo Viveiros de CASTRO, *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia* (São Paulo, Cosacnaify, 2002; citado a partir da 1ªed. eletrônica, 2014), p. 199 (para o termo “antidigestão”, ver p. 39).

Assim, o uso “criativo” de conceitos antropológicos, como o de “antropoemia”,⁹⁴ procurava “expand[ir] o conceito de antropofagia e reitera[r] sua validade como prática cultural”.⁹⁵ Como apontou Clarissa Diniz, remetendo implicitamente à “antropofagia” rebaixada de grupos como ‘GIA’ e ‘Opavivará!’:

Diante da tendência da arte (não da moderna, mas da atual) em culturalizar a antropofagia, talvez a radical contribuição – no que concerne às discussões do campo da arte – da antropologia brasileira esteja em reposicionar o canibalismo para além dos dois devires comumente a ela atribuídos, o “tornar-se outro” e, ainda mais superficialmente, o “tornar-se um”.⁹⁶

Esse vocabulário pautou diretamente dois eventos que, do ponto de vista do projeto curatorial, também fizeram parte da história uterina do MAR: 1) a exposição *Contrapensamento Selvagem*, curada por Paulo Herkenhoff, Clarissa Diniz, Cayo Honorato e Orlando Maneschy (Itaú Cultural, São Paulo, 22.out.–23.dez.2011); e 2) o seminário *Vômito e não – Práticas antropoêmicas na arte e na cultura*, organizado por Clarissa Diniz junto a outros pesquisadores do PPG-Artes da UERJ (20–24.ago.2012).

[1] Na mostra *Contrapensamento Selvagem* (2011),⁹⁷ os curadores adotaram um partido expositivo que buscava superar o estatuto da “curadoria

⁹⁴ O antropólogo francês Claude Lévi-Strauss estabeleceu uma diferenciação entre sociedades “que praticam a antropofagia, isto é, que enxergam na absorção de certos indivíduos detentores de forças tremendas o único meio de neutralizá-las, e até de se beneficiarem delas; e as [sociedades] que, como a nossa, adotam o que se poderia chamar de *antropoemia* (do grego *emein*, ‘vomitar’). Colocadas diante do mesmo problema, elas escolheram a solução inversa, que consiste em expulsar esses seres [...] para fora do corpo social, mantendo-os temporária ou definitivamente isolados, sem contato com a humanidade [...]”. Cf. Claude LÉVI-STRAUSS, *Tristes Trópicos* [1955], trad. Rosa D’Aguiar (São Paulo, Cia. das Letras, 2005), p. 366, apud Alexandre NODARI, “A transformação do Tabu em totem: notas sobre (um)a fórmula antropofágica”, *DasQuestões – Filosofia Tradução Arte*, n. 2 (Brasília, UnB, mai.2015), p. 37.

⁹⁵ Cf. Paulo HERKENHOFF, “Yuri Firmeza e o homem de negócios”, in Clarissa DINIZ (cur.), *Vida da Minha Vida*, catálogo de exposição (Centro Cultural Banco do Nordeste, Fortaleza, 28.jun.–31.jul.2011), rep. in *Casa Triângulo – Yuri Firmeza, Portifólio* (São Paulo, 2017), p. 57, disponível em: <<http://www.casatriangulo.com/artista/34/tags/>>.

⁹⁶ Cf. Clarissa DINIZ, “Ambiguar” [2013], *Tatuí*, n. 15 (Recife, 2015), p. 73. (Apesar de ter sido publicado apenas em 2015, o texto fora redigido no contexto da mostra *Ambiguações*, curada por Diniz, no CCB-BR, em abr.2013. O “manuscrito” do texto, uma espécie de “carta-programa” conceitual para artistas, curadores e críticos “emergentes”, circulou no meio).

⁹⁷ A mostra *Contrapensamento Selvagem* fazia parte de um evento, chamado *Caos e Efeito*, no qual o Itaú Cultural havia convidado os cinco curadores brasileiros “mais ativos” na década anterior (além de Herkenhoff, Fernando Cocchiarale, Lauro Cavalcanti, Moacir dos Anjos e Tadeu Chiarelli) para realizar 5 módulos expositivos independentes, mas simultâneos, no centro cultural da instituição financeira.

conceitual” em direção a uma proposta “experimental” ou *in progress* – como uma espécie de ateliê coletivo (o que correspondia, em certa medida, à proposta, já que vários trabalhos iam sendo realizados durante o período da mostra).⁹⁸ Na exposição, eram apresentados artistas “emergentes” das regiões Norte, Nordeste e Centro-Oeste do país – “artistas cujos trabalhos dão a ver certa indomesticção existencial do pensamento”, nas palavras de Herkenhoff.⁹⁹

Tratava-se, de fato, de apresentar algo como uma arte “indigesta” ou “antropoêmica” – distante do paradigma da “arte meiga, terna, afetuosa, carinhosa, amável, afável, bondosa e suave” (como Clarissa Diniz já havia descrito diversas práticas colaborativas) e, assim, pronta pra “pancadaria”¹⁰⁰ (ainda que em chave “performativa”, teatral ou fictícia).

Na resenha de Fabio Cypriano: “Quatro deles [...], organizaram seus módulos em formatos convencionais: conjuntos de obras que ilustram ideias, mas que poderiam estar reunidas em livro, já que a exposição não demanda vivência. [...] Mostras de arte contemporânea se transformaram em tediosas sequências de obras que apenas validam conceitos. [...] No entanto, tudo isso não estaria tão explícito se Paulo Herkenhoff, em seu módulo *Contrapensamento Selvagem*, não tivesse rompido de maneira tão radical com essa fórmula fácil”. Cf. Fabio CYPRIANO, “‘Caos e Efeito’ é divisor de águas na história das mostras em SP – Ao romper fórmulas, Paulo Herkenhoff se destaca entre cinco curadores que enfocam os dilemas de sua função”, *FSP*, 15.dez.2011, disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/14861-caos-e-efeito-e-divisor-de-aguas-na-historia-das-mostras-em-sp.shtml>>.

⁹⁸ Para uma leitura detalhada de *Caos e Efeito*, com foco na mostra *Contrapensamento Selvagem*, ver Ananda CARVALHO, *Redes curatoriais: procedimentos comunicacionais no sistema da arte contemporânea*, tese de doutorado, orient. Profa. Dra. Cecilia Almeida Salles (São Paulo, Dept. de Comunicação e Semiótica/PUC-SP, 2014), p. 99-108.

⁹⁹ Apud Paula ALZUGARAY, “Do lixo ao pixo”, *Istoé*, 4.nov.2011, disponível em: <https://istoe.com.br/173844_DO+LIXO+AO+PIXO/>.

Entre os artistas participantes, quatro deles realizaram, posteriormente, mostras individuais no MAR: Berna Reale (PA), Grupo EMPREZA (GO), Jonathas de Andrade (AL) e Yuri Firmeza (CE). Os demais participantes da exposição foram: Armando Queiroz (PA), ‘Coletivo Madeirista’ (RO), Daniel Lisboa (BA), Daniel Santiago (PE), Edson Barrus (PE), Fernando Peres (PE), ‘Grupo Urucum’ (AP), Jayme Figura (BA), Jonnata Doll (CE), Juliano Moraes (GO), Lourival Cuquinha (PE), Mariana Marcassa (GO), Miguel Bezerra (CE), Moacir (GO), Oriana Duarte (PB), Paulo Meira (PE), Pitágoras Lopes (GO), Solon Ribeiro (CE), Thiago Martins de Melo (MA), Victor de la Roque (PA) e Wolder Wallace (PE).

¹⁰⁰ Citação e paráfrase a partir de Clarissa DINIZ, “E pancadaria que é bom, nada!”, *Tatuí – crítica de imersão*, n. 3 (Recife, set.2007), p. 22-23.

Vistas da mostra *Contrapensamento Selvagem*, 2011
fotos de Rubens Chiri

Analogamente, do ponto de vista da (des)organização espacial, a curadoria procurava exponenciar o paradigma “indigesto” ou “selvagem” por meio da saturação do espaço expositivo (procedimento reutilizado posteriormente na mostra *O Abrigo e o Terreno*, por exemplo). Segundo uma resenha que saiu na imprensa:

muita videoperformance e muita pichação, conformando uma museografia anticubo branco, em que o limite entre arte e poluição visual é praticamente nulo. [...] *Contrapensamento selvagem* consegue a proeza de ser uma exposição de pixo, sem que qualquer um de seus integrantes seja de fato um pichador. Ou uma mostra de indomáveis [...], poucas vezes uma exposição conseguiu tamanha eficiência em mostrar a arte como fator libertário e espontâneo.¹⁰¹

[2] Já o seminário *Vômito e não*, realizado na UERJ, foi a primeira atividade realizada pelo MAR, pouco mais de seis meses antes de sua inauguração. O tema do evento retomava diretamente a 24ª Bienal, “da Antropofagia” (1998), como um modelo a ser atualizado, lançando hipóteses que apontavam diretamente para a “expansão” da antropofagia. Assim, segundo os organizadores do evento:

Nesse contexto de um sistema econômico (social, cultural, político, etc.) que tudo devora e que a tudo se adapta, perguntamos se não seria o momento de rever a ideia de antropeomia como uma prática de resistência necessária face ao capitalismo antropófago. Não poderia a antropeomia estabelecer uma inventiva e produtiva relação com a ideia de uma cultura antropofágica? Diante da devoração generalizada a que somos constantemente submetidos – e do qual a institucionalização da arte é um sintoma –, qual o lugar do vômito, da excreção, do *não*? Face, por exemplo, à crise da democracia, a antropeomia não poderia, em sua relação com a antropofagia, nos oferecer outros

¹⁰¹ Paula ALZUGARAY, “Do lixo ao pixo”, *IstoÉ*, 4.nov.2011, disponível em: <https://istoe.com.br/173844_DO+LIXO+AO+PIXO/>. Para Fábio Cypriano, em termos elogiosos: “[A] mostra é o próprio caos. Nela, torna-se difícil identificar a autoria de muitos trabalhos e até mesmo o que pode ser uma obra de arte. Mas, afinal, não tem sido essa uma questão essencial da arte desde os anos 1960, acabar com os limites entre arte e vida? [...] Transgressor, polêmico, só com artistas de fora do eixo Rio-S.Paulo, [...] um oásis frente ao marasmo burocrático que a arte contemporânea atravessa”. Cf. Fábio CYPRIANO, “‘Caos e Efeito’ é divisor de águas na história das mostras em SP – Ao romper fórmulas, Paulo Herkenhoff se destaca entre cinco curadores que enfocam os dilemas de sua função”, *FSP*, 15.dez.2011, disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/14861-caos-e-efeito-e-divisor-de-aguas-na-historia-das-mostras-em-sp.shtml>>.

horizontes para as políticas de alteridade – entre indivíduos, grupos culturais ou nações –, buscando *escapar à versão não conflituosa da antropofagia*, hoje cada vez mais difundida?¹⁰²

Tais hipóteses foram organizadas em 4 eixos que compunham o seminário. Ao menos três desses eixos organizativos correspondiam a problemas práticos, interligados entre si, que os curadores do novo museu iriam obrigatoriamente enfrentar com o programa inovador que estava sendo proposto por eles como linha-mestra da instituição (retomando o procedimento estabelecido na 27ªBi, em 2006, de informar previamente a prática curatorial com conteúdos vindos do debate público em seminários e mesas-redondas).

O eixo 1 (*“Por quanto você se vende?” Questões sobre mercado, capitalismo e arte*) abordou a problemática da institucionalização (e a potencial mercantilização decorrente) de produções e discursos que estavam, até então, relegados às margens do sistema artístico local. O eixo 2 (*“Participar é preciso?” Questões sobre a ideia de participação na arte e seus desdobramentos*) procurou enfrentar a questão histórica da “participação do espectador” na arte brasileira dos anos 1960/70, num tom dubitativo acerca das genealogias legitimatórias que comumente associavam, de modo superficial, esse paradigma às práticas artísticas colaborativas dos “emergentes”. O eixo 3 (*“Para onde vocês vão, coletivos?” Questões sobre a prática coletiva em arte*) colocou questões relativas aos impasses de parte considerável da produção artística “emergente”, que seria importante na nova linha curatorial do museu.

Esses três primeiros eixos lidavam, por assim dizer, com a “matéria prima” a partir da qual o museu iria trabalhar, ou seja, com os elementos, constituintes do discurso curatorial, que preexistiam à concepção do MAR. Num certo sentido, posto nos termos “antropoemicos” emprestados de Lévi-Strauss, os elementos envolvidos nesses três eixos (arte brasileira dos anos 1960/70 e a arte “emergente” dos coletivos ou de outros “indomesticados”) eram figurados como “detentores de forças tremendas” que se encontravam

¹⁰² Clarissa DINIZ et al., “Apresentação”, in *Vômito e não: práticas antropoêmicas na arte e na cultura / IV Seminário de pesquisadores do PPGARTES-UERJ – Caderno de Comunicações* (Rio de Janeiro, Azougue, 2012), p. 5.

“isolados” ou “expulsos” do corpo social¹⁰³ (da assim chamada “arte contemporânea brasileira”).

O último eixo do seminário (*“Comer e vomitar.” Relações entre práticas antropofágicas e antropeômicas na arte e na cultura*), o que trazia questões menos palpáveis (ou mais “conceituais”), era aquele que dizia respeito às possibilidades de atuação discursiva da própria curadoria.

De fato, no projeto teórico-prático dos curadores do MAR, não se tratava de adotar, sem mais, o conceito de “antropoemia” num sentido afirmativo, como um programa fechado. Tratava-se, ao contrário, de garantir um espaço “experimental”, aberto, mas ambíguo, para a ação curatorial. Com isso, atualizava-se o léxico e o alcance conceitual da “antropofagia” – agora mais “suja”, “indigesta”, “selvagem” ou “indomesticada” e também porosa, ao menos virtualmente, para absorver conflitos e posições antagônicas mais “avançadas”, vindas “de baixo”.

■ ■

¹⁰³ Parafraseando Claude LÉVI-STRAUSS, *Tristes Trópicos* (op. cit., 2005 [1955]), p. 366.

QUARTO CAPÍTULO

Na rebentação:
sem-teto, sem parede, sem galeria

No alto: Vista da sala 1 de *O Abrigo e o Terreno* – *Arte e Sociedade no Brasil 1* (MAR, 2013), foto Rafael Adorjan (acervo MAR)
No primeiro plano: *Projeto Morrinho*, 2013

Embaixo: Vista da exposição *Zona de Poesia Árida* (MAR, 2015), cur. Túlío Tavares e Daniel Lima, foto Thales Leite (acervo MAR)
À esq. cartazes lambe-lambe do Coletivo Bijari (2006), ao fundo reproduções das série de bandeiras da Frente 3 de Fevereiro (2005)

Curadorias autorais – de arte “emergente”

Desde o *I Seminário de Curadoria* (do PPGAV da Faculdade Santa Marcelina-SP, 12.mar.2008), que comemorava os dez anos da 24ª Bienal de São Paulo, a “Bienal da Antropofagia”, curada por Paulo Herkenhoff (com assistência de Adriano Pedrosa), passou a retornar sazonalmente ao debate da assim chamada “arte contemporânea” brasileira – como uma espécie de ideia fixa, ligada aos imperativos práticos da profissão de “curador”.¹

Dando sequência às “plataformas discursivas”, propostas no âmbito da 27ªBi, o *Seminário de Curadoria*, coordenado por Lisette Lagnado, marcava, no ambiente artístico e universitário brasileiro, a emergência de um campo de estudos específico (dotado de léxico e metodologia própria), os assim chamados “Estudos curatoriais”.² O seminário, que teve oito edições (até 2011), dava sequência direta à filiação “antropofágica”, reivindicada pela própria curadora, da 27ª Bienal de São Paulo (“Como Viver Junto”, 2006).

Tal entronização das práticas de curadoria “conceitual” da 24ªBi, acompanhada da recuperação da “Antropofagia” como uma espécie de *branding* de sucesso, sugere a instituição retrospectiva de uma espécie de marco regulador, ou de uma narrativa fundacional, na qual o discurso curatorial

¹ O evento, que teve a participação de Paulo Herkenhoff e Adriano Pedrosa, foi registrado pelo portal online *Trópico* e pela revista *Marcelina [antropofágica]*, n. 1 (São Paulo, Faculdade Santa Marcelina, 2008). Os “seminários de curadoria” da Santa Marcelina, coordenados por Lisette Lagnado, tiveram oito edições entre 2008 e 2011. Na mesma época, a Faculdade Santa Marcelina abriu uma especialização em Práticas Curatoriais e Gestão Cultural junto ao mestrado de Artes Visuais; e a PUC-SP abriu uma graduação denominada Arte: história, crítica e curadoria.

Foi também por volta de 2008 que o prof. Tadeu Chiarelli (Dept. Artes Plásticas da ECA-USP), também atuante como curador desde a década de 1990, formou o Grupo de Estudos de Curadoria com estudantes de graduação e de pós-graduação (que retomava uma experiência anterior, ligada ao MAM-SP). Entre 2010 e 2011, uma coleção dirigida por Tadeu Chiarelli lançou duas coletâneas sobre o assunto: Alexandre Dias RAMOS (org.), *Sobre o ofício do curador* (Porto Alegre, Zouk, 2010); e Cristiana TEJO (coord.), *Panorama do pensamento emergente* (Porto Alegre, Zouk, 2011), que reunia as palestras e debates do evento de 2008 (referido no item 3.1 do terceiro capítulo desta tese).

² Parte dos esforços nesse sentido foram sistematizados em dois livros: Lisette LAGNADO e Pablo LAFUENTE (org.), *Cultural Anthropophagy – The 24th Bienal de São Paulo 1998* (Londres, Afterall/University of the Arts London, 2015); e Fabio CYPRIANO e Mirtes Marins de OLIVEIRA (orgs.), *Histórias das Exposições – casos exemplares* (São Paulo, Editora da PUC-SP, 2017), além dos vários números da revista *Marcelina* (ligada ao PPG-Práticas Curatoriais da FASM, 2008-11). Para as dificuldades no desenvolvimento da disciplina no Brasil, ver Lisette LAGNADO, “Por uma revisão dos estudos curatoriais”, in *Poiésis – revista do PPG em Estudos Contemporâneos das Artes*, 26 (Niterói, Universidade Federal Fluminense, dez.2015), p. 81-97.

tinha primazia. Afinal, como reconheceu, num balanço posterior, a própria curadora-pesquisadora Lisette Lagnado:

[...] é sem dúvida na XXIV Bienal de São Paulo [1998] que o *display* ganha um estatuto curatorial de alta voltagem ao articular obras de diferentes períodos históricos e origens geográficas. Esse anacronismo, que o historiador da arte Aby Warburg teria aplaudido, constitui um traço autoral em todas as curadorias que Herkenhoff vem desenvolvendo à frente do Museu de Arte do Rio (MAR).³

■

³ Lisette LAGNADO, “Por uma revisão dos estudos curatoriais” (op. cit., 2015), p. 87 e 85. Ver também Fabio CYPRIANO e Mirtes Marins de OLIVEIRA, “Prefácio” e “A história das ‘histórias das exposições’ – entrevista com Pablo Lafuente”, in idem (orgs.), *Histórias das Exposições – casos exemplares* (São Paulo, Editora da PUC-SP, 2017), p. 5-9 e 13-37. Para uma historicização da centralidade da obra de Aby Warburg no debate contemporâneo, e indicações sobre seu significado político, ver Otto Karl WERCKMEISTER, “The Turn from Marx to Warburg in West German Art History, 1968-90”, in Andrew HEMINGWAY, *Marxism and the History of Art – from William Morris to the New Left* (London, Pluto Press, 2006), p. 213-220.

4.1 Os “desabrigados” da arte contemporânea: *O Abrigo e o Terreno*

Essa exposição [*O Abrigo e o Terreno*] tem muito pouco muro. Ela tem uma parede numa sala e tem a parede dos coletivos de São Paulo [na outra]. Não tem muro. Ela tem vielas como numa favela. Ela é construída com obras. Ela raramente busca suportes. [...] Essa é a ideia da exposição. Ela é um experimento curatorial também. Essa exposição dá prosseguimento à nossa exposição no Itaú, *Contrapensamento Selvagem* – que era uma questão de experimentar até onde pode ir uma curadoria.⁴

– Paulo Herkenhoff, 2013

Deglutições literárias em ‘O Abrigo e o Terreno’

No contexto da inauguração do MAR, em março de 2013, o debate em torno da antropofagia (e seus novos desenvolvimentos em vocabulário antropológico) também era retomado – seja pelo *statement* curatorial seja pela remissão à mostra *Contrapensamento Selvagem* (2011). Assim, na exposição *O Abrigo e o Terreno – arte e sociedade no Brasil I* (1.mar.–14.jul.2013), a primeira mostra da linha de “arte contemporânea” no MAR, a antropofagia “atualizada” pelo vocabulário antropológico incidia conceitual e historicamente sobre o conjunto de problemas que constituíam, de fato, o cerne da exposição. Segundo os curadores, a exposição se preocupava em reunir

artistas e iniciativas que atentam para diferentes concepções da cidade, lançando luz sobre forças que se aliam e se conflitam nas transformações urbanísticas sociais e culturais do espaço [...].⁵

Do ponto de vista textual, a antropofagia era recuperada diretamente, no *statement* curatorial (reproduzido na parede de entrada da mostra), a partir de um texto do artista e arquiteto modernista Flávio de Carvalho (1899-1973), “Uma tese curiosa: A cidade do homem nu” – apresentada originalmente no IV

⁴ Cf. Paulo HERKENHOFF, “Debate de encerramento da exposição ‘O Abrigo e o Terreno’” (com Fabiane Borges, Filipe Ceppas, Ivana Bentes e Clarissa Diniz), 10.jul.2013, vídeo no canal *Museudeartedorio*, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ccqO_ywk1cY>. Trecho em torno de 1h01’43”.

⁵ Paulo HERKENHOFF e Clarissa DINIZ, “O Abrigo e o Terreno – arte e sociedade no Brasil 1” (versão resumida), texto de parede na exposição homônima, mar.–jul.2013.

Congresso Panamericano de Arquitetos e publicada no *Diário da Noite* (no contexto dos eventos que levariam à Revolução de 1930). O texto do artista (também presente na mostra por meio de uma reprodução *fac-símile*) propunha uma “renovação” mental do “homem americano” (como oposto ao colonizador europeu) e uma reconfiguração urbana das cidades do continente, criticando, ainda que de modo abstrato e “vanguardista”, numa espécie de bravata, a sociabilidade (cristã e paternalista) dirigida então pela burguesia agrário-exportadora paulista. Isso era feito em nome da “ideologia antropofágica”, para a qual, de acordo com o texto de Flávio de Carvalho, a cidade brasileira

não é mais a cidade-fortim da conquista [...], mas] será a cidade geográfica e climática, a cidade do homem nu, do homem com raciocínio livre e eminentemente antropófago.⁶

Da referência à “cidade como casa do homem [antropófago]”, no texto de Carvalho, a curadoria desdobrava sua própria conceptualização da questão urbana utilizando o conto “Mineirinho” (1962), de Clarice Lispector. Nele, a autora abordava o episódio, ocorrido no contexto de agitação social que antecedeu o Golpe de 1964, em que a polícia carioca havia executado sumariamente, numa emboscada, o famoso “marginal” – após uma caçada pública, dirigida pelo então governador do estado, Carlos Lacerda. No conto, Lispector desenvolvia uma oposição entre a casa “fraca” (burguesa ou pequeno-burguesa) e o terreno “áspero e difícil” da sociabilidade popular, “onde nova casa poderia ser erguida”.⁷ Essa dimensão do conto de Lispector era reiterada materialmente pela exibição do *B44 Bólido Caixa 21 “Bólido Mineirinho” poema-caixa 3* (1967), de Hélio Oiticica, que também fazia referência direta ao episódio, circunscrevendo-o num contexto geral de revolta popular.⁸ De acordo com o texto curatorial reproduzido no *flyer* da mostra:

⁶ Cf. Flávio de CARVALHO, “Uma tese curiosa: A cidade do homem nu”, *Diário da Noite*, São Paulo, 19.jul.1930, rep. in Denise MATTAR, *Flávio de Carvalho: 100 anos de um revolucionário romântico* (Rio de Janeiro, CCB, 1999), p. 80.

⁷ Trechos do conto de Clarice Lispector, citados em Paulo HERKENHOFF e Clarissa DINIZ, “O Abrigo e o Terreno – arte e sociedade no Brasil 1” (versão estendida), texto do *flyer* da exposição homônima, mar.–jul.2013.

⁸ Cabe notar que o “*Bólido Mineirinho*” trazia a mesma fotografia utilizada no estandarte *Seja Marginal, Seja Herói* (1967) e era construído segundo o modelo do *B33 Bólido-Caixa 18, Poema Caixa 2, Homenagem a Cara de Cavalo* (1966). Para a figura do “marginal” e o tema da

Clarice Lispector parte da “nudez dilacerada” de Mineirinho [...] para trazer à tona o caráter “sonso” de uma sociedade acovardada [...] que] no conto [...] opta por fingir que “estamos todos certos e que nada há a fazer”, ignorando camadas eminentemente transformadoras da vida e das cidades: “eu devo ter esquecido que embaixo da casa está o terreno, o chão onde nova casa poderia ser erguida”, percebe a escritora. Assim, visando escapar a “refúgios abstratos”, Clarice Lispector avizinha-se da concretude [...] para negar a “confortável” casa fraca: “não quero esta casa. O que eu quero é muito mais áspero e difícil: quero o terreno”.⁹

No texto reproduzido no *flyer* da exposição, a curadoria adotava, como parte de seu discurso, a oposição, proposta no conto, entre a “casa fraca” e o “terreno”. Por outro lado, no título da mostra, o termo “abrigo” (implicitamente referido à obra de Lygia Clark, apesar de não haver menção direta à artista), substituía a “casa fraca” de Lispector. Por conseguinte, a contradição radical entre a “casa fraca” e o “terreno” (com sua referência à luta de classes) era reprocessada (ou, quem sabe, “deglutida” antropofagicamente) de modo a criar nuances entre o que eram, em sua origem literária, polos antagônicos.

Assim, essa deglutição, por parte da curadoria, das contradições irreduzíveis reconhecidas no “Mineirinho” de Lispector, resultava numa relação porosa e indeterminada entre o “terreno” (que continuava sendo o espaço dos conflitos urbanos) e o “abrigo” (que aparecia agora como proteção última, diante de um contexto de fragilidade generalizada). Tal como formulado no texto reproduzido na parede da mostra:

Entrecruzando distintos (e às vezes contraditórios) horizontes políticos e estéticos, a mostra trata da propriedade, da posse e do usufruto dos espaços

“revolta” dos oprimidos, ver Hélio OITICICA, “O Herói Anti-Herói e o Anti-Herói Anônimo” (25.mar.1968), in “Artes Plásticas”, coluna de Frederico MORAIS, “Heróis e anti-heróis de Oitica”, *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 10.abr.1968, p. 3, apud Luciano FIGUEIREDO (cur. e org.), *Hélio Oitica: Obra e Estratégia*, cat. de exposição (Rio de Janeiro, Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro / MAM-RJ, 2002), p.28.

⁹ Paulo HERKENHOFF e Clarissa DINIZ, “O Abrigo e o Terreno – arte e sociedade no Brasil 1” (versão estendida), texto do *flyer* da exposição homônima, mar.–jul.2013, com citações internas do texto original de Clarice LISPECTOR, “Mineirinho”, in revista *Senhor*, n. 40 (Rio de Janeiro, Delta Larrouse, jun.1962), rep. in Clarice LISPECTOR, *Para não esquecer: crônicas* (São Paulo, Ática, 1979).

sociais – o *terreno* –, observando suas implicações nos modos de produção política e de subjetividade, do direito à habitação ao desejo de *abrigo*.¹⁰

Deste modo, dentro do discurso textual, via *statement* curatorial, conviviam, numa aporia, duas formulações opostas da questão urbana: uma, radicalmente contraditória, de ordem política, pautada na experiência coletiva; e outra, “porosa”, de ordem ética, que remetia à experiência individual.

Desejo de abrigo

O tema do “abrigo” aparecia, por exemplo, na série fotográfica de Yuri Firmeza – um artista “emergente” com presença notável no desenvolvimento da concepção curatorial do museu.¹¹ No contexto do discurso curatorial, a série *Ação 3* (2005) remetia diretamente ao tema da nudez e sua inscrição na vida social (urbana) de acordo com o viés antropofágico do texto “A cidade do homem nu” (1930), de Flávio de Carvalho – cuja edição *fac-símile* encontrava-se disposta numa mesa, de frente para as fotografias de Firmeza.

Em *Ação 3* (2005), o artista realizou um autorretrato sequencial composto de seis quadros, no qual aparece nu, dentro de uma construção “que já é ruína” (numa espécie de “eco visual” da trágica *boutade* de Lévi-Strauss). No cenário do edifício colapsado, signo de um projeto de sociedade que desmanchou, o corpo quase anorético¹² do artista adentra, de modo prosaico,

¹⁰ Paulo HERKENHOFF e Clarissa DINIZ, “O Abrigo e o Terreno – arte e sociedade no Brasil 1” (versão resumida), texto de parede na exposição homônima, mar.–jul.2013.

¹¹ Herkenhoff, por exemplo, acompanhava o trabalho do artista desde 2009, quando Firmeza ganhou o Prêmio CNI SESI Marcantonio Vilaça para as Artes Plásticas. Em 2010, o artista foi, junto com outros convidados, um dos editores da nona edição da revista *Tatuí*, a convite de Clarissa Diniz. Em 2011, além de participar na mostra *Contrapensamento Selvagem*, a primeira exposição individual de Firmeza, *Vida da minha vida*, no Centro Cultural Banco do Nordeste (Fortaleza), foi curada por Clarissa Diniz e o catálogo trazia ainda dois textos de Paulo Herkenhoff. Em 2012, participou, também como convidado, da mesa “Subversão e resistência no campo da arte”, no seminário *Vômito e não*, promovido pelo MAR. No segundo semestre de 2013, realizou a mostra/instalação *Turvações Estratigráficas*, no MAR, sob curadoria de Herkenhoff e Diniz.

Para a inscrição do trabalho de Yuri Firmeza no âmbito das estratégias de visibilidade dos coletivos de artistas “emergentes”, ver André MESQUITA, “Desvios do circuito”, in *Insurgências Poéticas* (op. cit., 2008), p. 256-57.

¹² A magreza corporal do artista é reiterada em várias de suas obras. Como apontava Paulo Herkenhoff, em texto para a primeira exposição individual de Firmeza, curada por Clarissa Diniz no Centro Cultural Banco do Nordeste, em 2011: “Yuri Firmeza é um artista antropeômico. Vomita. O corpo anorético recusa a regulação, o discurso vaza em vômito-rejeição do que considera desvio ou abjeção no campo da arte”. Cf. Paulo HERKENHOFF, “Yuri Firmeza e o homem de negócios” (op. cit., 2011/2017), p. 57.

um buraco na parede, adequando-se a ele. Num *zoom* progressivo, a última fotografia da série apresenta um *close* em que o corpo do artista aparece, em posição fetal, integrado ao nicho que, pode-se perceber agora, foi feito sob medida para este corpo. No *close-up*, a materialidade do edifício (ênfaticada no primeiro quadro) se desfaz, sob uma luz homogênea que integra cromaticamente a parede e o corpo do artista, em transe fetal.

Se no texto de Flávio de Carvalho, no auge do modernismo, a nudez aparecia como uma potência utópica criativa – capaz de erigir cidades e sociabilidades novas –, na série fotográfica de Firmeza a nudez enfatizava um corpo fragilizado em busca de abrigo (retroagindo, já em chave farsesca, ao mote literário do “homem triste” ou do “brasileiro melancólico”, típicas do estado que Antonio Candido havia chamado de “consciência amena do atraso”).¹³

De modo análogo, na obra de Ernesto Neto, exposta na mesma sala (ao lado do penetrável “*Nas Quebradas*”, 1979, de Hélio Oiticica), a noção de “abrigo” era abordada por meio de uma espécie de *cover* ou *brandjacking* das propostas participativas de Lygia Clark.

Como uma espécie de “casulo” ou útero materno, a instalação/objeto *Mar revolto é coisa do passado, mar tranquilo é mar nunca navegado* (2012-13) era composta por um conjunto de almofadas e “puffs”, realizados em fios de crochê (figurando cordões umbilicais), que deveriam ser utilizados pelos visitantes como redes de descanso ou cadeiras de balanço suspensas. Para além do título da obra de Ernesto Neto, cuja menção simbiótica ao nome do museu (e sua profissão de fé na “tranquilidade”) dispensa comentários, a questão do “abrigo” era tratada no léxico explicitamente arcaizante do mito ou da “dimensão primordial”.¹⁴

¹³ Ver, para uma leitura crítica do ideário do “brasileiro melancólico”, Abílio GUERRA, “O homem triste na literatura brasileira”, in *O primitivismo em Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Raul Bopp – origem e conformação no universo intelectual brasileiro* (São Paulo, Romano Guerra, 2010), p. 15-20. Para a noção de “consciência amena do atraso” em oposição à “consciência catastrófica do subdesenvolvimento”, ver Antonio CANDIDO, “Literatura e subdesenvolvimento” [1973], in *A educação pela noite* (Rio de Janeiro, Ouro sobre Azul, 2006), p. 172.

¹⁴ Em 1963, ao expor ao público paulista o percurso da obra de Lygia Clark, Mario Pedrosa não escondia a reflexão crítica e o ceticismo diante da dimensão mítica ou “primordial” que identificava, como limites, nas propostas da artista: “Que espécie de ‘arquitetura’ é essa [que a obra de Clark propõe]? É a arquitetura primeira [...], a concha, o abrigo do primeiro bicho ou do primeiro homem [...] Dá-se naquele local o mistério daquilo que a artista mesma definiu ser ‘a mística do homem contemporâneo, a inauguração do momento, como a saudade cosmológica’. Chegando ao ‘avesso do espaço’ [...], ela pensa instaurar a vivência do dentro sem

1. Vista da exposição *O Abrigo e o Terreno*, MAR, 2013, foto de Rafael Adorján (acervo Museu de Arte do Rio)

À esquerda: Hélio Oiticica, *Penetrável "Nas Quebradas"*, 1979

À direita: Ernesto Neto, *Mar revoltoso é coisa do passado, mar tranquilo é mar nunca navegado*, 2012-13

2. Yuri Firmeza, *Ação 3*, 2005 (série de fotografias, 61 x 80 cm cada)

descontinuidade da vivência do fora [...]. Nos 'abrigos' de Lygia, passado e futuro se encontram num momento, isto é, na espessura do presente, cujo privilégio é, segundo Husserl, ser a zona onde o ser e a consciência não fazem senão um. É, assim, sua obra um esforço patético e ingênuo, mas eminentemente contemporâneo, para alcançar e permanecer no que se poderia classificar de 'dimensão primordial'. Cf. Mário PEDROSA, "A Obra de Lygia Clark" [1963], in *Acadêmicos e Modernos – textos escolhidos* 3, org. Otília Beatriz Fiori Arantes (São Paulo, Edusp, 1998), p. 350.

Arco histórico

Do ponto de vista reflexivo, apesar dos episódios de regressão mítica em direção ao “abrigo” (e da acomodação paradoxal entre duas concepções opostas dos conflitos urbanos) a proposta “literária” dos curadores do MAR trazia ao menos duas inovações importantes para o desenvolvimento da linguagem curatorial “contemporânea” no Brasil. Tais inovações ficam mais evidentes se contrapostas ao modelo curatorial adotado anteriormente, em 2006, pela 27ªBi¹⁵ (que também estava sendo reprocessado pelo discurso espacial de *O Abrigo e o Terreno*).

De um lado, em oposição à moral edificante do “Como viver junto”, a proposta curatorial da mostra do MAR definia, ainda que com ambiguidades e recuos, um campo em que se movimentavam antagonismos e tensões sociais. De outro lado, em contraste com o parâmetro “textual-ensaístico” de cunho barthesiano e semiótico da 27ªBi, Diniz e Herkenhoff arregimentavam para o discurso textual de *O Abrigo e o Terreno* materiais históricos da literatura brasileira (reconhecendo a importância do campo literário como um instrumento intelectual privilegiado para processar a experiência histórica do país).¹⁶

Em consonância com essa dupla inovação, o texto de parede da exposição também traçava, no campo das práticas artísticas e simbólicas, um arco histórico multidisciplinar (mas coeso) para a questão dos conflitos urbanos. Deste modo, o *statement* curatorial mencionava, além dos textos de Flávio de Carvalho e Clarisse Lispector já referidos, o projeto de urbanização da favela carioca Brás de Pina (1964, 1968-70), coordenado pelo arquiteto Carlos Nelson Ferreira dos Santos (Grupo Quadra Arquitetos)¹⁷ – presente na

¹⁵ Ver seção 2.2 desta tese.

¹⁶ Para um diagnóstico dessa importância, ver Paulo ARANTES, *Sentimento da dialética – na experiência intelectual brasileira* (São Paulo, Paz e Terra, 1992). Ver também José Antonio PASTA Jr., “Uma conversa com José Antonio Pasta”, *Sinal de Menos*, n. 4 (São Paulo, 2010), p. 5-12.

¹⁷ Originalmente, em 1964, o projeto de urbanização (não implementado) do Brás de Pina (Zona Norte do Rio de Janeiro) foi formulado por um grupo de jovens arquitetos, oriundo do movimento estudantil, junto com os moradores da favela do Brás de Pina, politicamente organizados em torno da Ação Católica-AC. O projeto resultara da luta da comunidade contra o processo de remoção de favelas empreendido, desde antes do golpe de 1964, pelo então governador Carlos Lacerda (conhecido então como “corvo golpista”). Ver Sergio Luís ABRAHÃO, “O espaço público urbano na perspectiva de Carlos Nelson Ferreira dos Santos”, in portal *Vitruvius*, 204.04, mai.2017, disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/17.204/6560>>. Já no contexto da ditadura, sob o governo “não alinhado” (eleito pelo voto direto contra o candidato do regime) de Otacílio

mostra por meio de uma série de documentos visuais, que foram incorporados ao acervo do museu. O arco histórico apresentado pelo *statement* dos curadores concluía com a menção à atuação dos coletivos de artistas na Ocupação Prestes Maia (2003-07) – que apresentavam na mostra *O Abrigo e o Terreno* a instalação *Poética do dissenso* (2013).

Terrenos antropofágicos

No âmbito da concepção espacial, o debate da antropofagia reaparecia, em um dos dois salões expositivos ocupados pela mostra (no andar térreo do edifício), na chave politizada da arte brasileira dos anos 1960/70 (para a qual Hélio Oiticica havia reivindicado uma radicalização “superantropófaga”).¹⁸ Aí, a disposição das obras e objetos propunha ao visitante um fluxo ao redor do salão expositivo, criando um arco de “contaminações” sucessivas. Apesar da insistência de Herkenhoff na ideia de uma curadoria “sem muros”, esse fluxo era pautado pelas paredes diagonais da instalação *Poética do dissenso* (2013) – que ocupava todo o centro do salão, aludindo a uma espécie de “eixo” central ou um “monumento” aberto.

Do ponto de vista da percepção imediata, as obras e os objetos exibidos no salão eram materialmente heterogêneos (imagens fotográficas, objetos tridimensionais, livros, documentações visuais e escritas, instalações feitas com materiais de construção etc.) e possuíam dimensões e escalas contrastantes. Além disso, traziam consigo parâmetros divergentes de fruição ou uso (a interação corporal necessária para usufruir instalações e ambientes artísticos; o manuseio solicitado por livros e objetos; a contemplação imposta por imagens fotográficas e gravuras etc.) – exigindo regimes de atenção diversos, senão incompatíveis.

Negrão de Lima (PSD, 1965-71), o mesmo grupo de arquitetos (agora reunidos profissionalmente sob a denominação de Grupo Quadra Arquitetos) foi contratado para assessorar a recém-criada Companhia de Desenvolvidos de Comunidades–Codesco no empreendimento – que resultou num processo mais “participativo”, porém extirpado das propostas de socialização mais radicais, elaboradas, anteriormente, durante a luta, em 1964.

¹⁸ Hélio OITICICA, “Esquema geral da Nova Objetividade” [1967], rep. in César OITICICA Filho (org.), *Museu é o mundo* (Rio de Janeiro, Azougue, 2011), p. 88.

Vistas da mostra *O Abrigo e o Terreno*, MAR, 2013

1. Vista a partir da entrada da sala, contígua à parede esquerda.
foto de Rafael Adorján (acervo MAR)
2. Vista a partir da parede esquerda. Ao centro, instalação *Poética do Dissenso* ao centro
foto de Antonio Brasileiro

Do mesmo modo, os objetos (artísticos ou não) apresentavam distintas relações com a problemática do espaço urbano, ao menos tal como ela estava circunscrita pelo discurso curatorial da mostra. Assim, parte das obras abordava o problema com um viés mais próximo à dimensão ampla do “terreno”, enquanto outra parte dava ênfase à dimensão mais restrita do “abrigo”.

Analogamente, o regime de “contaminação” proposto pelo discurso espacial da mostra buscava operar uma convergência dinâmica – e ambígua – entre os significados de cada uma das obras ou objetos apresentados. Essa “contaminação” massiva influía assim sobre os conteúdos semânticos do “abrigo” e do “terreno”, de modo que as obras apresentadas alternavam entre dois registros: em um as dimensões do “abrigo” e do “terreno” interagiam de modo nuançado e ambíguo, no outro ficava evidente o antagonismo ou contradição entre essas duas dimensões. Assim, na experiência proposta ao visitante, também os significados poderiam pender ora para um polo, ora para outro.

Neste jogo alternado, perfazendo o caminho mais ou menos circular do espaço, o arco de “contaminações” incluía, entre outras, as seguintes obras/objetos (“históricos”):

- a) de frente para a entrada (do lado esquerdo): *Malhas da Liberdade* (1976), de Cildo Meirelles; (na parede à esquerda), a série de fotografias de ocas Yanomamis, da série *A Casa* (1976), de Cláudia Andujar;
- b) dispostos numa mesma mesa (em paralelo à parede esquerda do salão): fotos do Conjunto Residencial Pedregulho (1947), projetado por Affonso Eduardo Reidy; a série fotográfica *Dodeskaden* (1979) do pernambucano Montez Magno (retratando uma favela em Olinda); o *fac-símile* da publicação original de “A cidade do homem nu”, de Flávio de Carvalho;
- c) ao fundo do salão: uma gravura da série *Mangue* (c. 1930) de Lasar Segall (retratando a antiga zona de prostituição carioca); o penetrável *PN28 “Nas Quebradas”* (1979) e o *B44 Bólido Caixa 21 “Bólido Mineirinho” poema-caixa 3* (1967, em relação direta com o conto de Clarisse Lispector, referido no texto dos curadores), de Hélio Oiticica;

- d) numa segunda mesa (paralela à parede direita do salão, completando o arco em “U”): *Topological Ready-Made Landscape n. 4 “Homenagem a Lygia Clark”* (1978), também de HO; a peça de argila *Cohab* (2002), de Antonio Dias (que remetia diretamente a seu *Carrinho crítico*, de 1973); as pastas com fotografias chamadas *Espaços perdidos* (1976), de Maria do Carmo Secco; a edição original do conto “Mineirinho” (1958), de Clarisse Lispector;
- e) de volta à parede contígua à entrada (fechando o círculo): o filme *Favela da Maré* (1972), de Lygia Pape; a documentação visual (fotos, plantas etc.) do projeto de reurbanização da favela Brás de Pina (1964, 68-70).¹⁹

Do ponto de vista dos recursos discursivos em relação ao espaço, a curadoria saturava o espaço expositivo com objetos heterogêneos e concorrentes. Recuperava-se assim o procedimento adotado na mostra *Contrapensamento selvagem* (2011), que buscava enfatizar o caráter processual ou “indomesticado” da série. Por meio da saturação (e da presença de várias obras realizadas com materiais de construção), o espaço da mostra aludia a uma espécie de “canteiro de obras”.

Mas, ao contrário do fluxo “caótico” da mostra de 2011, o “eixo” central constituído pela instalação contemporânea dos coletivos paulistanos organizava a sucessão dos objetos históricos a seu redor. Com isso, criava-se aquele fluxo circular de visitação, referido como “sem muros”, que, por sua vez, integrava tais obras/objetos numa “constelação” histórica comum (referida à “superantropofagia” dos anos 1960/70).

Deste modo, a exibição desse conjunto de obras/objetos históricos propunha um campo de debates razoavelmente apreensível, ainda que errático, impregnado de tensões – que cingiam também a instalação “contemporânea” *Poética do dissenso* (2013), potencialmente recuperando o “momento pregnante” (de tensões e conflitos sociais) da bandeira ZUMBI SOMOS NÓS (2006).

¹⁹ Ver Lucio de ARAÚJO, “O Abrigo e o Terreno - Museu de Arte do Rio”, vídeo no canal *lucio de araujo*, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6HP_KL5TtKU&t=290s>, trecho a partir de 5’02”. (O vídeo mostra um percurso feito no sentido inverso ao descrito aqui – também possível, mas menos intuitivo, do ponto de vista da organização espacial das salas no edifício e oposto também ao que pressupunha a sinalização do pavimento).

1. Mapa preliminar de montagem da mostra *O abrigo e o terreno*, MAR, 2013.
2. Vista interna da instalação *Poética do dissenso*, 2013.

Vistas da exposição *O Abrigo e o Terreno*, MAR, 2013.

1. Vista a partir da parede direita da sala.
2. Vista a partir da quina entre a parede direita e a parede do fundo da sala.
No primeiro plano: Hélio Oiticica, *"Bólide Mineirinho"*, 1967; atrás: instalação *Poética do Dissenso* (2013)

Nas quatro paredes internas, que formavam um ambiente separado menos iluminado, eram projetados, sucessivamente, 16 vídeos produzidos no contexto das ocupações promovidas por movimentos de moradia na área central de São Paulo (documentando as atividades culturais desenvolvidas ali, o cotidiano dos moradores, as negociações políticas, as várias tentativas de reintegração de posse e outras situações da vida no Prestes Maia).²⁰ As quatro faces externas traziam inúmeros cartazes, fotografias, pôsteres, textos informativos, panfletos, livros (dispostos numa pequena prateleira) e monitores com vídeos – remetendo visualmente a um muro, na cidade, saturado de *lambe-lambes*.

Como os “muros” (ou seja, as paredes museográficas) da instalação não se encontravam, as duas “quinas” laterais (em relação à entrada do salão expositivo) permitiam a entrada dos visitantes na pequena “sala de projeção”; enquanto a quina frontal e a do fundo criavam frestas de cerca de um palmo – o que tornava a instalação parte orgânica do “fluxo” visual-espacial da mostra. Com isso, apesar da importância espacial das paredes da instalação, relativizava-se o paradigma convencional da exposição “murada”.

Por meio desse procedimento, além de recuperar o princípio de “saturação” da mostra *Contrapensamento Selvagem* (2011), a arquitetura expositiva de *O Abrigo e o Terreno* também retomava os princípios adotados na 24ªBi (1998) de “transparência”, parente da “contaminação”, e de “porosidade” (adotado na 27ªBi, 2006).²¹ Assim, o fluxo circular predominante no salão, que “guiava” a visita, era constantemente interrompido espacialmente pelas quinas abertas da instalação *Poética do Dissenso* – permitindo ao olhar do público “atravessar” o espaço, de modo a entrever tanto o ambiente interno da instalação quanto os objetos localizados atrás dela, no outro lado do salão.

No todo do salão expositivo, algo análogo se passava em relação à experiência temporal do visitante, já que o fluxo circular de visitação também era interrompido pelos diferentes ritmos perceptivos e regimes de atenção exigidos do visitante por cada obra ou objeto. Cabe notar que, integrada, assim, ao discurso espacial da mostra, a instalação *Poética do dissenso* era

²⁰ Alguns dos filmes exibidos na instalação estão disponíveis em: <<http://www.naborda.com.br/2017/08/08/filmes-na-mostra/>>.

²¹ Ver, respectivamente, seções 1.1 e 2.2 desta tese.

absorvida por um modo de fruição instável, no qual o regime de “visibilidade”, crucial nas propostas dos coletivos paulistanos, tinha sua importância relativizada pela saturação geral dos sentidos.

Abrigando contradições – sínteses provisórias

Por meio de uma nova síntese entre os princípios da “saturação”, da “transparência” e da “porosidade”, a curadoria propunha um jogo sinestésico, operado pela linguagem espacial da arquitetura expositiva, entre a experiência sensível (ênfaticamente pela “saturação” do espaço e as sucessivas “quebras”) e a experiência crítica (o concatenamento “histórico-conceitual” das questões relativas ao conflito urbano e a decorrente acumulação conceitual dessas questões na memória do visitante) – buscando encadear, no próprio corpo da mostra, percepção e reflexão.²²

Ainda que um tanto exagerada ou imprecisa, a fórmula de uma curadoria “sem muros”, proposta por Herkenhoff, resume, de modo geral, o princípio espacial adotado na mostra *O Abrigo e o Terreno*. Por meio do modelo “sem muros” a curadoria encontrava uma saída espacial razoavelmente “inovadora” para discutir a problemática urbana – adequada aos termos pendulares de “avanços” e “recuos” discursivos (entre a deflagração do conflito e a contemporização), que caracterizava o *statement* curatorial. Este movimento, espacialmente circular (em torno da instalação *Poética do Dissenso*), condensava, de fato, em forma expositiva, a dinâmica inovação–conservação à qual a instituição como um todo estava submetida. Neste sentido, a proposição de uma curadoria “sem muros” foi a expressão encontrada, *dentro dos limites e determinações institucionais*, para acomodar as contradições reais, nas quais o

²² Cabe registrar a leitura contrária feita por Sérgio Martins, que reivindicava, em contraposição ao modelo da “saturação”, um modo de organizar o espaço que garantisse a “autonomia” das obras – referido mais ou menos ao modelo “modernista” do “cubo branco”. A reivindicação de Martins recuperava, ainda que de modo não dogmático, a crítica formalista ao uso do procedimento da “contaminação” e de outros dispositivos “conceituais” de curadoria na 24ª Bi.

Segundo Martins: “Frente ao dilema de como juntar obras que pressupõem modelos diferentes e por vezes antagônicos de experiência, a opção parece ter sido pela via da contaminação e do excesso. As obras são submetidas a diálogos improváveis (ecos do pseudomorfismo) sem antes ter o tempo (ou, mais precisamente, o espaço) de dizer a que vieram, ou seja, de afirmar minimamente o tipo de experiência por elas pressuposto. O solilóquio dá lugar menos à conversa produtiva do que ao ruído indistinto, tornando a exposição mais bem-sucedida no papel (e talvez num futuro catálogo) do que no espaço”. Cf. Sérgio MARTINS, “O MAR de cima a baixo” (op. cit. 2013).

projeto cultural “avançado” da instituição estava completamente imerso. Como apontava seu curador:

Até um ano e meio atrás ele [o MAR] ia ser um museu com exposições de coleções privadas. E houve essa guinada radical de ser um museu com acervo, de ser um museu com uma programação etc. [...] A questão é como um museu que busca o limite é capaz de constituir contradições – porque nós temos [no Brasil] museus sem contradição, ou onde não passa pela porta essa discussão. Não se trata de justificar os erros [do MAR] falando dessa radicalidade, mas sim acreditar que nesse processo as contradições tem, sim, que emergir, tem que ser trazidas à tona [...].²³

Buscando articular espacialmente as contradições envolvendo o próprio museu, a exposição *O Abrigo e o Terreno*, concebida como um “experimento” curatorial avançado, inscrevia também o novo museu no debate crítico sobre a arte “emergente”, protagonizado até então pela revista *Tatuí*. Nesse sentido, não há motivos para por em questão a legitimidade (ou seja, o núcleo racional) da incorporação, no programa (e no acervo) da instituição, das práticas artísticas colaborativas e seu conteúdo vindo “de baixo”.

Todavia, para conseguir abarcar essas contradições dentro da instituição, elas precisavam estar conformadas por um discurso curatorial que, como narrativa – textual e espacial – exigia uma espécie de acordo com o visitante, que, para “embarcar” realisticamente naquele conjunto de problemáticas, deveria aderir a uma espécie de “suspensão da descrença” ou de “pacto ficcional”²⁴ – o que enfatizava a dimensão “performática” ou teatral do discurso curatorial (tanto no âmbito textual quanto no âmbito da organização espacial).

Assim, a noção “performativa”, simbólica ou imaginária de uma “curadoria sem muros” propunha que o visitante ignorasse as 4 paredes do salão expositivo – nas quais, por outro lado, boa parte das obras estava

²³ Cf. Paulo HERKENHOFF, “Debate de encerramento da exposição ‘O Abrigo e o Terreno’” (op. cit., 10.jul.2013), vídeo, trecho a partir de 28’27”.

²⁴ Para o uso da noção de “suspensão da descrença” e de “pacto ficcional” no contexto das narrativas oriundas da cultura de massas, ver Umberto ECO, *Seis passeios pelos bosques da ficção*, trad. Hildegard Feist (São Paulo, Cia. das Letras, 1994), p. 83.

pendurada ou apoiada. Tais barreiras físicas, em mais de um sentido, “continham” a mostra. Como apontou a pesquisadora Angela de Souza,

todas [...] as janelas do antigo Palacete D. João, voltadas antes [da reforma que deu origem ao pavilhão de exposições do MAR] para o exterior foram intencionalmente vedadas com paredes para compor o espaço expográfico [do museu]. Na exposição *O Abrigo e o Terreno*, situada no térreo, ainda que os tapumes das obras [do Porto Maravilha] estivessem justo ao lado da rua, não era possível visualizar as obras de infraestrutura viária. Anula-se, assim, por intermédio do projeto do espaço expográfico o questionamento quanto à própria localização do museu.²⁵

■

²⁵ “Em contrapartida, as salas da Escola do Olhar são mais permeáveis à paisagem [externa]”. Cf. Angela SOUZA, *Museu de Arte do Rio–MAR: Reflexões sobre museu, arte contemporânea e cidade*, dissertação de mestrado, orient. Profa. Dr. Gisele Ribeiro (Vitória, PPGArtes-UFES, 2015), p. 87.

4.2 Ambiguidade construtiva²⁶

Ele esperava diretores de museus estrangeiros, que estão na cidade para a Conferência Geral do Conselho Internacional de Museus, para um coquetel, quando se deparou com cerca de cem manifestantes, que exigiam falar com o governador e o prefeito Eduardo Paes, convidados da festa. Com a chegada da PM para coibir a manifestação, Herkenhoff acabou se juntando ao grupo, na defesa deles e do museu, e recebeu voz de prisão três vezes, por desacato.

–“Sou do diálogo. A frente do museu não pode ser espaço de violência, tem de ser de liberdade de expressão, por isso eu quis negociar”, contou ontem o diretor, que passou duas horas na entrada do museu conversando com o grupo e negociando o fim do cerco feito pela PM [...].

O governador e o prefeito haviam confirmado presença na festa, só que já à tarde avisaram que não iriam. Herkenhoff informou aos manifestantes que eles não estavam ali, mas houve desconfiança e eles não se dispersaram. Um índio que estava na manifestação foi levado por PMs e Herkenhoff tentou segurá-lo para que não fosse detido. [...]

Inaugurado há cinco meses, o MAR tem a fachada toda de vidro. O medo do diretor, no entanto, não era que as vidraças fossem quebradas, mas que o museu fosse invadido e as obras de arte, atacadas.

– “Fiz um pacto de respeito com os manifestantes, me coloquei no meio deles, como um escudo humano”.²⁷

- Reportagem em *O Estado de São Paulo*, 17.ago.2013

²⁶ O termo “ambiguidade construtiva” foi utilizado pelo secretário de estado americano Henry Kissinger para se referir ao jogo duplo de sua diplomacia com os estados árabes para lidar com a questão palestina em meados dos anos 1970. Ver o documentário de Adam CURTIS, *Hypernormalization* (Reino Unido, BBC, 2016, 166 min), trecho a partir de 17’30”. Segundo a genérica definição da Wikipedia, o termo se refere “ao uso deliberado de linguagem ambígua em uma questão sensível, a fim de avançar em determinado objetivo político. [...] Em uma negociação, a ‘ambiguidade construtiva’ pode ser empregada tanto para disfarçar a inabilidade de se resolver uma contenda acerca da qual as partes divergem radicalmente quanto para fazer isto de forma a que cada uma das partes possa alegar que obteve alguma concessão”. Ver “Constructive ambiguity”, in <https://en.wikipedia.org/wiki/Constructive_ambiguity>.

²⁷ Roberta PENNAFORT, “Diretor de museu vira personagem de protesto”, *O Estado de S.Paulo*, 17.ago.2013, disponível em: <<http://sao-paulo.estadao.com.br/noticias/geral,diretor-de-museu-vira-personagem-de-protesto-imp-,1064929>>. Em relato retrospectivo, o curador afirmou: “Eu não podia deixar que o museu fosse um espaço de repressão. Em nenhum momento me senti ameaçado pelos Black Blocs. Expliquei que eles não deveriam quebrar nossos vidros porque somos uma escola. Eles entenderam e fiquei comovido”. Cf. Roberta PENNAFORT, “Museu de Arte do Rio comemora aniversário com rachaduras e sucesso de público”, *O Estado de S.Paulo*, 9.mar.2014, disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,museu-de-arte-do-rio-comemora-aniversario-com-rachaduras-e-sucesso-de-publico,1138949>>.

Fachada de vidro

A questão da propriedade do solo urbano foi, desde o princípio, o eixo em torno do qual se movimentaram os discursos produzidos no MAR. Isto provavelmente se deve ao fato peculiar de que a nova instituição havia sido criada a partir do corpo físico dos edifícios – que deveriam cumprir a função de “âncora cultural” dentro do projeto espetacular de “reestruturação” urbana da área portuária. Deste modo, o projeto cultural, o próprio conteúdo da nova instituição, foi concebido com o fim imediato de preencher um invólucro vazio – diante do qual todos os conteúdos eram qualitativamente indiferentes.

Com o MAR, passou-se o contrário do que havia sido a regra para os museus de arte fundados no período desenvolvimentista. Os museus modernos, como o MAM do Rio e o de São Paulo, por exemplo, passaram, durante seu processo de formação institucional, por várias sedes provisórias até serem estabelecidos em edifícios que, de certo modo, materializavam o projeto cultural “progressista” de setores “ilustrados” das classes dominantes. Já o projeto cultural do MAR, gestado em regime *ad hoc*, como anexo a um projeto de intervenção econômica no espaço urbano, teve de materializar um discurso cultural – cujo único atributo necessário era o de não ser completamente irrelevante.²⁸

Foi neste contexto de subordinação dos valores simbólicos do campo cultural que o projeto cultural da nova instituição foi formulado como um programa “em progresso” – volátil, concebido e modificado no calor dos acontecimentos –, que materializava *discursivamente*, de modo ficcional ou performativo, as contradições envolvidas na inscrição urbana do corpo físico do museu.

Assim, de um lado, as determinações econômicas envolvidas no Porto Maravilha agiam como lei heterônoma no desenvolvimento de “conteúdo” da instituição. Ao mesmo tempo, sitiado por essas determinações, o imperativo da inovação possibilitou, ou talvez tenha exigido, contraditoriamente, uma série de

²⁸ Para a comparação entre a fundação do MAR e dos Museus de Arte Moderna no imediato pós-guerra, com ênfases e desdobramentos distintos dos que apresento aqui, ver Sabrina SANT’ANNA, “Museus e cidade...” (op. cit., 2013), p. 44.

“avanços” – num contexto em que as contradições sociais começavam a se acirrar, pressionadas desde “baixo”.²⁹

No que se refere às determinações e conflitos específicos, antes das Jornadas de Junho de 2013, relativos à inscrição do museu na cidade e sua função na reestruturação do tecido urbano dirigida pelo Estado, a socióloga Sabrina Sant’anna apontou para as pressões envolvidas na conformação “avançada” do projeto curatorial do MAR:

Ao longo dos últimos anos [desde 2009], quando o museu parece finalmente prestes a se concretizar, quando os diferentes projetos se podem ali abrigar, surge a crítica ao óbvio [... e] os primeiros discursos mais contundentes contra o projeto de intervenção sobre a região. [...] O museu [...] não poderia escapar ao processo de reforma urbana e especulação imobiliária de que sua sede se fazia instrumento. [...] Políticos e ONGs, excluídos das coligações político-partidárias hegemônicas, se tornariam, assim, porta-vozes de populações locais [que iam sendo gentrificadas...]. O coro foi engrossado quando [...] outros agentes que não fizeram e nem poderiam fazer parte do pacto, que não vivenciaram o processo de negociação, olharam de frente o museu. [...Assim,] Também no mundo da arte, a crítica à gentrificação cresce e ganha destaque.³⁰

Mais uma vez, o último obstáculo ao museu, o novo objeto de dissenso, [a saber:] o lugar do museu na cidade, tenta ser abrigado na própria instituição. A abertura de uma mostra especialmente dedicada a discutir a cidade, com curadoria de Paulo Herkenhoff e Clarissa Diniz, parece ser o último reduto da crítica no interior do museu.³¹

Assim, de uma espécie de “centro de exposições temporárias” ligado às coleções particulares da elite carioca, a instituição foi transformada, de uma hora para outra, em um museu voltado para a formação de um acervo público. Ademais, contrariando os parâmetros mercantis que marcavam o

²⁹ Segundo anotação de Antonio Gramsci: “Sobre revolução passiva. [Os] protagonistas [são] os ‘fatos’ por assim dizer e não os ‘homens individuais’. Como sobre um determinado invólucro político necessariamente se modificam as relações sociais fundamentais e novas forças efetivas políticas surgem e se desenvolvem, que influem indiretamente, com a pressão lenta mas incoercível, sobre as forças oficiais que se modificam a si próprias sem perceberem, ou quase”. Cf. Antonio GRAMSCI, *Quaderni del carcere: edizione critica* (Turim, Giulio Einaudi, 1977), p. 1818-19, apud Alvaro BIANCHI, “Revolução Passiva: o pretérito do futuro” (op. cit., 2006), p. 45-46.

³⁰ A autora se refere aqui especificamente ao texto de Sérgio Martins, citado anteriormente.

³¹ Sabrina SANT’ANNA, “Museus e cidade...” (op. cit., 2013), p. 45-46.

establishment de “arte contemporânea” em escala nacional, o museu incorporou, de modo inovador e “avançado”, a produção “emergente” e seus signos de subalternidade que até então tinham função apenas marginal no “circuito” de arte estabelecido. Como Paulo Herkenhoff descreveu a situação dos curadores: “Nosso problema é tentar honrar a arte e *cometer alguns atos de audácia*”.³²

Um novo ciclo de crises – e oportunidades

No que se refere ao quadro geral do país, as Jornadas de Junho (que no Rio de Janeiro encadearam-se, no segundo semestre de 2013, às greves dos professores da rede pública e, posteriormente, à greve dos garis, no carnaval de 2014) marcaram o início de uma crise daquela forma de “hegemonia restrita” exercida pelos próceres do lulismo.³³ Desta forma, em vista do novo contexto, em que afloravam novas contradições, o museu foi sendo empurrado em direção a posições cada vez mais “avançadas”.

No entanto, devido ao enquadramento institucional do projeto cultural *sui generis* encabeçado pelos curadores, não se pode perder de vista que esses “avanços” não escapavam ainda ao quadro geral ritmado pela dinâmica de inovação–conservação própria da revolução passiva “à brasileira”, dentro do paradigma da formação de “consenso” – paradigma que, todavia, já se encontrava em declínio àquela altura. Ou seja, é preciso compreender tais “avanços”, relativos às atividades e à programação do museu, dentro de um contexto geral de instabilidade política, pontuada por avanços e recuos voláteis da luta de classes, que durou pelo menos até o estelionato eleitoral de 2014 – coroado com o ajuste fiscal no início do segundo mandato de Dilma Rousseff,

³² Paulo Herkenhoff, apud Eron REZENDE, “‘Museu fechado à elite não serve ao Brasil’, diz Herkenhoff”, jornal *A Tarde*, São Paulo, 16.nov.2015, disponível em: <<http://atarde.uol.com.br/muito/noticias/1726923-museu-fechado-a-elite-nao-serve-ao-brasil-diz-herkenhoff>>. Grifo meu.

³³ Para o lulismo como exercício de uma “hegemonia ‘restrita’”, ver o debate desenvolvido na seção 2.2 do segundo capítulo desta tese, principalmente a nota 93. Ver também Alvaro BIANCHI e Ruy BRAGA, “Hegemonia e crise: noções básicas para entender a situação brasileira”, *Blog Junho*, 28.jun.2015, disponível em: <<http://blogjunho.com.br/hegemonia-e-crise-nocoes-basicas-para-entender-a-situacao-brasileira/>>.

Para o início da crise da hegemonia lulista após Junho de 2013, ver Ruy BRAGA, “Terra em transe – o fim do lulismo e o retorno da luta de classes”, in André SINGER e Isabel LOUREIRO (orgs.), *As Contradições do Lulismo* (op. cit., 2016), p. 90.

em 2015.³⁴ Nessa conjuntura, entre junho de 2013 e janeiro de 2015, uma crise fora aberta, mas as determinações ligadas ao processo anterior (o da revolução passiva) continuavam atuando – ainda que parcialmente – dentro do âmbito institucional do novo museu.

Por outro lado, tomado do ponto de vista do campo artístico, é preciso compreender que o discurso sobre “trazer as contradições à tona” fazia parte de uma estratégia de “avanço” e “inovação” que buscava ultrapassar a mera dinâmica interna da gestão institucional. Por meio dessa estratégia, os curadores visavam transformar o museu numa plataforma de intervenção no processo produtivo (e de circulação) da “arte contemporânea”.

Tal intervenção absorvia, em grande medida, o diagnóstico que havia sido esquematizado anteriormente por Clarissa Diniz, no texto “Partilha da crise: ideologias e idealismos” (2011) – que havia apresentado uma espécie de crítica orgânica, surgida de um debate gerado pela própria prática colaborativa dos artistas “emergentes”. Elidia-se, evidentemente, no caminho institucional, a circunscrição de tais questionamentos e problematizações no conflito de classes, bem como qualquer análise referida à circulação de capital dentro do país (sem contar a precarização do trabalho na esfera das próprias instituições culturais).

Nesse sentido, é importante ter em vista que esse programa de intervenção, que incluía a crítica das práticas colaborativas, foi encaminhado e protagonizado pelos curadores do museu. A posição gerencial destes atores na hierarquia no circuito artístico também dá sinal do novo patamar em que essas “práticas colaborativas” iam sendo absorvidas, numa intervenção estratégica de tipo modernizador. Como descreveu Lisette Lagnado:

a reputação de um(a) curador(a) se deve muito mais à multiplicação de mostras de arte contemporânea (sobretudo grandes exposições temporárias, como as bienais) que às mostras de cunho histórico. O acompanhamento sistemático da produção contemporânea, a troca contínua com artistas em atividade, até mesmo em processo de formação, constitui o ponto divisor entre a formação do crítico de arte e a formação do curador. Enquanto o primeiro analisa objetos de arte, o segundo consegue trabalhar a partir de esboços, projetos ainda não realizados. Por conta dessa característica (uma capacidade

³⁴ Ver idem, p. 90-2.

de dialogar com o artista no processo de confecção de uma peça inédita), a figura do curador vigorou, em alguns momentos da história, como um sujeito à margem de uma consistência crítica e mais próximo da figura de um “produtor”.³⁵

Reflexões histórico-arqueológicas

Com seu projeto de intervenção em escala nacional, o museu se empenhou em exhibir e fazer circular os “emergentes” de fora do eixo Rio-S.Paulo, privilegiando parcerias com artistas das regiões Norte e Nordeste do país. Realizada poucos meses após a onda de manifestações de Junho (enquanto os professores e estudantes em greve ainda tomavam as ruas do Rio de Janeiro), a mostra individual de Yuri Firmeza, de Fortaleza, denominada *Turvações Estratigráficas* (3.set.–29.dez.2013), integrava-se ao debate sobre os conflitos urbanos e àquele programa “em progresso”, enunciado por Herkenhoff durante os debates sobre *O Abrigo e o Terreno*, contra a suposta tendência (diagnosticada pelo próprio curador) ao “conservadorismo” da arte carioca. A mostra, que foi acompanhada pelo seminário *Escavar nas Superfícies* (Rio de Janeiro, MAR, 17.out.2013), organizado pelo artista, apresentou, na ficha técnica, a rubrica “interlocuções”, sob a qual apareciam os curadores Clarissa Diniz e Paulo Herkenhoff, além do professor-pesquisador Julio Groppa (FE-USP).

A exposição procurou reunir programaticamente ao menos três dos elementos “avançados”, constituintes do polo “inovador” do MAR: uma concepção “conceitual” e “coletivizada”, que contou inclusive com a presença de um professor universitário (integrando a mostra ao campo da “produção de conhecimento”); a discussão em torno de conflitos urbanos concretos (integrando-a ao campo da “mobilização de experiências”); e a presença de um artista “emergente”, de proveniência periférica, externa ao eixo Rio–S.Paulo (avançando na ampliação do circuito artístico nacional).

Cabe notar, no mesmo sentido “avançado”, que, em termos produtivos, em vez de reunir um conjunto de trabalhos já existentes, prévios à concepção

³⁵ Lisette LAGNADO, “Por uma revisão dos estudos curatoriais”, in *Poiésis – revista do PPG em Estudos Contemporâneos das Artes*, 26 (Niterói, Universidade Federal Fluminense, dezembro de 2015), p. 89.

da mostra, a exposição *Turvações Estratigráficas* consistia numa única instalação, realizada nos moldes de um *site-specific*. Essa instalação tomava todo o salão expositivo, propondo um fluxo de visitação análogo ao de *O Abrigo e o Terreno* – menos saturado, mas marcado pelo mesmo procedimento de acumulação de objetos. Como, além disso, a instalação era composta por materiais heterogêneos – dados a ver em telas de projeção, bancadas, vitrinas ou ainda espalhados pelo chão – o dispositivo do *display* mostrava-se fagocitado pela atividade artística (e vice-versa).

Também em termos de conteúdo, na mostra/instalação *Turvações Estratigráficas*, Firmeza abandonou, em grande medida, a concepção regressiva do “abrigo”, antes adotada pelo artista na série de fotografias exposta em *O Abrigo e o Terreno*, já discutida.

Diante do novo contexto, de acirramento de contradições e conflitos sociais, o artista optou por adotar materiais provenientes da realidade social e material imediata. Deste modo, a instalação consistia numa montagem composta por basicamente quatro elementos:

- 1) vídeos institucionais e propagandas governamentais ligados aos grandes eventos midiático-esportivos (incluindo trechos de propaganda política, o VT da cerimônia de escolha da sede das Olimpíadas, vídeos institucionais do consórcio Porto Maravilha etc.);
- 2) relíquias arqueológicas e documentos originários do processo de despejo, em 1922, dos habitantes do antigo Morro do Castelo (que foi removido para dar espaço à exposição de comemoração do centenário da independência). Tais materiais haviam sido resgatados durante o processo de reforma do complexo arquitetônico MAR-Escola do Olhar (em 1922, os detritos materiais do Morro do Castelo haviam sido utilizados para aterrar o entorno da Praça Mauá);
- 3) escombros e detritos oriundos do processo, então em curso, de remoção e gentrificação do Morro da Providência (localizado no bairro contíguo à área portuária, a algumas dezenas de quadras do MAR);

Stills do vídeo *Making Of Yuri Firmeza, Turvações Estratigráficas*, 2013.

Vistas da exposição *Yuri Firmeza: Turvações Estratigráficas*, MAR, 2013.

1. Vista da entrada da sala. À esq.: vídeos institucionais; no centro, ao fundo: vídeo do acervo pessoal do artista; à direita: slides com fotografias de elefantes. Nas vitrines: fragmentos arqueológicos encontrados durante a reforma do MAR; no primeiro plano, tomando a diagonal da sala: escombros de casas demolidas no processo de remoção de moradores do Morro da Providência (em 2013)
2. Vista a partir da parede esquerda da sala (contígua à entrada). Na extrema esquerda: vídeo do acervo pessoal do artista; na extrema direita: slides.

Fotos no portfólio de Yuri Firmeza, Casa Triângulo, 2017

- 4) um vídeo com gravações, realizados pelo artista, da avó que sofria de Alzheimer, complementado por uma projeção de *slides*, do outro lado da sala, que apresentava imagens de elefantes (remetendo à proverbial memória do grande mamífero).³⁶

(Como uma espécie de anexo, no corredor fora do salão expositivo, era exibido, num pequeno monitor, o vídeo do *Making of* da exposição, que trazia a contextualização de cada um dos elementos, além de apresentar imagens da produção da instalação).³⁷

A instalação apresentava dois diálogos cruzados e superpostos entre esses materiais: dispostos no chão, os escombros recém-recolhidos das demolições no Morro da Providência estabeleciam relação direta com os escombros históricos do Morro do Castelo, agora guardados como relíquias arqueológicas; do mesmo modo, os três discursos audiovisuais (projetados em telas que ficavam suspensas no ar, acima da altura do visitante) adquiriam sentidos complementares, ligados ao âmbito da memória (ou de sua ausência). Cabe notar ainda, do ponto de vista do *display*, a criação de dois planos espaciais: um, material, acessível ao rés do chão, e o outro, imagético, pairando acima das cabeças dos visitantes.

Assim, o diálogo cruzado entre essas duas dimensões (a material, dos escombros e fragmentos arqueológicos; e a imagética, dos vídeos institucionais e caseiros) projetava a questão da memória (inclusive sentimental, já que incluía as narrativas desencontradas e dubitativas da avó do artista) sobre o plano da história da cidade – e os reiterados projetos de “modernização” urbana impostos “pelo alto”, com efeito desagregador sobre a vida e as relações dos “de baixo”.

Ao mesmo tempo em que uma fagulha de juízo histórico se fazia presente, cabe notar a novidade produtiva, ao menos no âmbito da arte

³⁶ Para descrições mais detalhadas da exposição, remeto aos trabalhos de Felipe RIBEIRO, “A insistência do resto”, *Vazantes*, n. 1 (Fortaleza, PPGArtes-IAC-UFC, 2017), p. 83-95, disponível em: <<http://www.periodicos.ufc.br/vazantes>>; e Angela GOMES, “IV.3. Exposição Yuri Firmeza – Turvações estratigráficas”, in *Museu de Arte do Rio–MAR: reflexões...* (op. cit., 2015), p. 90-4.

³⁷ Ver “Making of Yuri Firmeza: Turvações Estratigráficas”, vídeo no canal *Museudeartedorio*, 3.set.2013, disponível em: <<https://youtu.be/kCxNQBYUaKI>>.

“emergente”, que a mostra também trazia. Em sintonia com o programa curatorial “em progresso”, encabeçado pelos gerentes de conteúdo da instituição, a produção artística respondia à encomenda, mobilizando conhecimentos e adotando procedimentos indiscerníveis dos da prática curatorial. Coincidentemente, essa sintonia, desenvolvida no curso de interlocuções que também eram exibidas como parte da mostra, garantia o avanço da produção do discurso artístico – produção instaurada sem mediações sobre a esfera da circulação (o espaço expositivo).

Gestão de conteúdos – as 3 linhas curatoriais do MAR

No que se refere aos efeitos na própria esfera da circulação, desde a mostra *O Abrigo e o Terreno*, a produção artística “emergente” era mostrada pelo museu como uma espécie de “porta voz” das demandas dos “de baixo”. O outro lado dessa legitimação institucional era o fornecimento, por parte desses artistas “emergentes”, de conteúdos culturais candentes, ligados aos conflitos urbanos. Mediado pelos discursos curatoriais, este conteúdo ligado aos “de baixo” assumia, um pouco tardiamente em relação ao processo geral do país (já descrito como revolução passiva), a “direção moral” da instituição – e a partir daí passava a pautar as demais linhas curatoriais (e as instâncias pedagógicas e editoriais) que compunham o MAR.

Como a “direção moral” dos “de baixo” abria espaço para inovações e problematizações – com o limite de serem “consentidas” pelo alto (não sem algumas tensões pontuais, mediadas pela gerência curatorial) – o programa expositivo da instituição era descrito de modo realista, pela co-curadora Clarissa Diniz, como *transversal*:

É uma característica do museu apostar em exposições que sejam mais “transversais”, ou seja, nem só verticais [...]; nem só horizontais [...]. É um jeito de curar que o Paulo [Herkenhoff] trouxe para cá e no qual eu acredito também.³⁸

³⁸ Apud Camilla MAIA, “Aos 28 anos, Clarissa Diniz se destaca como curadora-assistente no MAR” (op. cit., *O Globo*, 17.mai.2014). Segundo a reportagem da revista *Veja*, na inauguração do museu, a partir de declarações da curadora: “O que torna o MAR um museu inovador é a tentativa de aplicação do conceito de ‘transversalidade’. A expressão resume o intuito de estabelecer, a partir de diferentes pontos de vista, uma ‘teia de pensamento’, que contemple a compreensão de contexto histórico, social e as múltiplas perspectivas pessoais. Ou [...], um museu que permita múltiplas interpretações e explicações para o que exhibe. [...] ‘É preciso

Assim, associada à inovação trazida pela produção contemporânea “emergente”, o programa curatorial modernizante encabeçado pela nova gerência do museu viria, a partir da segunda leva de exposições (da qual fazia parte a exposição de Yuri Firmeza), a realizar uma “torção”, de viés “progressista”, nas outras duas linhas curatoriais principais.³⁹

Entre as exposições inaugurais do museu, por exemplo, havia duas mostras que se integravam ao projeto anterior de exibição de coleções particulares – atribuindo “autoria” ao “olhar” do colecionador. Depois de pagar o devido pedágio, nas mostras de abertura, aos interesses abertamente patrimonialistas dos colecionadores cariocas, a direção cultural do museu substituiu a ênfase nas coleções privadas por uma linha curatorial mais “séria”, com interesses historiográficos, dedicada à modernidade brasileira.⁴⁰

Com esta mudança discursiva, o projeto cultural do novo museu impunha um “freio” ao patrimonialismo mais despudorado dos “colecionadores-auteurs”. Isso se dava, todavia, no plano mais imediato da aparência, já que as exposições de arte moderna que compunham a linha curatorial “de interesse historiográfico” conservava espaço para acomodar os interesses patrimonialistas.⁴¹

Por outro lado, criou-se espaço também para inovação, já que essa mudança de ênfase propunha a realização de “mostras que revisam narrativas da história da arte a fim de problematizar suas eventuais simplificações e ativar

várias camadas para enfrentar o desafio de projetar um museu atual. Uma delas é sair do modo linear de pensamento e adotar um modo mais complexo, mais generoso, que englobe diversas perspectivas [...]”, explica Clarissa Diniz”. Cf. Luís BULCÃO, “MAR: conheça o Museu de Arte do Rio, inaugurado nesta sexta-feira”, *Veja*, 1.mar.2013, disponível em: <<https://veja.abril.com.br/entretenimento/mar-conheca-o-museu-de-arte-do-rio-inaugurado-nesta-sexta-feira/>>

³⁹ Para a definição das 3 linhas ou programas curatoriais, nos termos do diretor cultural e curador-chefe do MAR, ver Paulo HERKENHOFF, “Museus sob novos paradigmas” (op. cit., 2014), p. 15-17.

⁴⁰ Segundo formulação do curador: “Então o MAR toma algumas decisões. Primeiro, o MAR será sim, um museu de coleção. Nesse sentido, a antiga conversa com a coleção Fadel foi alterada. O MAR não seria mais um museu para receber a coleção Fadel como foi cogitado originalmente, mas formaria seu próprio acervo. Porque acreditávamos que o modelo Fadel repetiria o modelo Chateaubriand [MAM-RJ] e o modelo Sattamini [MAC-Niterói]”. Cf. Paulo HERKENHOFF, “Museus sob novos paradigmas” (op. cit., 2014), p. 3-4.

⁴¹ Assim, por exemplo, a mostra *Guignard e o Oriente, entre o Rio e Minas* (2014-15, cur. Priscila Freire, Marcelo Campos e Paulo Herkenhoff) era composta por obras da coleção Fadel, cujos proprietários eram nominalmente homenageados pelo *statement* curatorial. Na mesma linha, Hecilda Fadel foi também uma das co-curadoras da mostra *Tarsila e Mulheres Modernas no Rio* (2015).

sua dimensão crítica.”⁴² Assim, em termos gerais, a linha “moderna” do museu era formada, “transversalmente”, tanto por mostras individuais de artistas renomados e estabelecidos na história da arte dita “nacional” quanto por mostras coletivas dedicadas a modernidades regionais “alternativas” ou marginalizadas (na história da arte corrente). Com isso, os “modernos-alternativos” ganhavam reconhecimento e os “modernos-renomados” ganhavam uma aura “alternativa” renovada – o que de fato realizava o projeto crítico de problematizar as narrativas historiográficas tradicionais da arte brasileira.⁴³

Analogamente, a linha curatorial de cultura visual da cidade do Rio (elaborada inicialmente nos termos conservadores do *marketing* urbano) ganhava uma “correção de rota”. A partir da segunda mostra, as exposições que tematizavam o Rio de Janeiro ganharam uma ênfase também inovadora em questões culturais-identitárias de grupos “subalternos”, ausentes na primeira exposição. Esse avanço procurava manter os “ganhos” anteriores (entendidos como conquistas “avançadas”): a perspectiva educativa, voltada a um público popular, e a perspectiva histórica, já presentes na primeira mostra dessa série. Assim, como formulou Paulo Herkenhoff:

O Rio não tem um museu adequado de cultura afro-brasileira, e é a oportunidade para um museu na cidade de, integradamente à coleção geral, dar *visibilidade* a certas questões culturais. [...] Uma das tarefas do MAR é compreender que aquele porto, sobre o qual se abre o MAR, o nosso museu,

⁴² Citação a partir da seção “Exposições Anteriores”, no site do museu: <<http://www.museudeartedorio.org.br/pt-br/exposicoes/anteriores?exp=2055>>).

⁴³ Geralmente abrigadas nos dois andares intermediários do edifício do MAR (1º e 2º), as principais exposições dentro da linha curatorial da “modernidade” brasileira (e internacional) foram (em ordem cronológica): *Tomie Ohtake: Pinturas Cegas* (19.nov.2013–2.fev.2014, cur. Paulo Herkenhoff); *Pernambuco Experimental* (10.dez.2013–30.mar.2014, cur. Clarissa Diniz e Paulo Herkenhoff, com obras de Vicente do Rego Monteiro, Cícero Dias, Aloísio Magalhães, Paulo Bruscky, Daniel Santiago, Montez Magno e outros); *Experimentando Pernambuco Experimental* (15.abr.–25.mai.2014, cur. Clarissa Diniz e Paulo Herkenhoff); *Pororoca – a Amazônia no MAR* (9.set.–23.nov.2014, cur. Paulo Herkenhoff); *Guinard e o Oriente, entre o Rio e Minas* (11.nov.2014–19.abr.2015, cur. Priscila Freire, Marcelo Campos e Paulo Herkenhoff, com obras da coleção Fadel); *Kurt Klagsbrunn – um fotógrafo humanista no Rio, 1940-1960* (14.abr.2015–14.fev.2016); *Tarsila e Mulheres Modernas no Rio* (12.mai.–22.nov.2015, cur. Hecilda Fadel, Marcelo Campos, Nataraj Trinta e Paulo Herkenhoff); *Rossini Perez – entre o Morro da Saúde e a África* (28.jul.–25.out.2015, cur. Paulo Herkenhoff, Maria Horta, Marcelo Campos, Marcia Mello); *O poema infinito de Wladimir Dias-Pino* 2016 (1.mar.–10.jul.2016, cur. Evandro Salles); *A cor do Brasil* (2.ago.2016–15.jan.2017, cur. Paulo Herkenhoff e Marcelo Campos); *Da abstração ao neoconcretismo: uma homenagem a Décio Vieira* (8.abr.–9.jul.2017, cur. Evandro Salles e Clarissa Diniz).

foi o grande porto da escravidão do século XIX, o maior porto de escravos do mundo. [...] Temos aberto, já, tanto no plano do colecionismo quanto no plano político, um processo pelo qual discutiremos [...] com lideranças intelectuais e culturais indígenas, como deve ser a presença dessas culturas num museu urbano, numa cidade como o Rio de Janeiro. [...] Trata-se d]o cumprimento de uma *tarefa antropofágica*.⁴⁴

Cultura visual

Neste sentido, cabe especificar brevemente: a exposição inaugural [1] *Rio de Imagens* (1.mar.–4.ago.2013, cur. Rafael Cardoso e Carlos Martins) era marcada pela iconografia histórica da paisagem carioca⁴⁵ e pela presença de instalações multimídia, semi-interativas e “não-artísticas” (uma dessas instalações, por exemplo, projetava na parede uma reconstituição digital da antiga Av. Central, em movimento, a partir de imagens produzidas pelo fotógrafo Marc Ferrez no final do século XIX, convidando o visitante a uma *promenade virtual*).⁴⁶

Se a perspectiva histórica já estabelecia, por si, um elo com o polo da “inovação”, as instalações multimídia, por outro lado, mais próximas da linguagem midiático-informativa dos museus da Língua Portuguesa e do Futebol, eram novidades mais próximas de uma concepção paternalista-mercantil de “acessibilidade” de massas – que buscava “capturar”, com mediação “tecnológica”, a atenção de um público que era considerado desinteressado e passivo, *a priori*.

A sequência de mostras dedicadas à cidade do Rio de Janeiro, entre 2013 e 2015, demonstra, todavia, que as inovações “progressistas” ganharam espaço. Tais inovações curatoriais foram possibilitadas tanto pela incorporação

⁴⁴ Cf. Paulo HERKENHOFF, “Museus sob novos paradigmas” (op. cit., 2014), p. 9-11. Grifos meus.

⁴⁵ Sérgio Martins enfatizou, na época, a dimensão crítica da exposição *Rio de Imagens*, “ponto alto do museu em sua rodada inaugural de mostras”. Segundo ele, a ênfase na iconografia histórica das imagens teria sido capaz de demonstrar o caráter de construção ideológica da paisagem carioca, desnaturalizando-a. Ver Sérgio MARTINS, “O MAR de cima a baixo” (op.cit., 2013).

⁴⁶ Ver o trecho entre 0’43” e 1’04” da Reportagem do Jornal Nacional, da TV Globo, de 1.mar.2013, disponível em: <<https://globoplay.globo.com/v/2436142/>>. Ver uma descrição dos curadores em Jacqueline COSTA, “Novo Museu de Arte do Rio é uma aula de carioquice”, *O Globo*, 2.mar.2013, disponível em: <<https://oglobo.globo.com/rio/novo-museu-de-arte-do-rio-e-uma-aula-de-carioquice-7727491>>.

das demandas “subalternas” quanto pela mediação da produção artística contemporânea. Assim, na exposição subsequente [2], *ImaginaRIO* (6.ago.2013–13.abr.2014, cur. Paulo Herkenhoff), a ênfase na iconografia da paisagem carioca foi substituída por uma discussão sobre a construção social dessa paisagem – focada agora nos sujeitos reais dessa construção, por meio da apresentação da “presença africana” que, segundo a nova ênfase do discurso curatorial, pautava, de fato, a “história simbólica da cidade”.⁴⁷

[3] Na terceira mostra da série dedicada à cidade, *Do Valongo à Favela: imaginário e periferia* (27.mai.2014–10.mai.2015, cur. Rafael Cardoso e Clarissa Diniz), planejada para uma duração estendida, a curadoria mobilizava tanto a perspectiva histórica quanto o novo foco nos sujeitos sociais “periféricos” ou “subalternos” (africanos escravizados, malandros, estivadores, prostitutas etc.).⁴⁸ Em relação à primeira mostra, é notável que, a fim de “atrair” a atenção do público, as instalações multimídias foram substituídas por obras de “arte contemporânea”.⁴⁹ Por meio do dispositivo curatorial da *contaminação*,

⁴⁷ Para o contraste entre os discursos curatoriais das duas mostras, ver, no site do museu, seção “Exposições anteriores”, as páginas dedicadas a elas: *Rio de Imagens*, disponível em: <<http://www.museudeartedorio.org.br/pt-br/exposicoes/anteriores?exp=6>> e *ImaginaRIO*, disponível em: <<http://www.museudeartedorio.org.br/pt-br/exposicoes/anteriores?exp=404>>.

⁴⁸ Ver, no site do museu, seção “Exposições anteriores”, a página dedicada à mostra *Do Valongo à Favela*, disponível em: <<http://www.museudeartedorio.org.br/pt-br/exposicoes/anteriores?exp=1105>>. Para a continuidade da abordagem histórica, ver, no catálogo da mostra, o texto de Rafael CARDOSO (co-curador da 1ª e da 3ª mostras do programa dedicado à cidade do Rio de Janeiro), “Do Valongo à Favela, a primeira periferia do Brasil” (op. cit., 2015), p. 12-35.

⁴⁹ Cabe apontar que, já na exposição inaugural, *Rio de Imagens*, havia obras contemporâneas, mas elas não articulavam uma linha própria no discurso geral da mostra – que era marcada pela exibição de objetos documentais heterogêneos (mapas, maquetes, pinturas de paisagem, instalações multimídia, documentos, cartões-postais etc.) –, ficando um pouco “de escanteio”. Um bom exemplo dessa situação era a videoinstalação, do artista André Weller, composta por 3 projeções de vídeo, localizada em um nicho escuro próprio, já na saída da sala, próxima da escada. Além de ficar “escondida”, sua aparência “documental” eclipsava, no contexto da mostra, o efeito “artístico”, de cunho irônico, pretendido pelo artista (a obra mostrava alternadamente imagens “documentais” da praia carioca, com vistas para a água, repleta de oferendas a lemanjá e, em contracampo, os morros cariocas, vistos da praia – na faixa sonora, fogos, que poderiam ser do famoso *réveillon* da cidade ou avisos da chegada de drogas).

Como apontou Sérgio Martins: “O que entendemos por paisagem mostra-se indissociável das transformações, ao longo da história, das técnicas, motivações e convenções envolvidas em sua representação. Talvez por isso mesmo a parte dedicada à arte contemporânea [na mostra *Rio de Imagens*] fique aquém do resto da exposição: caberia desdobrar com mais abrangência (e talvez com mais espaço do que o disponível) os destinos da paisagem numa época em que ela não mais se sustenta enquanto gênero artístico”. Cf. Sérgio MARTINS, “O MAR de cima a baixo” (op. cit., 2013). Em grande medida, esse desdobramento proposto por Martins coincidia com o programa da mostra *O Abrigo e o Terreno*, exposta concomitantemente, no andar térreo do museu (ver análise na seção 4.1 do presente capítulo).

desenvolvido na 24ªBi, a “presença tensionadora de obras de artistas contemporâneos”⁵⁰ tornava-se estrutural dentro da *écriture* curatorial-expográfica da mostra – já que a presença das obras contemporâneas “deveria suscitar descontinuidades no decurso de contextos históricos ou de questões específicas”.⁵¹

Em resumo, tanto o projeto educativo quanto o programa curatorial do museu (envolvendo suas 3 linhas curatoriais iniciais: Rio de Janeiro, Modernidades e Arte Contemporânea “emergente”) procuraram questionar o elitismo dos códigos “artísticos” que a própria instituição museológica representava, exibia e legitimava (contrastando e abordando tais códigos a partir da perspectiva de acessibilidade, de massas, da cultura visual). O programa curatorial do museu também problematizou, de modo aberto, o etnocentrismo (ou o eurocentrismo) excludente de grande parte da produção artística estabelecida no “circuito de arte”.

A poesia árida dos fatos

Como se argumentou anteriormente (no segundo capítulo desta tese), o novo conteúdo “subalterno”, articulado pelas práticas colaborativas “emergentes” dos coletivos (junto à Ocupação Prestes Maia, por exemplo), também participava – talvez à revelia da ideia que seus agentes faziam do

⁵⁰ Cf. Clarissa DINIZ, “Irreversibilidades de água, recursividades de pedra” in C. DINIZ e R. CARDOSO (orgs.), *Do Valongo à Favela: imaginário e periferia*, catálogo de exposição (op. cit., 2015), p. 106-07.

⁵¹ Idem, p. 106. No correr do texto, a autora descreve detalhadamente as operações curatoriais-expográficas realizadas no percurso da mostra e as obras “contemporâneas” apresentadas (ver p. 104-71).

Entre os artistas “contemporâneos” que participaram da mostra: André Parente (Sabinópolis-MG, 1957); André Komatsu (São Paulo, 1978); Armando Queiroz (Belém-PA, 1968); Ayrson Heráclito (Macaúbas-BA, 1968); Barbara Wagner (Brasília, 1980); Caetano Dias (Feira de Santana-BA, 1959); Caio Reisewitz (São Paulo, 1967); Grupo EMPREZA (Goiânia, 2001); Henrique Oliveira (Ourinhos-SP, 1973); Laércio Redondo (Paranavai-PR, 1967); Lucia Rosa (São Paulo, ?, participante do coletivo ‘Dulcineia Catadora’); Marcelo Cidade (São Paulo, 1979); Matheus Rocha Pitta (Tiradentes-MG, 1980); Miguel Rio Branco (Las Palmas, Espanha, 1946, vive no Rio); Nadia Taquari (Salvador, ?); Paulo Nazareth (Governador Valadares-MG, 1977); Virginia Medeiros (Feira de Santana-BA, 1973); Vhils (Lisboa, 1987); Waléria Américo (Fortaleza, 1979) – além dos “históricos” Hélio Oiticica, Lygia Pape e Carlos Vergara.

processo – da dinâmica mais ampla de inovação–conservação conduzida pelo Estado lulista, nos termos já sugeridos de uma revolução passiva.⁵²

Em certa medida, essa dinâmica, que envolvia, entre outras coisas, a colaboração de classes (entre os artistas, provenientes dos extratos “esclarecidos” das classes médias urbanas, tradicional base de apoio do PT, e movimentos sociais de luta por moradia), foi atualizada, *post-festum*, na absorção pelo MAR do conteúdo social “subalterno” trazido pela produção dos coletivos de arte (e, nesse sentido, com uma mediação incontornável do Estado, como *sujeito* das transformações).⁵³

Nos termos propostos por Alvaro Bianchi:

Mas se há algo que poderia caracterizar o lulismo como uma forma de revolução passiva é o fato de que o processo de conservação e inovação se verificou fundamentalmente no âmbito das forças produtivas. Ou seja, o que caracteriza o lulismo é uma modalidade de atualização do processo de acumulação capitalista no Brasil, é uma nova forma do capitalismo. Por que [...seria] importante destacar isso? Porque nos permitiria ver o que de fato estava mudando, ou seja, onde residia de fato a inovação, mas também porque permitiria verificar onde as coisas *não* estavam mudando. Do ponto de vista das instituições políticas da república brasileira, as transformações dos últimos anos foram praticamente insignificantes. As formas institucionais continuam sendo fundamentalmente as mesmas. Não há uma democratização radical, ou nem mesmo uma democratização superficial das instituições [...]. Aqui aparece o grande problema do lulismo.⁵⁴

Como plataforma institucional de intervenção no debate da arte “emergente”, a absorção pelo MAR do conteúdo social “subalterno” também ganhou sentido produtivo – outra faceta da revolução passiva em curso –, no campo cultural, visto que a incorporação dos “emergentes” se dava tanto

⁵² Ver Alvaro BIANCHI e Ruy BRAGA, “Brazil: The Lula Government and Financial Globalization” (op. cit., 2003/2005), p. 1754, citado na seção 2.2 do Segundo capítulo desta tese.

⁵³ Para a presença, nas revoluções passivas, do Estado como sujeito das transformações, ver Alvaro BIANCHI, “Revolução passiva e crise de hegemonia no Brasil contemporâneo”, Revista Outubro, 28 (São Paulo, Ed. Unesp, abril 2017), p. 30.

⁵⁴ Idem, p. 32-3.

discursivamente (nos programas curatoriais e pedagógicos) quanto materialmente (por meio de um arrojado programa de aquisições).

Em 2015, a exposição *Zona de Poesia Árida* – curada por dois participantes dos coletivos paulistanos, Tulio Tavares ('Nova Pasta') e Daniel Lima ('Frente 3 de Fevereiro') –⁵⁵ coroou a conciliação entre os interesses da instituição e dos artistas “emergentes” atuantes em coletivos. Essa nova etapa da *colaboração* envolveu, além da exposição, a incorporação pelo acervo do museu de um “conjunto de mais de 50 trabalhos de 16 coletivos de arte e ativismo de São Paulo”.⁵⁶ A exposição e a aquisição dos materiais resultaram de uma proposta encaminhada *colaborativamente* pelos dois artistas-curadores, oriundos dos coletivos paulistanos, e pelos gerentes culturais do MAR, Paulo Herkenhoff e Clarissa Diniz. Essa proposta havia se objetivado num projeto que foi selecionado entre os ganhadores da 6ª edição do Prêmio de Artes Plásticas Marcantonio Vilaça (em homenagem ao falecido *marchand*) da FUNARTE.⁵⁷

Essa inovação produtiva condensava o interesse, pós-junho de 2013, de pela dinâmica dos “coletivos”. Como descreve a pesquisadora Sabrina Sant’Anna:

De fato, dando-se a partir de 2013, o surgimento de grupos ativistas é fenômeno crescente. Mais do que os coletivos de arte que ganharam projeção nos anos 2000 com discursos de intervenção na cidade, o termo tem sido marcado [mais recentemente] pela estreita relação entre arte e política. A categoria ganhou verbete no Wikipedia (Artivistas, 2014) e vem designando tanto atitudes de militância política na arte quanto novos coletivos. [...] O

⁵⁵ *Zona de Poesia Árida*, cur. Daniel Lima e Tulio Tavares, Rio de Janeiro, Museu de Arte do Rio, 27.jan.–12.jul.2015.

⁵⁶ Cf. Apresentação do Museu de Arte do Rio – MAR, no caderno distribuído durante a exposição: Daniel LIMA e Tulio TAVARES, *Zona de Poesia Árida*, caderno da exposição (Rio de Janeiro, MAR, 2015), p. 5.

⁵⁷ O Prêmio de Artes Plásticas Marcantonio Vilaça, que opera sob a forma de edital, tem, segundo informe do site da FUNARTE, “o objetivo de incentivar produções artísticas inéditas destinadas ao acervo das instituições museológicas públicas e privadas sem fins lucrativos. Por exigir ineditismo das obras [...], a Funarte passa a fomentar, num só edital, tanto a difusão das artes visuais quanto a produção artística, bem como sua consequente formação de público. Puderam participar da seleção com obras inéditas artistas, coletivo de artistas e instituições museológicas públicas das esferas federal, estadual e municipal ou privadas sem fins lucrativos que mantenham acervo de artes visuais e condições comprovadas para a manutenção e exibição das obras premiadas”. Cf. “Artes Visuais – Prêmio Marcantonio Vilaça”, in <<http://www.funarte.gov.br/premio-marcantonio-vilaca/#ixzz5DAQf9bVb>>.

[res]urgimento desses fenômenos tem repercutido em exposições [...]. Com efeito, a temática da arte política parece ter caído no gosto das principais instituições de arte a partir de junho de 2013. Desde então houve uma sucessão de exposições que abordaram a aproximação entre processos artísticos e ativismo político em importantes eventos de arte no país.⁵⁸

■

Desde 2007, com a desocupação negociada do edifício Prestes Maia, os coletivos paulistas foram encontrando “abrigo” sazonal nos editais fomentados pelo MinC e outras instâncias do poder público. Por meio da integração institucional, a partir de 2013, sob as asas do MAR, os discursos de contrainformação veiculados pelos coletivos alcançaram outro patamar. De um lado, os efeitos diretos desses discursos de *marketing* reverso em seus contextos originais encontravam-se congelados em imagens documentais. Assim, como parte integrante das exposições e do acervo do museu, o ganho de “visibilidade” dos movimentos de ocupação popular (promovido pela produção visual dos coletivos) deixou de operar no campo midiático. Noutras palavras, os coletivos se “autonomizaram” frente aos movimentos sociais, perdendo o efeito de pressão que tiveram diante de uma situação conjuntural específica, durante os processos de ocupação dos movimentos de moradia.

Por outro lado, abria-se, em chave institucional, um espaço para reflexão e debate críticos. Assim, por exemplo, no contexto geral da exposição *O Abrigo e O Terreno*, em março de 2013, a instalação *Poética do dissenso*, envolvida pelo discurso (textual e espacial) dos curadores, apareceu como um

⁵⁸ Cf. Sabrina SANT’ANNA et al., “Arte e política: a consolidação da arte como agente na esfera pública” (op. cit., 2017), p. 826-27. Entre os grandes eventos, a autora cita: a programação do MAR (em especial a exposição *Zona de Poesia Árida*, em 2015, que será comentada a seguir); a exposição *ArteVida* (cur. Adriano Pedrosa e Rodrigo Moura, Casa França-Brasil / Biblioteca Parque Estadual / MAM-RJ / Escola de Artes Visuais do Parque Lage, Rio de Janeiro, jul.-set.2014); a 31ª Bienal de São Paulo (cur. Charles Esche, Galit Eilat, Nuria Enguita Mayo, Pablo Lafuente e Oren Sagiv, S.Paulo, set.-dez. 2014) – a esses exemplos pode-se acrescentar: a (já comentada) programação do MASP, a partir de 2014, a mostra *Histórias Mestiças* (cur. Adriano Pedrosa e Lilia Moritz Schwarcz, Instituto Tomie Ohtake, São Paulo, ago.-out.2014) e a mostra *Imagine Brazil* (cur. Gunnar B. Kvaran e Hans Ulrich Obrist, Instituto Tomie Ohtake, mar.-mai.2015). A autora cita também eventos menores, ligados a galerias comerciais: a mostra individual do “jovem” artista carioca Gustavo Speridião (militante do PSTU), *Lona* (jun.2015), na Anita Schwartz Galeria de Arte (Rio de Janeiro) e algumas obras, expostas por galerias, na *ArtRio* de 2015 – sendo possível agregar a essas a mostra *Cães sem Plumas* (cur. Moacir do Anjos, Galeria Nara Roesler, São Paulo, set.-nov.2013).

espaço privilegiado de reflexão sobre as tensões envolvidas nas “práticas colaborativas” e nas “estratégias de visibilidade” da arte “emergente”.

Com a exposição *Zona de Poesia Árida*, em janeiro de 2015, esse processo se acentuava:

A produção de artistas, ativistas e integrantes de movimentos sociais é [uma] inflexão na história da arte brasileira que demanda ser pensada criticamente. Coletionar, exhibir e refletir sobre essa produção faz-se necessário para que suas prementes questões – sociais, estéticas, políticas, econômicas – encontrem ressonância, ampliando seu público e o alcance histórico de suas lutas.⁵⁹

Como frisa o discurso institucional, não se tratava apenas de exhibir e dar guarida à experiência “artística” dos coletivos, mas também ressoar a atuação dos movimentos populares de luta por moradia. Integrando os debates promovidos pelo MAR sobre os conflitos em torno da propriedade do solo, os movimentos de moradia, ou sua imagem, passaram a integrar, num patamar superior do regime da visibilidade, o campo da “cultura visual” – o que correspondia a uma espécie (conciliatória) de redenção simbólica, no espaço imaginário das práticas artísticas, como mercadorias culturais, das demandas dos “de baixo”.⁶⁰

Reciprocamente, no conjunto, o exercício curatorial se apropriava da candente problemática urbana trazida pelos trabalhos e documentos trazidos pelos coletivos⁶¹ – “virando o jogo”, *discursiva* ou *performativamente*, dos

⁵⁹ Cf. Apresentação do Museu de Arte do Rio – MAR, no caderno distribuído durante a exposição: Daniel LIMA e Tulio TAVARES, *Zona de Poesia Árida*, caderno da exposição (Rio de Janeiro, MAR, 2015), p. 5.

⁶⁰ Ver a discussão proposta por Wolfgang Fritz HAUG, em “Commodity aesthetics revisited – exchange relations as the source of antagonistic aesthetization” (op. cit., 2006), p. 23, citada na epígrafe desta tese.

⁶¹ “O conjunto [apresentado na exposição *Zona de Poesia Árida*] evidencia que o MAR é um *museu de processos*, pois o Fundo Criatividade Coletiva [a coleção de materiais dos coletivos] é um desdobramento da presença de alguns coletivos e grupos de São Paulo em sua exposição inaugural *O Abrigo e o Terreno*, que debateu o direito à cidade e à habitação, além das relações entre o público e o privado. Em 2014, o programa MAR na Academia promoveu o seminário Cidade, Arte e Arquitetura: Habitação Social no Brasil com o PROURB/UFRJ, o Instituto Casa, a ETH-Zürich e a Swissnex Brazil. [...] A pauta da *crítica institucional*, que já estava posta desde *O Abrigo e o Terreno* e veio avançando através de exposições como *Turvações Estratigráficas* – Yuri Firmeza, *Eu Como Você* – Grupo EmpreZa ou a mostra atual *Museu do Homem do Nordeste* [de Jonathas de Andrade], dá agora mais um importante passo no museu”. Cf. idem, p. 5. Grifos do texto original.

questionamentos acerca da ação gentrificadora do museu, no contexto, *todavia real*, do Porto Maravilha.

■ ■

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ficção-crítica

Uma doutoranda estava desconcertada com as duas últimas frases do epílogo do ensaio de Benjamin: *“Esta é a estetização da política que o fascismo empreende. A resposta do comunismo é a politização da arte”*.

Não se atrevia a escrever que a segunda oração continha um erro. O prazo para o depósito da tese vencia em três semanas. E já era terça-feira, outra vez. A segunda oração, ela acreditava, deveria ter sido a seguinte: *“A resposta do comunismo (ao fascismo) é a politização das condições reais, politização que a arte deve ser capaz de lograr”*.

A doutoranda comparou a primeira edição francesa, publicada no ano 5 (1936) da *Zeitschrift für Sozialforschung*, com a tradução alemã posterior. Teria gostado de encontrar uma diferença entre os textos, uma carta ou um comentário que corrigisse a formulação de Benjamin. Nada disso foi encontrado. Não se arriscou a falsificar uma prova.¹

– Alexander KLUGE, “Uma observação de Walter Benjamin”, 2007

Coletivos e autores

Originadas das práticas de contrainformação e contrapublicidade dos movimentos altermundialistas e “antiglobalização”, atuantes no Brasil desde a crise econômica ocorrida no segundo governo FHC, as ditas “práticas artísticas colaborativas” apareceram originalmente como um fenômeno inovador, mas marginal, no meio artístico brasileiro.

Como o trabalho de investigação procurou demonstrar no primeiro capítulo, a organização dos primeiros “coletivos de artistas” em torno dessas práticas “colaborativas”, por volta do ano 2000, constituiu uma resposta imprevista, elaborada desde as margens, frente ao grande afluxo de dinheiro destinado aos extratos mais altos do meio artístico local (possibilitado pelos mecanismos neoliberais de isenção fiscal, regulados pela Lei Rouanet).

¹ Alexander KLUGE, “Una observación de Walter Benjamin”, in *120 historias del cine* [2007], trad. esp. Nicolás Gelormini (Buenos Aires, Caja Negra, 2010), p. 131.

Com a ampliação progressiva do mercado de eventos culturais, que passou a abranger exposições médias de “arte contemporânea”, generalizou-se e ganhou proeminência a figura do curador, já presente na cena artística local desde a XVIII Bienal de São Paulo.² Essa proeminência hierárquica foi objetivada também simbolicamente pela importação da função de “curador-autor”, então corrente nos circuitos internacionais.

Arte “emergente” e revolução passiva

Como esta tese procurou demonstrar, o espectro de atuação desses dois tipos, o coletivo de artistas “emergentes” e o curador (este último recém-alçado à categoria de autor), foi amplamente remodelado nos anos seguintes, principalmente após a ascensão do PT ao governo federal. A incidência, na esfera da “arte contemporânea”, das novas políticas do Ministério da Cultura lançadas a partir de 2003 e a abertura de um mercado global para curadores-autores periféricos – embalada pela nova caracterização simbólica do país no cenário internacional – impulsionou também transformações no campo das “práticas colaborativas”.

A partir daí, a investigação reconheceu que, mesmo se mediadas pelas estratégias de visibilidade adotadas por artistas “emergentes” – de origem pequeno-burguesa ou oriundos de uma classe média empobrecida –,³ diversas demandas das classes subalternas passaram a ser absorvidas pelo sistema artístico local.

A 27ª Bienal de São Paulo, curada por Lisette Lagnado, foi reconhecida neste trabalho como um marco histórico, ao amalgamar, num discurso curatorial de caráter “autoral”, o processo de incorporação de tais “práticas colaborativas” com o uso de procedimentos curatoriais “avançados”, caracterizados por seu teor “conceitual”.

Conforme discutido no segundo capítulo, esse movimento respondia ao ritmo da revolução passiva, que o governo lulista manejava na escala geral do

² Ver F. ALAMBERT e P. CANHÊTE, “A era dos curadores (da XVI a XXIV Bienal)”, in *Bienais de São Paulo...* (op. cit., 2004), p. 158-230.

³ Ver, no primeiro capítulo, o debate sobre a formação, desde meados dos anos 1990, de um precariado da cultura como um setor subalterno na hierarquia do sistema artístico local. Ver também, no segundo capítulo, o debate sobre o influxo dos coletivos argentinos na Bienal de 2006, bem como a importância, no contexto portenho, da classe média pauperizada.

país. Tal revolução passiva (segundo a categoria de Gramsci adotada por sociólogos brasileiros em relação à hegemonia de tipo “restrito” exercida pelo lulismo) envolveu processos intensos de transformação, estruturados de cima para baixo e marcados pela absorção apenas parcial de demandas dos grupos sociais subalternos. Demandas que foram canalizadas por meio de políticas assistenciais e outros meios de monetização precária dos “de baixo” (concessão de crédito consignado, resultando em endividamento crônico etc.).

Em paralelo, a parceria de diversos coletivos de artistas paulistanos com o Movimento Sem-Teto do Centro, no contexto da Ocupação Prestes Maia, no centro da cidade de São Paulo, entre 2005 e 2007, foi capaz de adensar organizativa e simbolicamente, em contextos extra-artísticos, as estratégias de visibilidade adotadas anteriormente.

Ao abordar a colaboração da Frente 3 de Fevereiro com o MSTC, com a intervenção da bandeira ZUMBI SOMOS NÓS, pendurada na fachada da Ocupação Prestes Maia, o trabalho de investigação apresentou, na seção 2.3 do segundo capítulo, questões acerca das possibilidades de mobilização política radical num contexto de “(re)subalternização”,⁴ ou de “apassivamento” das lutas e movimentos sociais.

Institucionalização e gerenciamento

Visto em retrospectiva, o fenômeno das “práticas artísticas colaborativas” aparece como um vetor importante nos desenvolvimentos do campo artístico brasileiro, dentro do arco histórico estudado neste trabalho. Por baixo, as demandas por acessibilidade aos códigos culturais, à coletivização da produção e à visibilidade midiática das lutas subalternas pautaram a ação dos coletivos de arte. Por cima, essas demandas foram, num momento mais recente, determinantes na formação do projeto cultural de uma instituição de grande porte.

Como o terceiro e o quarto capítulos desta tese procuraram demonstrar, a ponta de lança da programação *sui generis* desenvolvida pelo Museu de Arte do Rio tem sido, desde a inauguração em 2013, seu programa curatorial de

⁴ Cf. Massimo MODONESI, “Gobiernos progresistas y desmovilización ¿Revoluciones pasivas en América Latina?” *Anuari del conflicte Social*, n. 2 (Barcelona, Universitat de Barcelona, 2012), p. 1379.

“arte contemporânea”, focado na exibição e na formação de um acervo da produção “emergente”. Assim, este trabalho buscou sugerir que a primeira grande inovação produtiva operada pelo MAR foi sintetizada na parceria continuada entre duas atividades “avançadas”, no âmbito da produção de discursos de “arte contemporânea”. Ao menos do ponto de vista institucional, por meio dessa parceria continuada, produção artística “emergente” e curadoria “conceitual” confluíram e se complementaram num discurso socialmente “esclarecido” – ainda se desprovido de reflexão radical, de maior agudeza crítica e de juízo histórico –, um discurso cuja tônica dominante era a da conciliação, atrelada ao lulismo.

Foi neste novo patamar discursivo, elaborado e tutelado pelos discursos curatoriais de viés “conceitual”, que as demandas “subalternas” passaram a ser incorporadas institucionalmente. Assim, os discursos artísticos dos “emergentes”, mediados pela curadoria, passaram obrigatoriamente a ser observados em meio ao pano de fundo institucional, como esta tese procurou descrever criticamente. Em certo aspecto, a produção “emergente” contrastava ou antagonizava com os acordos e acomodações institucionais prévios, relativos aos interesses das “20 famílias” de São Paulo e Rio (que possuem, contudo, alcance nacional), ou seja, as elites municipais envolvidas na criação e no subsídio do novo museu. Vista de outro ângulo, essa produção “emergente” passava, obrigatoriamente, a “compor” (em diferentes graus) com esses acordos e acomodações dos “de cima”.

Contradições em fluxo

Contraditoriamente, nessa relação “transversal” ou “híbrida” entre tensão e acordo (entre as demandas “de baixo” e os imperativos “de cima”), cuja resultante era apaziguadora,⁵ o MAR, por meio de sua curadoria “avançada”, pôde passar também a tematizar discursivamente, ao menos em parte, suas contradições reais. E de fato, em mostras coletivas, como *O Abrigo e o Terreno*, e individuais, como *Turvações Estratigráficas* – que abordavam

⁵ Para uma leitura materialista das determinações sociais do trabalho que se cristalizaram, durante a “hegemonia lulista”, em relações de classe de caráter híbrido e em combinações conflituosas não polarizadas (ou seja, apaziguadas), ver Ruy BRAGA, “Terra em transe: o fim do lulismo e o retorno da luta de classes”, in André SINGER e Isabel LOUREIRO (orgs.), *As contradições do lulismo...* (op. cit., 2016), p. 76.

diferentes noções de território, de inscrição periférica, de identidade nacional e de ocupação do espaço urbano –, os discursos artísticos e curatoriais, *amalgamados* no espaço expositivo institucional, incluíram a tematização “autocrítica” ou problematizante da inscrição urbanística do próprio museu.

Como a investigação procurou demonstrar no quarto capítulo desta tese, em grande medida, essa parceria, pautada no pacto transversal entre as duas atividades (artística e curatorial), permitiu à instituição enfatizar os aspectos mais “avançados” de ambas – dentro, evidentemente, do contexto geral de conciliação de classe e de passividade das organizações populares de trabalhadores.

Apesar disso, a exibição (sempre parcial e tutelada) das contradições da instituição, posta em duas frentes (a da arte contemporânea “emergente” e a da cultura visual), além de ter sido uma novidade importante no rebaixado panorama das instituições museológicas brasileiras, agregou uma imagem mais realista ao projeto do novo museu, de acordo com os ares do tempo – enfatizando fortemente questões identitárias, de representatividade e de visibilidade social.

Como propôs o curador Paulo Herkenhoff, de modo perspicaz, os “avanços” obtidos por meio dessa estratégia ficavam mais nítidos se observados relativamente, ou seja, em contraste com o panorama institucional geral do campo da arte no Brasil. Ao mesmo tempo, não é possível deixar de notar, como a investigação procurou demonstrar nas últimas seções do quarto capítulo, que tal circunscrição evidencia, dialeticamente, os limites efetivos dos “avanços” realizados dentro da nova instituição – cujas insuficiências e fragilidades a realidade atual, a do retrocesso pós-lulista, põe dramaticamente à mostra.

■

Cultura e política

Alternativamente, outro termo de comparação deve ser proposto, agora no campo do juízo histórico, para tornar mais nítidos os contornos e a inscrição concreta das insuficiências e fragilidades desses “avanços” processados na cultura “contemporânea” do Brasil lulista.

Assim, no artigo “Cultura e Política 1964-1969”,⁶ de 1970, Roberto Schwarz descreveu os avanços logrados pelo campo da esquerda no plano da cultura – sua hegemonia cultural e sua vivacidade criativa no período entre o golpe de 1964 e o AI-5 – como uma “floração tardia”: “o fruto de dois decênios de democratização, que veio amadurecer [...], em plena ditadura, quando suas condições sociais já não existem”.⁷

O quadro de contradições do campo cultural analisado por Schwarz remete ao processo de organização popular e radicalização política ocorrido no pré-64, na esteira da revolução cubana (1959), como corolário das quase duas décadas de democratização que havia sido marcada pelas idas e vindas da luta de classes no país. No argumento de Schwarz, esse processo histórico, malgrado o aniquilamento das lideranças e organizações populares no imediato pós-golpe, forneceu o substrato para a formação, ainda que tardia e circunscrita, de uma cultura de esquerda viva e radical – capaz, à época, de fornecer quadros e fomentar politicamente a oposição ao regime militar, bem como de produzir obras, propostas e debates artísticos de primeira ordem.⁸

Acompanhando a leitura proposta por Roberto Schwarz em “Cultura e Política 1964-1969” (1970) procurei demonstrar, numa investigação anterior,⁹ que um processo radical de politização da arte fez parte da experiência histórica brasileira no passado recente. Assim, o reprocessamento simbólico de materiais advindos dos meios de comunicação de massa (por artistas ligados ao que Hélio Oiticica chamou, em 1967, de Nova Objetividade Brasileira) havia

⁶ Roberto SCHWARZ, “Cultura e Política 1964-1969 – Alguns Esquemas” [1970] (op. cit., 1978/2012), p. 70-111.

⁷ Idem, p. 106.

⁸ “[...] no âmbito da cultura [...], a despeito da derrota política [com o golpe de 1964], os resultados foram excelentes e duradouros. Aqui, o mesmo desejo revolucionário de ruptura vanguardista e inclusão popular teve eco profundo, de outra densidade. [...] Sem prejuízo da derrota política [reiterada com o AI-5], o movimento cultural do período, com as suas ousadias formais e temáticas, tornava presente o valor da radicalidade estética e extraestética. A vitória da direita não impediu que as posições da esquerda daquele período alimentassem o melhor da cultura brasileira de então até hoje, 50 anos depois. Dito isso, é claro que o atual aprofundamento da mercantilização e o enquadramento consumista-miserabilista dos antigos excluídos são adversários quase invencíveis, que requerem respostas novas”. Roberto SCHWARZ apud Bruna Della Torre de Carvalho LIMA e Mônica González GARCÍA, “Roberto Schwarz reflete sobre quatro tentativas de modernização do Brasil”, *FSP*, Ilustríssima, 21.jul.2018, disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2018/07/roberto-schwarz-reflete-sobre-quatro-tentativas-de-modernizacao-do-brasil.shtml>>.

⁹ Gustavo MOTTA, *No Fio da Navalha – diagramas da arte brasileira: do ‘programa ambiental’ à economia do ‘modelo’*, dissertação de mestrado (op. cit., 2011).

aparecido originalmente como um dispositivo *antiarte* capaz de condensar de modo crítico a experiência social da modernização conservadora e da amputação dos sinais da luta de classes no país, após o golpe de 1964.

Ao alinhar-se claramente com a luta dos “de baixo”, sem conciliações, parte da produção *antiarte* anteriormente ligada à Nova Figuração (c. 1964-66) e à Nova Objetividade Brasileira (1967) foi capaz de gerar propostas coletivas e colaborativas que perpassavam criticamente as (então) novas tecnologias e dispositivos de consumo imagético (em proliferação acelerada pela modernização conservadora impulsionada pelos militares), mediante uma reformulação politizada da noção de participação do espectador.¹⁰ E o fez sem perder de vista o juízo histórico (referido ao campo social das lutas, à história da formação social do país, à dinâmica internacionalista dos movimentos populares e à história da arte).

Todavia, como condição geral, o apagamento da inscrição histórica dessas experiências radicais da arte moderna brasileira continua hoje vigente, tal como a amnésia política imposta pela Lei da Anistia e pelo processo farsesco e palaciano da transição “lenta, segura e gradual” a uma pretensa democracia¹¹ – cujo caráter meramente formal se explicita de maneira indubitável no momento atual (o de sua decomposição).

Por conseguinte, em contraste com a vivacidade criativa e a hegemonia cultural da esquerda diagnosticada por Schwarz no pós-64 como uma “floração tardia” do ascenso popular no período democrático anterior, o período atual, pós-lulista, de genocídio e guerra aberta, pode ser descrito em termos de uma estagnação cultural – ao menos no que tange à contestação, por parte da produção artística, do poder e dos modos de dominação vigentes.

Que horas são?

Os capítulos finais desta tese não pretenderam realizar uma análise exaustiva das exposições realizadas no MAR, mas apenas sinalizar as linhas

¹⁰ Ver idem, “Capítulo 1: Uma fratura na participação: Mangueira e a Nota Imprevista (1964-67)” e “Capítulo 2: Diagramação da resistência: a linguagem da produção sob censura (1968-71)”, p. 46-112 e 113-181. Ver também a descrição da *Tropicália* de Hélio Oiticica em Otília ARANTES, “De *Opinião-65* à 18ª Bienal”, *Novos Estudos CEBRAP*, n. 15 (São Paulo, jul.1986), p.76-7.

¹¹ Ver, nesse sentido, Luiz Renato MARTINS, “International Benefit Society of Friends of Form and Bulletin on the Brazilian Division” (op. cit., 2018), p. 237-85.

de força e as dinâmicas estruturais que animaram, por pouco mais de três anos, o programa curatorial de arte contemporânea da “jovem” instituição, sob o influxo da revolução passiva do decênio anterior. Tratou-se, assim, de fornecer um instantâneo das contradições envolvidas no processo de modernização que se efetivou sob a égide dos governos petistas.

Conforme a investigação apontou no segundo capítulo, a hegemonia “restrita”, exercida pelo lulismo como um processo de revolução passiva, foi pautada por uma dinâmica de inovação–conservação capaz de gerar certas transformações na esfera produtiva do campo artístico – ao custo da desmobilização política das classes subalternas e da integração puramente imagética de suas demandas aos dispositivos culturais institucionais. Neste sentido, é o próprio lulismo e sua cultura anticrítica¹² que podem ser entendidos como “florações tardias” do projeto de conciliação de classes gestado na transição “democrática” negociada pelo alto.

No que diz respeito à atualidade, diante da crise econômica e política, a dinâmica inovação–conservação garantida pelo projeto petista de conciliação de classes não apenas se esgotou,¹³ mas se mostra de fato impotente diante da polarização política que marca o período atual de guerra social aberta. Não cabe, assim, arriscar hipóteses específicas sobre o futuro do Museu de Arte do Rio, uma vez que, diante do colapso político e econômico da crise social alastrada na cidade do Rio de Janeiro, a situação presente e futura de seus equipamentos culturais encontra-se em suspenso.

Todavia, com a possibilidade de “avanço” fora de qualquer perspectiva realista, parece pouco provável que continuem a existir, pelo alto, no âmbito das instituições culturais, possibilidades reais de resistência “progressista” em escala visível. Ainda do ponto de vista institucional, em que medida seria possível interpretar a rotinização dos “avanços” prévios – representados pela integração de demandas “subalternas”, resumidas genericamente a pautas identitárias e de representatividade, à programação de instituições museais como o MAR e o MASP – para além da anexação, por parte dos gerentes do

¹² Segundo a fórmula proposta por Tales AB’SABER em *Lulismo – Carisma Pop e cultura anticrítica* (op. cit., 2011/2016).

¹³ Para o esgotamento da revolução passiva “à brasileira”, diante, então, de algo que Gramsci denominaria “crise orgânica”, ver Alvaro BIANCHI, “Revolução passiva e crise de hegemonia no Brasil contemporâneo”, *Revista Outubro*, n. 28 (Campinas, abr.2017), p. 27-35.

capital, de novos conteúdos às formas espetaculares das grandes mostras sob a tutela de curadorias “conceituais” ou congêneres?

De outro ângulo, desde a proliferação dos editais do MinC, a partir de 2008, verificou-se uma intensa proliferação da forma-coletivo. Desde Junho de 2013, já num momento de declínio das políticas governamentais para a cultura, essa proliferação intensificou-se ainda mais, e passou a nomear todo tipo de atividade subalterna realizada em grupo – como um fenômeno cultural espontâneo, em escala de massas.¹⁴ Algo próximo a esse fenômeno ainda esteve em ação no processo de mobilização contra a extinção do MinC (mai.2016) – com o limite de que os protestos restringiram-se, então, a reivindicar *mais* próteses e administração, nos termos já então desdentados e caducos das políticas públicas lulistas para a cultura.

Hoje, no entanto, o processo geral de liquidação empreendido pelo governo de turno, oriundo do *impeachment*, alcançou um novo patamar, muito além do administrativo. Não se trata mais da reorganização de ministérios ou do gerenciamento de verbas públicas, mas sim de um processo brutal de regressão: extinção dos direitos do trabalho, ataques a lideranças políticas e rotinização do genocídio – do qual a caçada a Marielle Franco e a militarização em chave espetacular do *apartheid* carioca constituem apenas os exemplos mais gritantes. No quadro de guerra social aberta, instalado desde 2014 e radicalizado desde o tapetão político de 2016, o que podem as estratégias de visibilidade aqui estudadas, determinadas pela tônica da colaboração, da conciliação e do apaziguamento?

– Muito pouco, sem dúvida.

A ausência generalizada do juízo histórico, bem como a *imersão* acrítica no tempo sempre-presente das imagens midiáticas, marcou, no ciclo lulista, as práticas e estratégias de visibilidade desenvolvidas pelos coletivos de artistas “emergentes” *imersos* por princípio na “arte contemporânea”. Diante dos limites políticos dos discursos de contrainformação, contrapublicidade e *marketing* reverso que orientaram essas práticas “colaborativas”, efetivadas no campo da

¹⁴ Ver o item ‘Coletivo como fetiche’ em Ana MIRANDA, “Coletivos de arte: a *artificação* da criação coletiva nos anos 2000” (op. cit., 2016), p. 348-50.

circulação (em substituição ao campo produtivo que garantia a experiência da arte moderna como negação especificada do trabalho produtor de valor), o que resta de ativo na produção plástico-visual e na produção crítica no âmbito das artes?

Incapazes de legar ferramentas práticas ou simbólicas para a luta dos “de baixo” após a quebra, por parte dos “de cima”, do acordo de conciliação afiançado anteriormente pelo lulismo, as práticas artísticas colaborativas estudadas neste trabalho sem dúvida renunciaram, em sua ingenuidade e adesão à norma governamental da conciliação, a estagnação e anomia verificáveis no transe vivido pelo campo artístico no momento presente.

■ ■ ■

BIBLIOGRAFIA

(Obs.: No caso de materiais disponíveis *online*, todos os acessos foram realizados entre jan. e abr.2018).

A. Livros, teses e artigos acadêmicos

AB'SABER, Tales, *Dilma Rousseff e o ódio político* [2015] (São Paulo, Hedra, 2017).

AB'SABER, Tales, *Lulismo – Carisma Pop e cultura anticrítica* [2011] (São Paulo, Hedra, 2016).

AGUILAR, Nelson (org.), *Mostra do Redescobrimento – arte contemporânea*, catálogo de exposição (23/04-07/09/2000, Parque do Ibirapuera), (São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo/Associação Brasil 500 anos Artes Visuais, 2000).

ALAMBERT, Francisco e Polyana CANHÊTE, *Bienais de São Paulo – da era do Museu à era dos curadores, 1951-2001* (São Paulo, Boitempo, 2004).

AFFONSO, Elenira, *Teia de relações da ocupação do edifício Prestes Maia*, dissertação de mestrado, orient. Profa. Dra. Marly Namur (São Paulo, FAU-USP, 2010).

ALBUQUERQUE, Fernanda, *Troca, soma de esforços, atitude crítica e proposição: uma reflexão sobre os coletivos de artistas no Brasil (1995 a 2005)*, dissertação de mestrado, orient. Profa. Dra. Blanca Brites (Porto Alegre, PPGAV-UFRGS, 2006).

ALVES, Maria Aparecida e Maria Augusta TAVARES, “A dupla face da informalidade do trabalho – ‘autonomia’ ou ‘precarização’”, in Ricarado ANTUNES (org.) *Riqueza e miséria do trabalho no Brasil* (São Paulo, Boitempo, 2006), p. 425-44.

ALTSHULER, Bruce, *Biennals and Beyond – Exhibitions that made art history: 1962-2002* (Nova York / Londres, Phaidon Press, 2013).

ANDRADE, Luís, “Rio 40º Fahrenheit”, in *Concinnitas – Revista do Instituto de Artes da UERJ*, n. 5 (Rio de Janeiro, UERJ/ARTRio, 2003), p. 127-49.

ANTUNES, Ricardo, “Século XXI: Nova era da precarização estrutural do trabalho?”, in Ricardo ANTUNES e RUY BRAGA (orgs.), *Infoproletários – degradação real do trabalho virtual* (São Paulo, Boitempo, 2009), p. 231-38.

AQUINO, Carlos, *A coletivização como processo de construção de um movimento de moradia: uma etnografia do Movimento Sem-Teto do Centro (MSTC)*, dissertação de mestrado, orient. Prof. Dr. Heitor Frúgoli Jr. (São Paulo, Departamento de Antropologia-FFLCH-USP, 2008).

ARANTES, Otília, *Berlim e Barcelona – duas imagens estratégicas* (São Paulo, Annablume, 2012).

ARANTES, Otília (entrevista para Jorge de ALMEIDA), “Entrevista com Otília Beatriz Fiori Arantes”, *Rapsodia*, n. 2 (São Paulo, PPG Filosofia-FFLCH-USP, 2002), p. 221-64, disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/rapsodia/article/view/106413/105051>>.

ARANTES, Otília, “Uma estratégia fatal – a cultura nas novas gestões urbanas”, in *A cidade do pensamento único – Desmanchando consensos* (Petrópolis, Vozes, 2000), p. 11-74.

ARANTES, Otília (entrevista para Vera PALLAMIN), “Formas urbanas em mutação” (out.2013), revista *Eptic Online*, Vol. 16, n. 1, p. 58-67 (Sergipe, Observatório de Economia e Comunicação (OBSCOM) da Universidade Federal de Sergipe–UFS, jan-abr.2014).

ARANTES, Otília, “Novos museus”, in *Novos Estudos CEBRAP*, n. 31 (São Paulo, CEBRAP, outubro 1991), p. 161-169.

ARANTES, Otília, “De Opinião-65 à 18ª Bienal”, *Novos Estudos CEBRAP*, n. 15 (São Paulo, CEBRAP, jul.1986), p. 69-84.

ARANTES, Otília, “A virada cultural no sistema das artes”, in *Margem Esquerda*, n. 6 (São Paulo, Boitempo, 2005), p. 62-75.

ARANTES, Otília, *Berlim e Barcelona – duas imagens estratégicas* (São Paulo, Annablume, 2012).

ARANTES, Paulo, “1964, o ano que não terminou”, in Edson TELES e Vladimir SAFATLE (orgs.), *O que resta da ditadura* (São Paulo, Boitempo, 2010), p. 205-36.

ARANTES, Paulo, “Beijando a Cruz”, in *Reportagem* (São Paulo, abril de 2003), rep. in *Zero à Esquerda* (São Paulo, Conrad, 2004), p. 301-06.

ARANTES, Paulo, “Documentos de cultura, documentos de barbárie – o sujeito oculto de um manifesto” (2001), in *Zero à esquerda* (op. cit., 2003), p. 221-40.

ARANTES, Paulo, *Extinção* (São Paulo, Boitempo, 2007).

ARANTES, Paulo, “A Lei do Tormento”, in Flávio DESGRANGES & Maysa LEPIQUE (orgs.), *Teatro e Vida Pública – O Fomento e os coletivos teatrais de São Paulo* (São Paulo, Hucitec/Cooperativa Paulista de Teatro, 2012), p. 200-10.

ARANTES, Paulo, *O novo tempo do mundo* (São Paulo, Boitempo, 2014).

Paulo ARANTES, *Sentimento da dialética – na experiência intelectual brasileira* (São Paulo, Paz e Terra, 1992).

ARANTES, Paulo, “Sofística da assimilação” (1999), in *Zero à esquerda* (São Paulo, Conrad, 2003), p. 191-219.

ARGAN, Giulio Carlo, “A história da arte”, in *História da Arte como História da Cidade* (São Paulo, Martins Fontes, 1998), p.13-72.

ASBURY, Michael, “Contaminação e Quarentena: Curadoria para inglês ver”, *VIS – Revista do Programa de Pós-graduação em Arte da UnB*, 15/2 (Brasília, 2016), p. 254-66.

ASBURY, Michael, “The Uroborus Effect – Brazilian Contemporary Art as Self-Consuming”, *Third Text*, vol. 26, issue 1 (Londres, jan.2012), p. 142-45.

BASBAUM, Ricardo, “Amo os artistas-etc”, in Rodrigo Moura (Org.), *Políticas Institucionais, Práticas Curatoriais* (Belo Horizonte, Museu de Arte da Pampulha, 2005).

BASBAUM, Ricardo, “O artista como curador”, in Ana Paula COHEN (ed.), Ricardo BASBAUM, Paulo REIS, Ricardo RESENDE (cur.), *Panorama da Arte Brasileira 2001*, catálogo de exposição (São Paulo, MAM-SP, 2001), p. 35-40.

BASBAUM, Ricardo, *Manual do artista-etc* (Rio de Janeiro, Azougue, 2013).

BARROS, Guilherme, “O novo Brasil da Mostra do Redescobrimento”, *Revista Belas Artes*, n. 13 (São Paulo, Centro Universitário Belas Artes, set.-dez.2013), p. 1-22

BARROS, Rachel; Anelise GUTTERRES e Joana BARROS (orgs.), *Zona Portuária do Rio de Janeiro: sujeitos e conflitos – Caderno de debates 5* (Rio de Janeiro, Fase/Fundação Rosa Luxemburgo, 2015), disponível em: <<https://fase.org.br/wp-content/uploads/2017/05/Caderno-debates-5-Corrigido-2.pdf>>.

BARTHES, Roland, *Como Viver Junto: simulações romanesecas de alguns espaços cotidianos: cursos e seminários no Collège de France (1976-1977)*, trad. Leyla Perrone-Moisés (São Paulo, Martins Fontes, 2003).

BARTHES, Roland, *Le Degré Zero de l'Écriture* (Paris, Seuil, 1953).

BARTHES, Roland, “A morte do autor”, in *O Rumor da Língua*, trad. Mário Laranjeira (São Paulo, Martins Fontes, 2004), p. 57-64.

BARTHES, Roland, “Da obra ao texto”, in *O Rumor da Língua*, trad. Mário Laranjeira (São Paulo, Martins Fontes, 2004), 65-75.

BENJAMIN, Walter, “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica” [última versão, 1939], in Tadeu CAPISTRANO (org.), *Benjamin e a obra de arte – técnica, imagem, percepção*, trad. Marijane Lisboa (Rio de Janeiro, Contraponto, 2012), p. 9-40.

BENJAMIN, Walter, “Sobre o conceito de história” [1940], in Michael LOWY, *Walter Benjamin: aviso de incêndio – uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*, trad. das teses Jeanne Marie Gagnebin e Marcos Lutz Müller (São Paulo, Boitempo, 2005).

BENTES, Júlio Cláudio da Gama, “Análise dos planos urbanísticos recentes para a região portuária do Rio de Janeiro”, in *I Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo (Enanparq) – Simpósios, Trabalhos Completos* (Rio de Janeiro, 2010), p. 1-28, disponível em: <<http://www.anparq.org.br/dvd-enanparq/simposios/129/129-639-2-SP.pdf>>

BERRY, David M., *Copy, Rip, Burn – The Politics of Copyleft and Open Source* (London, Pluto Press, 2008).

BERRY, David M. e Giles MOSS, *The Libre Culture Manifesto* [nov.2004], disponível em: <http://freesoftwaremagazine.com/articles/libre_manifesto/>.

BERNARDO, João, “Trabalhadores: classe ou fragmentos?”, in *O comuneiro*, n.1, Setembro de 2005, disponível em: <http://www.ocomuneiro.com/nr01_09_trabalhadores.htm>.

BERTOLOSSI, Leonardo, *Arte enquadrada e gambiarra – identidade, circuito e mercado de arte no Brasil (anos 80 e 90)*, tese de doutorado, orient. Profa. Dra. Lilia Moritz Schwarcz (São Paulo, PPG em Antropologia Social da FFLCH-USP, 2014).

BIANCHI, Alvaro, “O Brasil dos gramscianos”, in *Crítica Marxista*, 43 (São Paulo, Ed. Unesp, 2017), p. 117-31.

BIANCHI, Alvaro, "Revolução passiva: pretérito do futuro", *Crítica Marxista*, n. 23 (Campinas, 2006), p. 34-57.

BIANCHI, Alvaro, "Revolução passiva e crise de hegemonia no Brasil contemporâneo", *Revista Outubro*, n. 28 (Campinas, abr.2017), p. 27-35.

BIANCHI Alvaro e Ruy BRAGA, "Brazil: The Lula government and financial globalization", *Social Forces*, n. 83, vol. 4 (June 2005), p. 1745-62.

BIANCHI, Alvaro e Ruy BRAGA, "Hegemonia e crise: noções básicas para entender a situação brasileira", *Blog Junho*, 28.jun.2015, disponível em: <<http://blogjunho.com.br/hegemonia-e-crise-nocoes-basicas-para-entender-a-situacao-brasileira/>>.

BISHOP, Claire, "Antagonism and Relational Aesthetics", *October*, n. 110 (Cambridge, MIT Press, 2004), p. 51-79.

BISHOP, Claire, "Antagonismo e Estética Relacional", *Tatuí*, n. 12 (Recife, 2011), p. 109-32.

BISHOP, Claire, *Installation Art – A Critical History* (New York, Routledge, 2005).

BISHOP, Claire, *Participation* (London, Whitechapel / MIT Press, 2006).

BISHOP, Claire, "The social turn: collaboration and its discontents", *Artforum*, September 2006 (New York, Artforum, 2006), p. 178-183.

BOITO Jr., Armando, "Neoliberalismo e relações de classe no Brasil", in *Revista Ideias*, n. 9 (1) (Campinas, IFCH-Unicamp, 2002).

BORGES, Fabiane, *Domínios do Demasiado* (São Paulo, Hucitec, 2010).

BORGES, Fabiane, "Ocupação de Espaços, Almas e Sentidos", in *Revista Global América Latina*, n. 2, São Paulo, março 2004, p. 39, disponível em <<https://tuliotavares.wordpress.com/acmstc/>>.

BOTELHO, Isaura, "Dimensões da cultura e políticas públicas", *São Paulo em Perspectiva*, vol.15, n.2 (São Paulo abr.jun.2001), p. 73-83, disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/spp/v15n2/8580.pdf>>.

BOTELHO, Maurilio Lima, "Ascensão e queda da Cidade Olímpica: especulação, endividamento e crise no Rio de Janeiro", *Revista Continentes*, n. 10 (UFRRJ, 2017), p. 27-52.

BOTELHO, Maurilio Lima, "Cidade do Amanhã: urbanização simulada e ficcionalização do capital no paraíso tropical" (mimeo, 2013).

BOURRIAUD, Nicolas, *Estética Relacional* [1998], trad. Denise Bottmann (São Paulo, Martins, 2009).

BRAGA, Ruy, "Apresentação", in Francisco de OLIVEIRA; Ruy BRAGA e Cibele RIZEK, *Hegemonia às avessas* (São Paulo, Boitempo, 2010), p. 7-14.

BRAGA, Ruy (entrevista para Gabriel BRITO e Valéria NADER), "Hegemonia lulista pode estar se esfacelando", *Correio da Cidadania*, 25.mar.2015, disponível em: <http://www.correiodacidade.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=10624:manchete230315&catid=34:manchete>.

BRAGA, Ruy, "A maldição do trabalho barato" [13.ago.2012], in *A pulsão plebeia – trabalho, precariedade e rebeliões sociais* (São Paulo, Alameda, 2015), p. 87-90.

BRAGA, Ruy, *A política do precariado – do populismo à hegemonia lulista* (São Paulo, Boitempo, 2012).

BRAGA, Ruy, *A pulsão plebeia – trabalho, precariedade e rebeliões sociais* (São Paulo, Alameda, 2015).

BRAGA, Ruy, “Terra em transe – o fim do lulismo e o retorno da luta de classes”, in André SINGER e Isabel LOUREIRO (orgs.), *As Contradições do Lulismo* (op. cit., 2016), p. 55-92.

BRISSAC, Nelson, “Arte/cidade – um balanço”, *Revista Ars*, n. 7 (São Paulo, PPGAV-ECA-USP, 2006), p. 85-9.

BRITO Felipe e Pedro Rocha de OLIVEIRA, *Até o último homem: visões cariocas da administração armada da vida social* (São Paulo, Boitempo, 2013).

BRITTO, Ludmila, *Arte Colaborativa na Cidade – Um estudo de caso dos coletivos Poro, GIA e Opavivará!*, tese de doutorado, orient. Profa. Dra. Rosa Gonçalves (Salvador, EBA-UFBA, 2017).

BRITO, Ronaldo, “Análise do circuito”, *Revista Malasartes*, n. 1 (São Paulo, set.-nov.1975), p. 5-6.

BRITO, Ronaldo, *Experiência Crítica*, org. Sueli Lima (São Paulo, Cosacnaify, 2005).

BRITO, Ronaldo, “As ideologias construtivas no ambiente cultural brasileiro”, in Aracy AMARAL (org.), *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte* (São Paulo/Rio de Janeiro, Pinacoteca do Estado/MAM-RJ, 1977/2ªed. 2015), p. 303-10.

BRITO, Ronaldo, “O moderno e o contemporâneo (o novo e o outro novo)”, in *Arte Brasileira Contemporânea 1 – Caderno de textos* (Rio de Janeiro, FUNARTE, 1980), p. 5-9.

BRITO, Ronaldo, *Neoconcretismo – Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro* [1975] (Rio de Janeiro, FUNARTE, 1985); republicado em São Paulo, Cosacnaify, 1999.

BRITO, Ronaldo; Carlos ZÍLIO; José RESENDE e Waltércio CALDAS, “O boom, o pós-boom e o disboom”, *Jornal Opinião*, n. 200 (03.set.1976), p. 25-28, republicado in Ricardo BASBAUM (org.), *Arte Contemporânea Brasileira* (Rio de Janeiro, Rios Ambiciosos, 2001), p. 179-96.

BUCK-MORSS, Susan (entrevista para Grant H. Kester), “Estética depois do Fim da Arte – uma entrevista com Susan Buck-Morss” [1997], trad. Adele Motta, *Dazibao*, n. 3 (São Paulo, 2015), p. 9-32.

BUCK-MORSS, Susan, “Estética e anestética: uma reconsideração de *A obra de arte de Walter Benjamin*” [1992], in Tadeu CAPISTRANO (org.), *Benjamin e a obra de arte – técnica, imagem, percepção*, trad. Vera Ribeiro (Rio de Janeiro, Contraponto, 2012), p. 155-204.

BUCK-MORSS, Susan, “What is political art?”, in *Private time in public space* (San Diego, inSITE97, 1997), p.14-26.

CABRAL, Ana Julia, *O contra-espetáculo da era neoliberal: estratégias artísticas e midiáticas da resistência jovem no Brasil*, dissertação de mestrado, orient. Prof. Dr. João Freire Filho (Rio de Janeiro, PPG em Comunicação e Cultura-ECO-CFCH-UFRJ, 2007).

CALLINICOS, Alex, *Contra el Posmodernismo*, trad. Magdalena Holguín (Buenos Aires: Razón y Revolución/ Biblioteca Militante, 2011).

CANDIDO, Antonio, "Literatura e subdesenvolvimento" [1973], in *A educação pela noite* (Rio de Janeiro, Ouro sobre Azul, 2006).

CARDOSO, Isabel Cristina, "Onde estão os recursos da venda dos Cepacs para o Programa de Atendimento Econômico e Social da População Diretamente Afetada pelo Projeto Porto Maravilha?", in Rachel BARROS et. al. (orgs.), *Zona Portuária do Rio de Janeiro: sujeitos e conflitos – Caderno de debates 5* (Rio de Janeiro, Fase/Fundação Rosa Luxemburgo, 2015), p. 41-50.

CARDOSO, Rafael, "Do Valongo à Favela – a primeira periferia do Brasil", in Clarissa DINIZ e R. CARDOSO (orgs.), *Do Valongo à Favela: imaginário e periferia*, catálogo de exposição (MAR, 25.maio.2014-10.maio.2015; Rio de Janeiro, Instituto Odeon/MAR, 2015), p. 12-35.

CARDUCCI, Vince, "Culture Jamming: a sociological perspective", *Journal of Consumer Culture*, v. 6 (London, 2006).

CARNEIRO, Sandra de Sá, "Herança Africana reconhecida ou ameaçada? Disputas em torno do legado negro na Zona Portuária", in Rachel BARROS et. al. (orgs.), *Zona Portuária do Rio de Janeiro: sujeitos e conflitos – Caderno de debates 5* (Rio de Janeiro, Fase/Fundação Rosa Luxemburgo, 2015), p. 59-69.

CARVALHO, Ananda, *Redes Curatoriais: procedimentos comunicacionais no sistema da arte contemporânea*, tese de doutorado, orient. Profa. Dra. Cecilia Almeida Salles (São Paulo, Comunicação e Semiótica-PUC-SP, 2014).

CARVALHO, Flávio de, "Uma tese curiosa: A cidade do homem nu", *Diário da Noite*, São Paulo, 19.jul.1930, rep. in Denise MATTAR, *Flávio de Carvalho: 100 anos de um revolucionário romântico* (Rio de Janeiro, CCB, 1999), p. 80.

CASTILLO, Sonia Salcedo del, *Cenário da Arquitetura da Arte – Montagens e espaços de exposições* (São Paulo, Martins, 2008).

CASTRO, Eduardo Viveiros de, *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia* (São Paulo, Cosacnaify, 2002; 1ªed. eletrônica, 2014).

CAVALCANTI, Raíza, *SPA das artes: entre a utopia e a ideologia – uma análise das relações entre práticas discursivas no interior do SPA das Artes do Recife*, dissertação de mestrado, orient. Prof. Dr. Paulo Marcondes Soares (Recife, DS-CFCCH-UFPE, 2011).

CELANT, Germano, "A visual machine – Art installation and its modern archetypes", in Reesa GREENBERG et al., *Thinking About Exhibitions* (op. cit., 1996), p. 260-70.

CESAR, Marisa Flório, "Fronteiras Móveis", *Revista Lucera*, n. 10 (Rosário/Argentina, Centro Cultural Parque España, 2005), rep. in Glória FERREIRA, *Crítica de Arte no Brasil – Temáticas Contemporâneas* (Rio de Janeiro, Funarte, 2006), p. 541-47.

COATES, Rebecca, "From the Margins to the Center – The São Paulo Biennial, the Biennale of Sydney, and the Istanbul Biennial", *Museum Worlds: Advances in Research*, n. 2 (UK, 2014), p. 113-32, disponível em: <<http://dx.doi.org/10.3167/armw.2014.020108>>.

COCCHIARALLE, Fernando, "A (outra) Arte Contemporânea Brasileira: intervenções urbanas micropolíticas", in *Arte & Ensaios*, n. 11 (Rio de Janeiro, PPGAV-EBA-UFRJ, 2004), p. 67-71, disponível em: <http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae11_fernando_cocchiarale.pdf>.

COCCHIARALE, Fernando (coord. geral); Angélica de MORAES e Daniela BOUSSO (co-curadoras), "Arte Política: Isto são outros 500", in *Mapeamento Nacional da Produção*

Emergente - Rumos Itaú Cultural Artes Visuais 1999/2000 (São Paulo, Itaú Cultural/Ed. Unesp/Imprensa Oficial, 2000), p. 152-55.

COSTA, Cleisemeiry, “História da cultura e gestão: do MEC ao MinC”, in Lia CALABRE, *Políticas culturais: reflexões e ações* (São Paulo/Rio de Janeiro, Itaú Cultural/Casa de Rui Barbosa, 2009).

COSTA, Iná Camargo e Dorberto CARVALHO, *A luta dos grupos teatrais de São Paulo por políticas públicas para a cultura* (São Paulo, Cooperativa Paulista de Teatro, 2008).

CYPRIANO, Fabio, “Como viver junto: a bienal que reconfigurou a instituição”, in F. CYPRIANO e Mirtes Marins de OLIVEIRA (orgs.), *Histórias das Exposições: Casos exemplares* (São Paulo, Educ, 2017), p. 151-75.

CYPRIANO, Fabio, “How to escape formal representations with artists-activists”, in Galit EILAT et. al. (eds.), *Making Biennials in Contemporary Times: essays from the World Biennial Forum n°2* (Amsterdam / São Paulo, Biennial Foundation / Fundação Bienal de São Paulo, 2015), p. 98-103.

CYPRIANO, Fabio e Mirtes Marins de OLIVEIRA (orgs.), *Histórias das Exposições – casos exemplares* (São Paulo, Editora da PUC-SP, 2017).

CUNHA, Guilherme Leite, *Mediação cultural em exposições de arte contemporânea*, dissertação de mestrado, orient. Profa. Dra. Dilma de Melo Silva (São Paulo, PPGEHA-ECA/MAC-USP, 2012).

CUNHA, Guilherme Leite, “Medio, Monitoro, Valorizo”, in *Dazibao – crítica de arte*, n.1 (São Paulo, 2011), p.19-32.

DAY, Gail and Steve EDWARDS, “Global dissensus: art and contemporary capitalism”, in Steve EDWARDS e Paul WOOD (ed.), *Art & Visual Culture 1850-2010 – Modernity to Globalisation* (London, Tate / The Open University, 2012), p. 285-315.

DEBORD, Guy, *A Sociedade do Espetáculo* (1967), trad. Estela dos Santos Abreu (Rio de Janeiro, Contraponto, 1997).

DEBORD, Guy e Gil J. WOLMAN, “Mode d’emploi du détournement”, *Les Lèvres Nues*, n. 8 (Bruxelles, mai.1956), p.23-26, fac-símile disponível em <<https://www.erudit.org/fr/revues/inter/2014-n117-inter01492/72291ac.pdf>>.

DINIZ, Clarissa et al., “Apresentação”, in *Vômito e não: práticas antropológicas na arte e na cultura / IV Seminário de pesquisadores do PPGARTES-UERJ – Caderno de Comunicações* (Rio de Janeiro, Azougue, 2012), p. 5.

DINIZ, Clarissa, “Irreversibilidades de água, recursividades de pedra” in C. DINIZ e R. CARDOSO (orgs.), *Do Valongo à Favela: imaginário e periferia*, catálogo de exposição (op. cit., 2015).

DINIZ, Clarissa e Rafael CARDOSO (orgs.), *Do Valongo à Favela: imaginário e periferia*, catálogo de exposição (MAR, 25.maio.2014-10.maio.2015; Rio de Janeiro, Instituto Odeon/MAR, 2015).

ECO, Umberto, *Seis passeios pelos bosques da ficção*, trad. Hildegard Feist (São Paulo, Cia. das Letras, 1994).

FABRINI, Ricardo, “Para uma história da Bienal de São Paulo: da arte moderna à contemporânea”, *Revista USP*, n. 52 (São Paulo, Universidade de São Paulo, dez.2001-fev.2002), p. 46-55, disponível em: <<https://www.usp.br/revistausp/52/SUMARIO-52.htm>>.

FADEL, Sérgio, *5 visões do Rio na Coleção Fadel* (Rio de Janeiro, Edições Fadel, 2009).

FARIAS, Agnaldo (coord.), *Bienal 50 anos – 1951-2001* (São Paulo, Fundação Bienal, 2001).

FARIAS, Agnaldo, “Faxinal das Artes no Faxinal do Céu” [2002], rep. in Glória FERREIRA, *Crítica de Arte no Brasil* (Rio de Janeiro, Funarte, 2006).

FARIAS, Agnaldo e Moacir dos ANJOS (cur.), *A Geração da Virada – 10+1: Os anos recentes da arte brasileira*, catálogo de exposição (7.ou. –26.nov.2006; pub.: São Paulo, Instituto Tomie Ohtake, 2007).

FELTRAN, Gabriel, “O Valor dos Pobres: a aposta no dinheiro como mediação para o conflito social contemporâneo”, in *Cadernos CRH*, 27 (Salvador, setembro-dezembro 2014), p.1-17, disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ccrh/v27n72/04.pdf>>.

FERNANDES, Florestan, “Os de baixo”, *FSP*, 20.jun.1984, rep. in *Que tipo de República*, São Paulo, Brasiliense, 1986, p. 171-74.

FERREIRA, Glória, “Cronologia crítica”, in Daniel SENISE e Renina KATZ (orgs.), *Vai que nós levamos as partes que te faltam* (São Paulo, Pinacoteca do Estado, 2011).

FIALHO, Ana Letícia, “O Brasil está no mapa?”, in Cristiana TEJO et. al., *Depois do muro* (Recife, Fundação Joaquim Nabuco / Ed. Massangana, 2010), p. 97-110.

FIALHO, Ana Letícia e Graziela KUNSCH, *Relatos Críticos – Seminários da 27ª Bienal de São Paulo* (São Paulo, Hedra, 2011).

FIGUEIREDO, Clara, *Fotografia: entre fato e farsa (URSS – Itália, 1928-1934)*, tese de doutorado, orient. Prof. Dr. Luiz R. Martins (São Paulo, PPGAV-ECA-USP, 2018).

FONTENELLE, Isleide, “Os caçadores do cool”, *Lua Nova – revista de cultura e política*, n. 63 (São Paulo, CEDEC, 2004), p. 163-77.

FOSTER, Hal; Rosalind KRAUSS; Yve-Alain BOIS; Benjamin BUCHLOH e David JOSELIT, *Art Since 1900 – modernism antimodernism postmodernism* (Nova York, Thames & Hudson, 2004).

FOUCAULT, Michel, “Qu’est-ce qu’un auteur?”, in *Dits et Écrits* (Paris, Gallimard, 1994), vol. I. / *O que é um autor?*, trad. Antônio F. Cascais e Edmundo Cordeiro (Rio de Janeiro, Vega, 1992).

FRENTE 3 DE FEVEREIRO, *Zumbi somos nós – cartografia do racismo para o jovem urbano* (São Paulo, VAI/Sec. Municipal de Cultura, 2006).

GAC–Grupo de Arte Callejero, “Relaciones institucionales”, in *GAC Pensamientos Practicas Acciones* (Buenos Aires, Tinta Limón, 2009), p. 229-54, disponível em: <<http://www.tintalimon.com.ar/libro/GAC/>>.

GERALDO, Sheila Cabo, “A prática coletiva e a ação artístico-política como intervenção pública”, in Marcela GENÉ (org.), *Balances, perspectivas y renovaciones disciplinares de la historia del arte – V Congreso Internacional de Teoría e historia de las artes / XIII Jornadas CAIA* (Buenos Aires, CAIA, 2009), p. 493-500.

GERALDO, Sheila Cabo, “Temporalidades, permanências e apagamentos”, in *Las redes del arte: intercambio, procesos y trayectos en la circulación de las imágenes –VII Congreso Internacional de Teoría e Historia de Las Artes - XV Jornadas CAIA* (Buenos Aires, CAIA, 2013), p. 123-131.

GIANNELLA, Letícia, “A produção histórica do espaço portuário da cidade do Rio de Janeiro: relações de poder e a luta pela efetivação de territórios”, in Rachel BARROS et. al. (orgs.), *Zona Portuária do Rio de Janeiro: sujeitos e conflitos – Caderno de debates 5* (Rio de Janeiro, Fase/Fundação Rosa Luxemburgo, 2015), p. 13-26.

GIL, Gilberto, “Apresentação do Ministro da Cultura”, in Lisette LAGNADO e Adriano PEDROSA (orgs.), *27ª Bienal de São Paulo: Como Viver Junto*, catálogo de exposição (op. cit., 2007), p. XI.

GIUNTA, Andrea, “Bienalización del arte”, in *Escribir las imágenes – ensayos sobre arte argentino y latinoamericano* (Buenos Aires, Siglo XXI, 2011), p. 267-73.

GIUNTA, Andrea, “La era del gran escenario” [2007], in *Escribir las imágenes – ensayos sobre arte argentino y latinoamericano* (Buenos Aires, Siglo XXI, 2011), p. 257-62.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo, *Entre Cenografias: o museu e a exposição de arte no século XX* (São Paulo, Edusp/Fapesp, 2004).

GORENDER, Jacob, *Marxismo sem Utopia* (São Paulo, Ática, 1999).

GRANIERI, Karina e Carolina KATZ (eds.), *Taller Popular de Serigrafia (2002-2007)*, (Buenos Aires/Frankfurt, ago.-out.2010), disponível em: <<http://tallerpopulardeserigrafia.blogspot.com.br/>>.

GREENBERG, Reesa; Bruce FERGSON e Sandy NAIRNE, *Thinking about Exhibitions* (London / New York, Routledge, 1996).

GUERRA, Abílio, *O primitivismo em Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Raul Bopp – origem e conformação no universo intelectual brasileiro* (São Paulo, Romano Guerra, 2010).

GUERREIRO, Isadora de Andrade, “Sobre a forma do Programa Minha Casa Minha Vida – o projeto de desenvolvimento contraditório do PT”, in *Anais do XVI Enanpur – Espaço, Planejamento e Insurgências* (Belo Horizonte, Associação Nacional de Pós-graduação e Pesquisa em Planejamento Urbano e Regional, 2015), disponível em: <http://xvienanpur.com.br/anais/?wpfb_dl=272>.

GUERREIRO, Isadora de Andrade, “Movimento popular e Lulismo através do PMCMV: política de massas e produção urbana como administração da luta de classes”, in *Anais do II Seminário Nacional de Teoria Marxista* (Uberlândia, Proex-UFU, 2016), disponível em: <<http://seminariomarx.com.br/>>.

GUILBAUT, Serge, “Museum ad nauseam? Los museos em el labirinto pós-moderno”, in Marcela GENÉ (org.), *Balances, perspectivas y renovaciones disciplinares de la historia del arte – V Congreso Internacional de Teoría e historia de las artes / XIII Jornadas CAIA* (Buenos Aires, CAIA, 2009), p. 501-514.

HAUG, Wolfgang Fritz, “Commodity aesthetics revisited – exchange relations as the source of antagonistic aesthetization”, *Radical Philosophy – a journal of socialist and feminist philosophy*, n. 135 (Londres, jan.–fev.2006), p. 18-24.

HEINICH, Nathalie e Michael POLLAK, “From Museum Curator to Exhibition Auteur – Inventing a singular position”, in Reesa GREENBERG et. al., *Thinking about Exhibitions* (London / New York, Routledge, 1996), p. 166-79.

HERKENHOFF, Paulo, “1922, um ano sem arte moderna”, in *Arte brasileira na coleção Fadel – da inquietação do moderno à autonomia da linguagem*, catálogo de exposição (CCBB-RJ, 23.fev.-28 abr.2002; CCBB-SP, 23.nov.2002-12.jan.2003 / Rio de Janeiro, Andrea Jakobsson, 2002), p. 30-45.

HERKENHOFF, Paulo, “Bienal 1998: Princípios e processos”, in *marcelina [antropofágica]*, n. 1 (São Paulo, Faculdade Santa Marcelina, 2008), p. 20-36.

HERKENHOFF, Paulo, “Espestranpaangeipeirospos empem topodopo lupugarpar”, in Adriano PEDROSA (cur.), *31º Panorama da Arte Brasileira – Mamôyguara opá mamô pupé* (São Paulo, MAM, 2009), p. 54-71.

HERKENHOFF, Paulo, “Museus sob novos paradigmas”, conferência de abertura do *Seminário Transmuseu – novas plataformas de ação para o museu no mundo contemporâneo* (MAM-SP, 29-31.out.2014), transcrição disponível em: <<http://mam.org.br/wp-content/uploads/2017/03/transmuseu-2014-PauloHerkenhoff.pdf>>.

HERKENHOFF, Paulo, “O novo ciclo da cultura do Rio de Janeiro: razões de um entusiasmo”, in *Cadernos FGV Projetos*, n. 19 (Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas, 2012), p. 32-43.

HERKENHOFF, Paulo, “Yuri Firmeza e o homem de negócios”, in Clarissa DINIZ (cur.), *Vida da Minha Vida*, catálogo de exposição (Centro Cultural Banco do Nordeste, Fortaleza, 28.jun.–31.jul.2011), rep. in *Casa Triângulo – Yuri Firmeza, Portifólio* (São Paulo, 2017), p. 57, disponível em: <<http://www.casatriangulo.com/artista/34/tags/>>.

HERKENHOFF, Paulo e Adriano PEDROSA (eds.), *XXIV Bienal de São Paulo Vol. 1 – Núcleo Histórico: Antropofagia e Histórias de Canibalismos* (São Paulo, Fundação Bienal, 1998).

HERKENHOFF, Paulo e Adriano PEDROSA (eds.), *XXIV Bienal de São Paulo Vol. 2 – Representações Nacionais* (São Paulo, Fundação Bienal, 1998).

HERKENHOFF, Paulo e Adriano PEDROSA (eds.), *XXIV Bienal de São Paulo Vol. 3 – Roteiros...* (São Paulo, Fundação Bienal, 1998).

HERKENHOFF, Paulo e Adriano PEDROSA (eds.), *XXIV Bienal de São Paulo Vol. 4 – Arte Contemporânea Brasileira: Um e/entre Outro/s* (São Paulo, Fundação Bienal, 1998).

HERKENHOFF, Paulo e Adriano PEDROSA, “O curador carioca” [1999], in *Marcelina [antropofágica]*, n. 1 (São Paulo, Faculdade Santa Marcelina, 2008), p. 42-51; originalmente publicado *TRANS>Magazine*, n. 6 (Nova York/Bogotá, Fundação Cisneros, 1999), p. 6-15, disponível em: <http://www.transmag.org/nuevo_transmag/nuevodisenio/content/vols.php?vista=issue&tipoproy=Cultural%20Conditioning&proyeccion=10&descproy=The%20Brazilian%20Curator%20Private/%20The%20Carioca%20Curator>.

HERKENHOFF, Paulo e Clarissa DINIZ, “O Abrigo e o Terreno – arte e sociedade no Brasil 1” (versão resumida), texto de parede na exposição homônima, mar.–jul.2013.

HIRATA, Francini e Nathalia OLIVEIRA, “Os movimentos dos sem-teto de São Paulo no contexto neoliberal”, in Armanto BOITO Jr. e Andréia GALVÃO (orgs.), *Política e classes sociais no Brasil dos anos 2000* (São Paulo, Alameda, 2012), p. 365-400.

HOBBSAWM, Eric, *Interesting Times* (London, Penguin, 2002).

HOFFMANN, Jens, *Showtime: The 50 Most Influential Exhibitions of Contemporary Art* (London, Thames & Hudson, 2014).

JONES, Caroline A., “Form and Formless”, in Amelia JONES, *A Companion to Contemporary Art Since 1945* (Oxford, Blackwell Publishing, 2006), p. 127-44.

KLEIN, Naomi, *Sem logo: a tirania das marcas em um planeta vendido* [1999] (Rio de Janeiro, Record, 2002).

KLUGE, Alexander, “Una observación de Walter Benjamin”, in *120 historias del cine* [2007], trad. esp. Nicolás Gelormini (Buenos Aires, Caja Negra, 2010).

KVARAN, Gunnar B. e Hans Ulrich OBRIST, *Imagine Brazil* (Oslo/Lyon/São Paulo, Astrup Fearnley Musset/ Musée d’Art Contemporain de Lyon/Instituto Tomie Ohtake, 2013/2015).

KUCINSKI, Bernardo, *O Fim da Ditadura Militar* (São Paulo, Contexto, 2001).

KWON, Miwon, “Exchange Rate: On Obligation and Reciprocity in Some Art of the 1960s and After”, in Helen MOLESWORTH (ed.), *Work Ethic* (Baltimore, The Baltimore Museum of Art, 2003).

LADDAGA, Reinaldo, *Estética de la emergencia – la formación de outra cultura de las artes* (Buenos Aires, Adriana Hidalgo Ed., 2006).

LAGNADO, Lisette, “Anthropophagy as Cultural Strategy: The 24th Bienal de São Paulo”, in L. LAGNADO e Pablo LAFUENTE (org.), *Cultural Anthropophagy – The 24th Bienal de São Paulo 1998* (Londres, Afterall/University of the Arts London, 2015), p. 8-62.

LAGNADO, Lisette, “Gordon Matta-Clark e Hélio Oiticica: micro-história de mitologias contemporâneas”, in Gabriela RANGEL e Tatiana CUEVAS (cur.), *Gordon Matta-Clark: Desfazer o Espaço*, catálogo de exposição (Museu Nacional de Bellas Artes, Santiago, nov.2009-jan.2010; MAM-SP, fev.-abr. 2010; Paço Imperial, Rio de Janeiro, mai.-jul.2010; Museo de Arte de Lima, ago.-out.2010), p. 69-76.

LAGNADO, Lisette, *Hélio Oiticica: O Mapa do Programa Ambiental*, tese de doutorado, orient. Prof. Dr. Celso Favaretto (São Paulo, PPG de Filosofia-FFLCH-USP, 2003).

LAGNADO, Lisette, “No amor e na adversidade”, in *27ª Bienal de São Paulo: Como viver junto*, catálogo de exposição (São Paulo, Fundação Bienal, 2007), p. 53-60.

LAGNADO, Lisette, “Seminários: Introdução”, in L. LAGNADO e Adriano PEDROSA, *27ª Bienal de São Paulo – Seminários* (Rio de Janeiro, Cobogó, 2008), p. 17.

LAGNADO, Lisette, “Por uma revisão dos estudos curatoriais”, in *Poiésis – revista do PPG em Estudos Contemporâneos das Artes*, 26 (Niterói, Universidade Federal Fluminense, dezembro de 2015), p. 81-97.

LAGNADO, Lisette, “As tarefas do curador” in *Marcelina [antropofágica]*, n. 1 (São Paulo, Faculdade Santa Marcelina, 2008), p. 8-19.

LAGNADO, Lisette e Adriano PEDROSA (eds.), *27ª Bienal de São Paulo – Guia* (São Paulo, Fundação Bienal, 2006).

LAGNADO, Lisette e Adriano PEDROSA (eds.), *27ª Bienal de São Paulo: Como viver Junto*, catálogo de exposição (São Paulo, Fundação Bienal, 2007).

LAGNADO, Lisette e Adriano PEDROSA (eds.), *27ª Bienal de São Paulo – Seminários* (Rio de Janeiro, Cobogó, 2008).

LAGNADO, Lisette e Pablo LAFUENTE (org.), *Cultural Anthropophagy – The 24th Bienal de São Paulo 1998* (Londres, Afterall/University of the Arts London, 2015).

LARGHI, Sebastián Benítez, “Uma cultura transnochada – Los usos culturales de los sectores movilizadores de la clase media argentina a partir de diciembre de 2001”, in Ana WORTMAN (org.), *Entre la política y la gestión de la cultura y el arte* (Buenos Aires, Eudeba, 2009), p. 123-53.

LEFEBVRE, Henri, *Le Droit à la Ville* (Paris, Ed. du Seuil, 1967).

LÉVI-STRAUSS, Claude, *Tristes Trópicos* [1955], trad. Rosa D’Aguiar (São Paulo, Cia. das Letras, 2005).

LIMA, Daniel e Tulio TAVARES, *Zona de Poesia Árida*, caderno da exposição (Rio de Janeiro, MAR, 2015).

LISPECTOR, Clarice, “Mineirinho”, in revista *Senhor*, n. 40 (Rio de Janeiro, Delta Larrouse, jun.1962), rep. in Clarice LISPECTOR, *Para não esquecer: crônicas* (São Paulo, Ática, 1979).

LONGONI, Ana, “Dilemas pendentes. Perguntas frente à recuperação dos conceitualismos dos anos 1960”, in Cristina FREIRE e Ana LONGONI (orgs.), *Conceitualismos do sul* (São Paulo, Annablume/MAC-USP, 2009), p.173-181.

LOWY, Michael, *Walter Benjamin: aviso de incêndio – uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*, trad. das teses Jeanne Marie Gagnebin e Marcos Lutz Müller (São Paulo, Boitempo, 2005).

LIGUORI, Guido e Pasquale VOZA, (orgs.), *Dicionário gramsciano (1926-1937)*, trad. Ana Maria Chiarini et al. (São Paulo, Boitempo, 2017).

LUCENA, Daniela, “Sobre la inserción del arte activista argentino en los espacios de exhibición”, in *Arte, Individuo y Sociedad*, 28/3 (Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2016), p. 583-600.

MARQUES, Joana, *Trabalhadores-artistas – cenas de trabalho, organização e ação coletiva no Brasil e Portugal*, tese de doutorado, orient. Prof. Dr. Ruy Braga (São Paulo, PPG em Sociologia-FFLCH-USP, 2016).

MARTINS, Luiz Renato, "Argan seminar: art, value and work", in *The Conspiracy of Modern Art* (Leiden, BRILL/Historical Materialism, 2017), p. 213-30.

MARTINS, Luiz Renato, *Conflito e interpretação em Fellini* (São Paulo, Edusp, 1993).

MARTINS, Luiz Renato, "Economia política da Arte Moderna II – notas para uma sistematização provisória", *Ars*, n. 14 (São Paulo, PPGAV-ECA-USP, 2009).

MARTINS, Luiz Renato, "Formação e desmanche de um sistema visual brasileiro moderno", *Margem Esquerda – ensaios marxistas*, n. 9 (São Paulo, Boitempo, jun.2007), p. 154-67.

MARTINS, Luiz Renato, "International Benefit Society of Friends of Form and Bulletin on the Brazilian Division", in *The Long Roots of Formalism in Brazil*, trad. Renato Rezende (Leiden, Brill/Historical Materialism Series, 2018), p. 237-85.

MARTINS, Luiz Renato, "Sociedade Beneficente Internacional dos Amigos da Forma – e boletim sobre a secção Brasileira" (2017, inédito).

MARX, Karl, "O 18 Brumário de Luís Bonaparte", trad. Leandro Konder, in *Manuscritos Econômico-filosóficos e outros textos escolhidos*, vol. II, Coleção *Os Pensadores*, org. José Arthur Giannotti (São Paulo, Nova Cultural, 1988), p. 3-82.

MAZETTI, Henrique, "Entre o afetivo e o ideológico: as intervenções urbanas como políticas pós-modernas", *Eco-pós*, v. 9, n. 2 (Rio de Janeiro, PPG em Comunicação e Cultura-UFRJ, ago.-dez.2006).

MAZETTI, Henrique, "Resistências criativas: os coletivos artísticos e ativistas no Brasil", in *Lugar Comum – estudos de mídia, cultura e democracia*, n. 25-6, (Rio de Janeiro, UFRJ, maio-dez. 2010) p. 105-120, disponível em: <<http://uninomade.net/lugarcomum/25-26/>>.

MAZZUCHELLI, Kiki, "Brazilians everywhere/ Brasileiros por toda parte", in Gunnar B. KVARAN e Hans Ulrich OBRIST, *Imagine Brazil* (Oslo/Lyon/São Paulo, Astrup Fearnley Musset/ Musée d'Art Contemporain de Lyon/Instituto Tomie Ohtake, 2013/2015), p. 11-18.

MEDINA, Cuauhtémoc, "Contemp(t)orary: once tesis", in *Revista de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Costa Rica*, n. 3 (San José, janeiro de 2013), p. 1-11.

MELENDI, Maria Angélica, "A invenção do Inhotim: uma paragem para a arte contemporânea", in *Estratégias da arte em uma era de catástrofes* (Rio de Janeiro, Cobogó, 2017), p. 375-94.

MESQUITA, André, *Insurgências poéticas – arte ativista e ação coletiva (1990-2000)*, dissertação de mestrado, orient. Prof. Dr. Marcos Silva (São Paulo, PPGHS-FFLCH-USP, 2008).

MILLIET, Maria Alice, "Bienal: percursos e percalços", *Revista USP*, n. 52 (São Paulo, Universidade de São Paulo, dez.2001-fev.2002), p. 92-99, disponível em: <<https://www.usp.br/revistausp/52/SUMARIO-52.htm>>.

MIRANDA, Ana, "Coletivos de arte: a *artificação* da criação coletiva nos anos 2000", *NAVA – Revista do PPG e Artes Cultura e Linguagens da UFJF*, n.2 (Juiz de Fora, IAD-UFJF, jan.-jun.2016), p. 331-52.

MITCHELL, Peta, "Contagion, Virology, Autoimmunity: Derrida's Rhetoric of Contamination", *parallax*, Vol. 23, No. 1, 2017, p. 77-93.

MODONESI, Massimo, “Gobiernos progresistas y desmovilización ¿Revoluciones passivas en América Latina?” *Anuari del Conflicte Social*, n. 2 (Barcelona, Universitat de Barcelona, 2012), p. 1367-84.

MOSQUERA, Gerardo, “Beyond Anthropophagy: Art, Internationalization and Cultural Dynamics”, apresentação no Global Art Symposium (Salzburgo, 30.jul.2011), disponível em: <<http://www.summeracademy.at/media/pdf/pdf776.pdf>>.

MOSQUERA, Gerardo, “Linguagem internacional?”, trad. Marcelo Campos, *Arte & Ensaios*, n. 10 (Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, 2003), p. 80-83.

MOTTA, Gustavo, *No fio da navalha – diagramas da arte brasileira: do ‘programa ambiental’ à economia do ‘modelo’*, dissertação de mestrado, orient. Prof. Dr. Luiz Renato Martins (São Paulo, PPGAV-ECA-USP, 2011).

MOTTA, Gustavo, “Vômito de imagens, constrição e diarreia – modos de regulação da ‘participação do espectador’ na arte brasileira dos anos 60/70”, in Clarissa DINIZ et al., *Seminário vômito e não: práticas antropeômicas na arte e na cultura – caderno de comunicações* (Rio de Janeiro, Azougue, 2012), p. 60-65.

NAVES, Rodrigo, “Edemar: a arte como abre-alas”, *O Estado de S.Paulo*, 2.out.2005, rep. in *O vento e o moinho – ensaios sobre arte moderna e contemporânea* (São Paulo, Cia. das Letras, 2007), p. 428-34.

NAVES, Rodrigo, “Entrevista a Angela Pimenta”, *Humboldt n. 79 / Inter Nationes* (São Paulo, Goethe Institut, março 1999), p.48-50, rep. in Paulo VENÂNCIO Filho, *30 x Bienal – Transformações na Arte Brasileira da 1ª à 30ª edição*, catálogo de exposição (21.set.-8.dez.2013, Pavilhão da Bienal; São Paulo, Fundação Bienal, 2013), p. 176.

NAVES, Rodrigo, *A forma difícil – ensaios sobre arte brasileira* (São Paulo, Ática, 1996).

NAVES, Rodrigo, *O vento e o moinho – ensaios sobre arte moderna e contemporânea* (São Paulo, Cia. das Letras, 2007).

NODARI, Alexandre, “A transformação do Tabu em totem: notas sobre (um)a fórmula antropofágica”, *DasQuestões – Filosofia Tradução Arte*, n. 2 (Brasília, UnB, mai.2015).

NUNES, Kamilla, *Espaços autônomos de arte contemporânea* (Rio de Janeiro, Ed. Circuito/FUNARTE, 2013).

OBRIST, Hans Ulrich, *Caminhos da curadoria*, trad. Alyne Azuma (Rio de Janeiro, Cobogó, 2014).

OITICICA, Hélio, “Esquema geral da Nova Objetividade” [1967], in César OITICICA Filho (org.), *Museu é o mundo* (Rio de Janeiro, Azougue, 2011), p. 87-101.

OITICICA, Hélio, “O Herói Anti-Herói e o Anti-Herói Anônimo” (25.mar.1968), in “Artes Plásticas”, coluna de Frederico MORAIS, “Heróis e anti-heróis de Oiticica”, *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 10.abr.1968, p. 3, apud Luciano FIGUEIREDO (cur. e org.), *Hélio Oiticica: Obra e Estratégia*, cat. de exposição (Rio de Janeiro, Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro / MAM-RJ, 2002), p.28.

OITICICA, Hélio, “Programa ambiental” [jul.1966], in César OITICICA Filho (org.), *Museu é o mundo* (Rio de Janeiro, Azougue, 2011), p. 81-5.

OLIVEIRA, Francisco de, “O avesso do avesso”, *Piauí*, n. 37 (São Paulo, Ed. Alvinegra/Abril, out. 2009), disponível em <<http://revistapiaui.estadao.com.br/edicao-37/tribuna-livre/o-avesso-do-avesso>>, rep. in Francisco de OLIVEIRA; Ruy BRAGA; Cibeles RIZEK (orgs.), *Hegemonia às avessas* (São Paulo, Boitempo, 2010), p. 369-76.

OLIVEIRA, Francisco de, *Crítica à razão dualista/O Ornitorrinco* (São Paulo, Boitempo, 2003).

OLIVEIRA, Francisco de, “A derrota da vitória: a contradição do absolutismo de FHC”, *Novos Estudos CEBRAP*, n. 50 (São Paulo, mar.1998), p. 13-21.

OLIVEIRA, “Hegemonia às avessas”, in *Piauí*, n. 4 (São Paulo, Ed. Alvinegra/Abril, jan. 2007), disponível em: <<http://piaui.folha.uol.com.br/materia/hegemonia-as-avessas>>, rep. in Francisco de OLIVEIRA; Ruy BRAGA; Cibeles RIZEK (orgs.), *Hegemonia às avessas* (São Paulo, Boitempo, 2010), p. 21-7.

OLIVEIRA, Francisco de, “O momento Lenin” [2004], in F. OLIVEIRA e Cibeles RIZEK (orgs.), *A Era da Indeterminação* (São Paulo, Boitempo, 2007), p. 257-87.

OLIVEIRA, Francisco de, “Política numa era de indeterminação: opacidade e reencantamento” [2003], in F. OLIVEIRA e Cibeles RIZEK (orgs.), *A Era da Indeterminação* (São Paulo, Boitempo, 2007), p. 15-45.

OLIVEIRA, Francisco e Cibeles RIZEK (orgs.), *A Era da Indeterminação* (São Paulo, Boitempo, 2007).

OLIVEIRA, Francisco de; Ruy BRAGA; Cibeles RIZEK (orgs.), *Hegemonia às avessas* (São Paulo, Boitempo, 2010).

OLIVEIRA, Mirtes Martins de, “The Epistemological Leap of Anthropophagy – After the 24th Bienal de São Paulo”, in Lisette LAGNADO e Pablo LAFUENTE (orgs.), *Cultural Anthropophagy – The 24th Bienal de São Paulo 1998* (Londres, Afterall/University of the Arts London, 2015), p. 176-87.

OLIVEIRA, Mirtes Martins de, “Mostrar, narrar, vender e convencer: a invenção de táticas de *display*”, in Guilherme GIUFRIDA e Jéssica VARRICHIO (eds.), *Museu do Louvre Pau Brazil* (São Paulo, Meli Melo, 2016), p. 85-90.

OLIVEIRA Neto, Sebastião, *Situação Prestes Maia: o processo de colaboração entre artistas, coletivos artísticos e o Movimento Sem-Teto do Centro (MTSC). Ocupação Prestes Maia / São Paulo (2003-2007)*, dissertação de mestrado, orient. Profa. Cristina Freire (São Paulo, PGEHA-ECA/MAC-USP, 2012).

OPINARI, Pablo, “Trotsky no México” [1998], in *Escritos latino-americanos*, org. Gabriela Liszt e Luis Siebel, trad. Camila Radwanski et al. (São Paulo/Buenos Aires, Edições Iskra/CEIP Leon Trotsky, 2009), p. 11-44.

ORTELLADO, Pablo, “Sobre a passagem de um grupo de pessoas por um breve período da história”, in André RYOKI, *Estamos Vencendo! Resistência Global no Brasil* (São Paulo Conrad/Coleção Baderna, 2004), p. 9-30.

PALLAMIN, Vera, “Arte urbana como prática crítica”, in *Cidade e Cultura, esfera pública e transformação urbana* (São Paulo, Estação Liberdade, 2002).

PALLAMIN, Vera, "Do lugar-comum ao espaço incisivo: dobras do gesto estético no espaço urbano", in Maria Beatriz MEDEIROS e Marianna MONTEIRO (org.), *Espaço e Performance* (Brasília, Ed. PPG em Artes-UnB, 2007), p. 181-193, rep. in Vera PALLAMIN, *Cidade, cultura e arte urbana contemporâneas: tensões consideradas à luz da relação entre criação e resistência*, volume de sistematização crítica da produção para concurso público de Livre-Docência (São Paulo, FAU-USP, 2013), p. 113-121.

PASTA Jr., José Antonio, "Uma conversa com José Antonio Pasta", *Sinal de Menos*, n. 4 (São Paulo, 2010), p. 5-12.

PASTA JR., José Antonio, "Volubilidade e Idéia Fixa (o outro no romance brasileiro)", *Sinal de Menos*, n. 4 (São Paulo, 2010), p. 13-25, disponível em: <www.sinaldemenos.org>.

PAULANI, Leda, "O Brasil como plataforma de valorização financeira internacional (um balanço da política econômica do primeiro ano do governo Lula)" [2004], in *Brasil Delivery – Servidão financeira e Estado de Emergência econômico* (São Paulo, Boitempo, 2008), p. 35-52.

PAULANI, Leda, "Brasil Delivery: razões, contradições e limites da política econômica nos primeiros seis meses do governo Lula" [jul.2003], in *Brasil Delivery – Servidão financeira e Estado de Emergência econômico* (São Paulo, Boitempo, 2008), p. 15-34.

PAULANI, Leda, *Brasil Delivery – servidão financeira e estado de emergência econômico* (São Paulo, Boitempo, 2008).

PAULANI, Leda, "A dependência redobrada", in *Le Monde Diplomatique Brasil*, 03.ago.2012, disponível em: <<http://www.diplomatique.org.br/artigo.php?id=1219>>.

PEDROSA, Adriano e Luísa DUARTE, *ABC – Arte Brasileira Contemporânea* (São Paulo, Cosacnaify, 2015).

PEDROSA, Mario, "A Bienal de Cá para Lá", in Ferreira GULLAR (org.), *Arte Brasileira Hoje – Situação e Perspectivas* (Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1973), p.63-64, rep. in Mario PEDROSA, *Política das Artes: textos escolhidos I*, org. Otília Arantes (São Paulo, EDUSP, 1995), p.282-83.

PEDROSA, Mario, "A Obra de Lygia Clark" [1963], in *Acadêmicos e Modernos – textos escolhidos 3*, org. Otília Beatriz Fiori Arantes (São Paulo, Edusp, 1998).

PEDROSA, Mario, "O ponto de vista do crítico", *Jornal do Brasil*, 17.jan.1957, rep. in *Política das Artes. Textos Escolhidos I*, org. Otília Arantes (São Paulo, EDUSP, 1995), p.161-164.

POCHMANN, Márcia, *Nova classe média? O trabalho na base da pirâmide social brasileira* (São Paulo, Boitempo, 2012).

PINTO, Geraldo Augusto, *A organização do trabalho no século 20 – Taylorismo, Fordismo e Toyotismo* (São Paulo, Expressão Popular, 2010).

PIRES, Ericson, *Cidades Ocupadas* (Rio de Janeiro, Aeroplano, 2007).

QUEIROZ, Helena Pereira de, *Antropofagia ou Multiculturalismo? Oswald de Andrade na 24ª Bienal de São Paulo*, dissertação de mestrado, orient. Profa. Dra. Helouise Lima Costa (São Paulo, PPG Interunidades em Estética e História da Arte-USP, 2011).

QUEIROZ, Inti Anny, *Projeto cultural: as especificidades de um novo gênero do discurso*, dissertação de mestrado, orient. Profa. Dra. Sheila Grillo (São Paulo, PPGFLP-FFLCH-USP, 2014).

QUIÑÁ, Guillermo Martín, “Cultura y crisis em la gran ciudad – Los colectivos de artistas y el desarrollo de uma nueva legitimidade en el arte”, in Ana WORTMAN (org.), *Entre la política y la gestión de la cultura y el arte* (Buenos Aires, Eudeba, 2009), p. 213-46.

RAMOS, Alexandre Dias (org.), *Sobre o ofício do curador* (Porto Alegre, Zouk, 2010).

REZENDE, Renato e Guilherme BUENO, *Conversas com curadores e críticos de arte* (Rio de Janeiro, Circuito, 2013).

REZENDE, Renato e Felipe SCOVINO, *Coletivos* (Rio de Janeiro, Circuito, 2010).

RIBEIRO, Felipe, “A insistência do resto”, *Vazantes*, n. 1 (Fortaleza, PPGArtes-IAC-UFC, 2017), p. 83-95.

RIZEK, Cibele, “Fases do lulismo – políticas de cultura e cotidiano na periferia de São Paulo”, in André SINGER e Isabel LOUREIRO (orgs.), *As contradições do lulismo – a que ponto chegamos?* (São Paulo, Boitempo, 2016), p. 185-91.

RIZEK, Cibele, “Práticas culturais e ações sociais: novas formas de gestão da pobreza”, *Cadernos PPG-AU-FAU-UFBA*, ano X, n. 1 (Salvador, FAU-UFBA, 2011), p. 127-42, disponível em: <<http://www.laboratoriourbano.ufba.br/wp-content/uploads/arquivos/arquivo-121.pdf>>.

ROJO, Mayra, *La Antropofagia como concepto curatorial en la XXIV Bienal de São Paulo – institucionalización de un discurso, crítica y negociación*, tese de doutoramento, orient. Dra. Ana María Martínez de La Escalera (México D.F, Posgrado en Historia del Arte - Instituto de Investigaciones Estéticas - Facultad de Filosofía y Letras - Universidad Nacional Autónoma de México, 2014).

ROLNIK, Raquel, “Financeirização nos trópicos: moradia e cidade no Brasil emergente”, in *Guerra dos Lugares – A colonização da terra e da moradia na era das finanças* (São Paulo, Boitempo, 2015).

ROLNIK, Suely, “Urgence”, *Parachute – revue d’art contemporain*, 116 (Montreal, oct-dec 2004).

RUGGIERO, Amanda, *Elos e assimetrias na recepção de Hélio Oiticica*, tese de doutorado, orient. Prof. Dr. Agnaldo Farias (São Paulo, FAU-USP, 2014).

RYOKY, André e Pablo ORTELLADO, *Estamos vencendo! Resistência global no Brasil* (São Paulo, Conrad, 2004).

SAYEGH, Simone, “Entre a obra e a arte – o projeto museográfico da 27ª Bienal de artes de São Paulo espacializa o conceito de permeabilidade proposto pela curadoria ao mesmo tempo em que ampara a arte e a obra de Niemeyer”, *Revista AU*, n. 152 (São Paulo, Ed. PIN, nov.2006), disponível em: <<http://au17.pini.com.br/arquitetura-urbanismo/152/artigo34750-1.aspx>>.

SALZSTEIN, Sônia, “Uma dinâmica da arte brasileira: modernidade, instituições, instância pública”, in *Novos Estudos – Cebrap*, n. 50 (março 1998), p. 169-189.

SALZSTEIN, Sônia, “Perspectivas das instituições culturais públicas – um depoimento sobre a situação brasileira”, *Revista D’ART*, n. 19 (São Paulo, CCSP, 2002), p. 19-23.

SANT’ANNA, Sabrina, “Museus e cidade: o caso do MAR na Zona Portuária do Rio de Janeiro”, *O público e o privado – Revista do PPG em Sociologia da Universidade Estadual do Ceará*, n.22 (Fortaleza, jul.-dez.2013), p. 31-56.

SANT’ANNA, Sabrina; Guilherme MARCONDES e Ana MIRANDA, “Arte e política: a consolidação da arte como agente na esfera pública”, *Sociologia & Antropologia*, vol. 7, n. 3 (Rio de Janeiro, UFRJ, set.-dez.2017), 825-49.

SANTOS, Myriam Sepúlveda dos, “As megaexposições no Brasil: entre a Representação da Nação e os Lucros do Mercado”, in *25º Encontro Anual da ANPOCS – Teoria Social e Sociedades Pós-Nacionais*, setembro 2001, disponível em: <http://portal.anpocs.org/portal/index.php?option=com_docman&task=doc_view&gid=4683&Itemid=356>.

SANTOS, Myriam Sepúlveda dos, “As megaexposições no Brasil: democratização ou banalização da arte?”, in *Cadernos de Sociomuseologia*, 19 (Lisboa, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologia, 2002), p. 96 e 99, disponível em: <<http://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/368/277>>.

SARUE, Betina, “Os capitais urbanos do Porto Maravilha”, *Novos Estudos – CEBRAP*, n. 105 (São Paulo, julho 2016), p. 79-97.

SAULE Júnior, Nelson, “O direito à cidade como paradigma da governança urbana”, in *Instituto Pólis*, 30.mar.2005, disponível em: <www.polis.org.br/uploads/750/750.pdf>.

SCHWARZ, Roberto, “Cultura e Política 1964-1969 – Alguns Esquemas” [1970], in *O Pai de Família e Outros Estudos* (Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978; 2ª ed.: São Paulo, Cia. das Letras, 2012), p. 70-111.

SCHWARZ, Roberto, “Fim de século” [1994], in *Sequências Brasileiras* (São Paulo, Cia. das Letras, 1999), p. 155-62.

SCHWARZ, Roberto, *Um mestre na periferia do capitalismo* (São Paulo, Duas Cidades, 1990).

SECCO, Lincoln, “A hegemonia tardia”, in Milton PINHEIRO (org.), *Ditadura: o que resta da transição* (São Paulo, Boitempo, 2014), p.231-245.

SECCO, Lincoln, *História do PT* (Cotia-SP, Ateliê Editorial, 2011).

SETO, Bruno, *O processo de produção de artistas no Brasil a partir da década de 90: o caso do Programa Itaú Rumos Artes Visuais*, trabalho de conclusão de curso, orient. Prof. Dr. Luiz Renato Martins (São Paulo, CAP-ECA-USP, 2012).

SILVA, Ana Amélia da, “Teatro da exceção (figurações)”, in Francisco de OLIVEIRA e Cibele RIZEK (orgs.), *A Era da Indeterminação* (São Paulo, Boitempo, 2007), p. 157-194.

SILVA, Priscilla Ramos da, *Corpo e artes visuais nos anos 1990: Panorama de 97 e Bienal de 98*, dissertação de mestrado, orient. Profa. Dra. Maria de Fátima Morethy Couto (Campinas, Instituto de Artes da Unicamp, 2007).

SINGER, André, *O sentidos do lulismo – reforma gradual e pacto conservador* (São Paulo, Cia. das Letras, 2012).

SOUZA, Angela Gomes de, *Museu de Arte do Rio – MAR: Reflexões sobre museu, arte contemporânea e cidade*, dissertação de mestrado, orient. Profa. Dra. Gisele Ribeiro (Vitória, PPG Artes-UFFES, 2015).

SPRICIGO, Vinicius, *Relatos de outra modernidade: contribuições para uma reflexão crítica sobre a mediação da arte no contexto da globalização cultural*, tese de doutorado, orient. Prof. Dr. Martin Grossmann (São Paulo, PPG em Ciência da Informação-ECA-USP, 2009).

TAVARES, Túlio e Daniel LIMA, *I Congresso Internacional de Ar(r)ivismo* (São Paulo, outubro de 2003), online: <<https://tuliotavares.files.wordpress.com/2008/07/anais.pdf>>.

TEIXEIRA, Ana Cláudia Chaves et al., *Conflitos em torno do direito à moradia na região central – Relatório do Projeto – MAPAS–Monitoramento ativo da participação da sociedade* (São Paulo, MAPAS, dezembro 2005), disponível em: <http://www.moradiacentral.org.br/biblioteca/conflitos_mor_centro.pdf>.

TEJO, Cristiana (coord.), *Panorama do pensamento emergente* (Porto Alegre, Zouk, 2011).

THOMAS, Peter, “Hegemony, passive revolution and the modern Prince”, *Thesis Eleven*, 117/1 (Londres, Brunel University, 2013), p. 20-39.

THOMAS, Peter, “Modernity as ‘passive revolution’: Gramsci and the Fundamental Concepts of Historical Materialism” in *Journal of the Canadian Historical Association / Revue de la Société historique du Canada*, vol. 17, n. 2, 2006, p. 61-78, disponível em <<https://www.erudit.org/revue/jcha/2006/v17/n2/016590ar.pdf>>.

THOMAS, Peter, “Revolutions, passive and permanent”, *paper* do seminário *Revolutionäres Denken – in der Krise? Nach der Krise?*, Werftpfuhl bei Berlin, 7-11.set.2011.

THOMAS, Peter, *Revolutions, Passive and Permanent* (2015, inédito, cedido pelo autor).

THOMPSON, Don, *The \$12 million stuffed shark – the curious economics of contemporary art* (Nova York, Palgrave, 2008).

TROTSKY, Leon, “Discussão sobre a América Latina – 4 de novembro de 1938”, in *Escritos latino-americanos*, org. Gabriela Liszt e Luis Siebel, trad. Camila Radwanski et al. (São Paulo/Buenos Aires, Edições Iskra/CEIP Leon Trotsky, 2009), p.117-130.

TROTSKY, Leon, “A indústria nacionalizada e a administração operária” (12.mai.1939), in *Escritos latino-americanos*, org. Gabriela Liszt e Luis Siebel, trad. Camila Radwanski et al. (São Paulo/Buenos Aires, Edições Iskra/CEIP Leon Trotsky, 2009), 139-144.

UZZO, Karina, “Marco Legal do Direito à Cidade – A Trajetória da Reforma Urbana no Brasil”, in Ana SUGRANYES e Charlotte MATHIVEL (orgs.), *Cidades para Todos - Propostas e Experiências pelo Direito à Cidade* (Santiago/Chile, Habitat International Coalition, 2010), p. 257-71, disponível em: <<http://www.redbcm.com.br/arquivos/bibliografia/a%20trajectoria%20n%20saule%20k%20uzzo.pdf>>.

VENÂNCIO Filho, Paulo (org. e cur.), *30 x Bienal – Transformações na Arte Brasileira da 1ª à 30ª edição*, cat. de exposição (21.set.-8.dez.2013, Pavilhão da Bienal; São Paulo, Fundação Bienal, 2013).

VIANNA, Luiz Werneck, “O Estado Novo do PT”, portal *Gramsci e o Brasil*, jul.2007, disponível em: <<http://www.acesa.com/gramsci/?page=visualizar&id=755>>.

VOGLER, Alexandre, “Atrocidades Maravilhosas: ação independente de arte no contexto público”, *Arte & Ensaios*, n. 6 (Rio de Janeiro, PPGAV-EBA-UFRJ, 2001).

VOGLER, Alexandre, “Comentários sobre a constituição de Acervos Públicos no Brasil e o Caso MAR”, *Concinnitas*, 28 (Niterói, UFF, setembro 2016), p. 61-77.

XIMENES, Luciana, *Ocupações na Zona Portuária do Rio de Janeiro: Soluções de moradia e ações de resistência no contexto do projeto do Porto Maravilha*, monografia de especialização em Sociologia Urbana, orient. Profa. Dra. Maria Josefina Sant’anna (Rio de Janeiro, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas-UERJ, 2017).

WERCKMEISTER, Otto Karl, “The Turn from Marx to Warburg in West German Art History, 1968-90”, in Andrew HEMINGWAY, *Marxism and the History of Art – from William Morris to the New Left* (London, Pluto Press, 2006), p. 213-220.

WU, Chin-Tao, *Privatização da cultura – a intervenção corporativa nas artes desde os anos 80*, trad. Paulo Cezar Castanheira (São Paulo, Boitempo, 2006).

ZATZ, Joana, *O Espaço como Obra – ações, coletivos artísticos e cidade*, dissertação de mestrado, orient. Profa. Dra. Vera Pallamin (São Paulo, FAUUSP, 2012).

Verbetes não assinados, “Jacques Derrida” (19.mar.2014), in *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, online: <<https://plato.stanford.edu/entries/derrida/>>.

■

B. Textos e resenhas em revistas e portais *online* de cultura

ABRAHÃO, Sergio Luís, “O espaço público urbano na perspectiva de Carlos Nelson Ferreira dos Santos”, in portal *Vitruvius*, 204.04, mai.2017, disponível em:

<<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/17.204/6560>>.

ADAMS, Gavin, “Coletivos de arte e a Ocupação Prestes Maia em São Paulo”, texto de circulação interna da rede CORO (2006), republicado parcialmente como “Políticas de ocupação”, in Marcelo REZENDE, *Cultura e Pensamento*, n. 1 (Brasília, FUNARTE, 2007), p. 20-7.

ADAMS, Gavin, “Como passar um elefante por baixo da porta?” (2005), portal *Canal Contemporâneo*, disponível em <<http://canalcontemporaneo.art.br/forum/viewtopic.php?p=160&highlight=#160>>.

ARTIGAS, Vilanova, “A Bienal: expressão da decadência burguesa”, *Hoje* (São Paulo, 12.ago.1951).

ASBURY, Michael, “Tropicália: uma revolução na cultura brasileira”, in *Arte & Ensaios*, n. 13 (Rio de Janeiro, PPGAV-EBA-UFRJ, 2005), p. 228-231.

ALBUQUERQUE, Fernanda, “Acredite nas suas ações”, *Tatuí*, n. 12 (Recife, 2011), p. 31-32.

Fernanda ALBUQUERQUE, “Ternura, humor, arte e política”, *GIA* (Salvador, 2006), rep. como “Acredite nas suas ações” in *Tatuí*, n. 12 (jul.–out.2011), p. 31-32.

ALZUGARAY, Paula, “Versos Mulatos”, *Istoé*, n. 2335 (São Paulo, 27.ago.2014), disponível em: <http://istoe.com.br/378969_VERSOS+MULATOS/>.

ALZUGARAY, Paula, “Do lixo ao pixo”, *Istoé*, 4.nov.2011, disponível em: <https://istoe.com.br/173844_DO+LIXO+AO+PIXO/>.

BALSINI, André Reis, “Museu de Arte do Rio – MAR: um híbrido na praça Mauá”, portal *Vitruvius*, seção ‘Arquitextos’, n. 185.01 (São Paulo, out.2015), disponível em:

<<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/16.185/5771>>.

BOGÉA, Marta Bogéa (entrevista para Simone SAYEGH), “Entre a obra e a arte – o projeto museográfico da 27ª Bienal de artes de São Paulo espacializa o conceito de permeabilidade proposto pela curadoria ao mesmo tempo em que ampara a arte e a obra de Niemeyer”, *Revista AU*, n. 152 (São Paulo, Ed. PIN, nov.2006), disponível em:

<<http://au17.pini.com.br/arquitetura-urbanismo/152/artigo34750-2.asp>>.

BRISSAC, Nelson, “A explosão da bolha – O uso da arte no marketing do Banco Santos teve papel central na sua linha de ação político-financeira”, portal *Trópico*, 10.dez.2004, disponível em: <<http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/2497,1.shl>>.

BRITO, Ludmila e Pedro MARIGHELLA (‘GIA’), “A vida, às vezes, fica melhor assim”, *Tatuí*, n. 7 (Recife, 2010), p. 26-30.

BROWN, Nicholas, “The work of art in the age of its real subsumption under capital”, portal *nonsite* (editorial de mar.2012), disponível em: <<http://nonsite.org/editorial/the-work-of-art-in-the-age-of-its-real-subsumption-under-capital>>.

CAMERON, Dan, "Top 10 – 90s", *Artforum – Best of the '90s A Special Issue*, Vol. 38, Issue 4 (December 1999), p. 132-33.

CHIARELLI, Tadeu, "A conexão do Brasil barroco", *Bravo*, n. 13, Suplemento especial (out. 1998), p. 24-5.

Coletivo Mergulho, "A voz do mergulho", *Tatuí*, n. 7 (Recife, 2010), p. 48-54.

COSTA, Flavia, "De qué hablamos cuando hablamos de "arte relacional": de la forma rebelde a las ecologías relacionales", in *Ramona – Revista de artes visuales nº 88* (Buenos Aires, marzo de 2009), p. 9-17.

DINIZ, Clarissa, "Ambiguar" [2013], *Tatuí*, n. 15 (Recife, 2015), p. 66-79.

DINIZ, Clarissa, "Maio de 2009 – diálogo com Ricardo Basbaum", *Tatuí*, n. 7 (Recife, ago.–set.2009), p. 17-25.

DINIZ, Clarissa, "Monocromia amarela", *Tatuí*, n. 8 (Recife, fev.2010), p. 13-16.

DINIZ, Clarissa, "I'm lovin' it", *Tatuí*, n. 11 (Recife, mar.2011), p. 32-36.

DINIZ, Clarissa, "E pancadaria que é bom, nada!", *Tatuí – crítica de imersão*, n. 3 (Recife, set.2007), p. 22-23.

DINIZ, Clarissa; "Partilha da crise: ideologias e idealismos", *Tatuí*, n. 12 (Recife, jul.–out.2011), p. 33-44.

DINIZ, Clarissa, "Poética do dissenso, MAR" [2013], reproduzido em:

<<https://tuliotavares.wordpress.com/poetica-do-dissenso-museu-mar/>>.

DINIZ, Clarissa (entrevista para Pollyana QUINTELLA et al.), "Achar que a arte é o único lugar do sensível é uma balela", *Revista Usina*, n. 27 (Rio de Janeiro, mar.2016), disponível em:

<<https://revistausina.com/2016/03/17/achar-que-a-arte-e-o-unico-lugar-do-sensivel-e-uma-balela-entrevista-com-clarissa-diniz/>>.

DINIZ, Clarissa e Ana Luísa LIMA, "Tá tudo dominado: entrevista com Francisco Alambert", *Tatuí*, n. 8 (Recife, 2010), p. 117-20.

DERY, Mark, "Culture Jamming: Hacking, Slashing, and Sniping in the Empire of Signs", *Open Magazine Pamphlet Series* (New Jersey, 1993), disponível em: <http://markdery.com/?page_id=154>.

DÓRIA, Carlos Alberto, "Museus minguantes", portal *Trópico*, 10.jul.2003, disponível em:

<<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/1659,1.shl#notas>>.

DUARTE, Luisa, "O risco dos coletivos", portal *Trópico*, dezembro 2003, disponível em:

<<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/1857,1.shl>>.

ESPADA, Heloisa, "Pieter Hugo e a fotografia que nos olha", seção 'Bienal ETC', portal *Canal Contemporâneo*, disponível em:

<<http://www.canalcontemporaneo.art.br/arteemcirculacao/archives/000991.html>>.

FIALHO, Ana Letícia, “Arte, um negócio sustentável”, *Select*, 7 (São Paulo, 2.out.2012), disponível em: <<https://www.select.art.br/arte-um-negocio-sustentavel/>>.

FIALHO, Ana Letícia, “Mercado de artes: global e desigual – dizer que artistas brasileiros estão cada vez mais valorizados nos circuitos internacionais não reflete a realidade”, in *Trópico*, 2005, disponível em: <<http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/2551,2.shl>>.

FIALHO, Ana Letícia, “MoMA (re)descobre a América Latina”, portal *Trópico*, 13.set.2004, disponível em: <<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/print/2386.htm>>.

GENIOLI Ana Amélia e Ruy Sardinha LOPES, “Como ser útil se reconhecendo inútil? - Uma oportunidade de refletir sobre os trabalhos da 27ª Bienal de São Paulo”, in seção ‘Bienal ETC’, portal *Canal Contemporâneo*, 11.dez.2006, disponível em: <<http://www.canalcontemporaneo.art.br/arteemcirculacao/archives/001063.html>>.

GOTO, Newton, “E/OU”, *Tatuí*, n. 7 (Recife, 2010), p. 8-12.

HERKENHOFF, Paulo, “Desafios para Museus de Arte no Brasil no sec. 21” (transcrição de debate), *Forum Permanente*, 2004, disponível em: <<http://www.forumpermanente.org/painel/palestras/desafios-para-museus-de-arte-no-brasil-no-sec-21-integra>>.

HONORATO, Cayo e Viviane PINTO, “Cultura ou criatividade?”, in *Dazibao*, n. 2 (São Paulo, 2014), p. 88-93.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de, “Coletivos”, 10.set.2004, in <<http://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/coletivos/>>

HORA, Daniel, “Sobre a subjetividade na era da reprogramação digital”, seção ‘Bienal ETC’, portal *Canal Contemporâneo*, 26.nov.2006, disponível em: <<http://www.canalcontemporaneo.art.br/arteemcirculacao/archives/001018.html>>.

ISRAEL, Nico, “XXIV Bienal de São Paulo”, *Artforum*, Vol. 37, Issue 6 (February 1999), p. 103.

KAMITA, João Masao, “Sobre o MAR”, portal *Vitruvius*, seção ‘Arquitextos’, n. 155.00 (São Paulo, mai.2013), disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/13.155/4759>>.

LAGNADO, Lisette, “On how the 24th São Paulo Biennial took on Cannibalism”, *Third Text*, year 13, n. 46 (Londres, Routledge, Spring 1999), p. 83-88.

LANDMANN, Julio, “Depoimento”, in Agnaldo FARIAS (coord.), *Bienal 50 anos* (São Paulo, Fundação Bienal, 2001), p. 322-27.

LEÃO, Maicyra, “Vamos sambar no GIA?”, *Tatuí*, n. 8 (Recife, 2010), p. 20-23.

LEFFINGWELL, Edward, “Report from São Paulo: Cannibals All”, *Art in America* (May 1999), p. 47-55.

LIMA, Ana Luísa, “Nova subjetividade – o esboço de uma possibilidade”, *Tatuí*, n. 7 (Recife, 2010), p. 36-39

LONGONI, Ana, “Encrucijadas del arte activista en Argentina”, in *Ramona – revista de artes visuales*, 74 (Buenos Aires, septiembre 2007), p. 31-43.

MARTINS, Sérgio Bruno, “O MAR de cima a baixo”, 7.abr.2013, in *Blog do IMS*, disponível em: <<http://blogdoims.com.br/o-mar-de-cima-a-baixo-por-sergio-bruno-martins/>>.

MAZZUCHELLI, Kiki, “Arte como projeto”, in Marcelo REZENDE (Ed.), *Cultura e Pensamento*, n. 2 (Brasília, FAPEX / MinC, 2007) p. 20-25.

MAZZUCHELLI, Kiki, “Não seja marginal, não seja herói: a arte brasileira no exterior em tempos de mobilidade acelerada”, n. 11 (2011), p. 18-21.

MONTEIRO, Bruno, “Mariologia?”, *Tatuí*, n. 7 (Recife, 2010), p. 43-47.

MOTTA, Gustavo, “Notas do subsolo (da arte contemporânea)”, *Tatuí*, n. 6 (Recife, mai.2009), p. 28-33.

MOTTA, Gustavo, “Agitprop”, *Tatuí*, n. 00 (Recife, mai.2010), p. 60-65.

MOTTA, Gustavo, “O museu Hélio Oiticica: um mausoléu admirável #1”, *Dazibao*, n.1 (São Paulo, 2011), p. 8-16.

MOTTA, Gustavo, “O museu Hélio Oiticica: defesa contra seus admiradores #2”, *Dazibao*, n. 2 (São Paulo, 2014), p. 28-37.

MOTTA, Gustavo, “Notas de inverno sobre impressões de verão”, in *Dazibao – crítica de arte*, n. 5 (São Paulo, 2017), p. 59-98.

MOTTA, Gustavo e Deyson GILBERT, “Arte, política e a crítica como fetiche”, n. 6 (2009), p. 8-11.

OBRIST, Hans-Ulrich et. al, “Global Tendencies: Globalism and the Large-Scale exhibition [round-table]”, *Artforum*, Vol. 42, Issue 3 (November 2003).

ORTELLADO, Pablo, “Aproximações ao movimento ‘antiglobalização’”, 05.jan.2002, in *CMI Brasil*, disponível em: <<http://www.midiaindependente.org/pt/red/2002/01/14525.shtml>>.

PORTA, Paula, “Economia da Cultura: um setor estratégico para o país”, site oficial do *Ministério da Cultura–MinC*, 1.abr.2008, disponível em: <http://www.cultura.gov.br/noticias-destaques/-/asset_publisher/OiKX3xlR9iTn/content/economia-da-cultura-um-setor-estrategico-para-o-pais-146941/10883>.

QUART, Alissa, “Hunger Artist”, *Artforum*, Vol. 38, Issue 3 (November 1999), p. 48.

ROCHA, Rafael Campos, “Bienong – ou como viver junto do jeito que eu quero”, portal *Canal Contemporâneo*, 14.nov.2006, disponível em: <http://www.canalcontemporaneo.art.br/arteemcirculacao/archives/000992.html>.

ROCHA, Rafael Campos, “Uma história aborrecida”, *Tatuí*, n. 7 (Recife, 2010), p. 13-16.

ROSAS, Ricardo, “Notas sobre o coletivismo artístico no Brasil”, in *Trópico*, 2005, disponível em: <http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/2578,1.shl>.

Ricardo ROSAS, “Hibridismo coletivo no Brasil: transversalidade ou cooptação?”, apresentação na mesa “Campos independentes: coletivos, ativistas e comunidades digitais” no *1º Simpósio Internacional do Paço das Artes – Padrões aos Pedacos: o Pensamento Contemporâneo na Arte* (org. Paço das Artes e Fórum Permanente, agosto de 2005), publicado originalmente no portal *Rizoma* <www.rizoma.net> e na plataforma *Canal Contemporâneo*; rep. in *Periódico permanente*, v. 2, n. 2 (São Paulo, 2013), disponível em: http://www.forumpermanente.org/event_pres/simp_sem/pad-ped0/documentacao-f/mesa_01/mesa1_ricardo_rosas.

ROSAS, Ricardo, “Hibridismo coletivo no Brasil: transversalidade ou cooptação?”, portal *Rizoma* <www.rizoma.net>, disponível em: http://www.forumpermanente.org/event_pres/simp_sem/padped0/documentacaof/mesa_01/mesa1_ricardo_rosas.

SIMON, Alberto, “Farpas – Relatório de um fiscal”, portal *Canal Contemporâneo*, 23.nov.2006, disponível em: <http://www.canalcontemporaneo.art.br/arteemcirculacao/archives/001010.html>.

SILVA, Nilbberth, “Ventos de mudança no MASP”, in *Casa Vogue*, Lazer e Cultura, 09.set.2014, disponível em: <http://casavogue.globo.com/LazerCultura/Gente/noticia/2014/10/ventos-de-mudanca-no-masp.html>.

SCHUBERT, Karsten, “São Paulo – The 1998 Bienal”, *The Burlington Magazine*, vol. 141, n. 1150 (Londres, Jan.1999), p. 61-2.

TAVARES, Túlio (entrevista para Sebastião OLIVEIRA Neto), “Túlio Tavares fala tudo!” [11.set.2010], in *Na Borda - crise*, n. 1 (São Paulo, 2012), disponível em: <http://www.naborda.com.br/2017/08/08/tulio-tavares-fala-tudo/#more-82>.

TRAINOR, James, “27th São Paulo Biennial”, *Frieze*, 1.jan.2007, disponível em: <https://frieze.com/article/27th-sao-paulo-biennial>.

TRAINOR, James, “San Paulo Biennial 2006”, *Frieze* (Londres, 15.jan.2006), disponível em: <https://frieze.com/article/san-paulo-biennial-2006>.

VIANA, Zeca, “Pequeno manual da música independente”, n. 7 (Recife, 2010), p. 40-42.

VIVACQUA, Flavia, “Novas organizações e cultura”, *Tatuí*, n. 5 (Recife, 2009), p. 52-56.

Artigo não assinado, “A arte questiona o uso do espaço público”, jornal *Brasil de Fato*, 30.jun.2005, p. 16.

Artigo não assinado, “A biblioteca rizomática de Ricardo Rosas”, 09.mar.2012, post no site *baixacultura.org*, online: <http://baixacultura.org/a-biblioteca-rizomatica-de-ricardo-rosas/>.

Artigo não assinado, “Relato e fotos de 2 ocupações no centro de São Paulo”, 23.jul.2003, in *CMI Brasil*, disponível em: <<https://brasil.indymedia.org/eo/blue/2003/07/259252.shtml>>.

Editorial não assinado, “Centro de Mídia Independente – Coletivo São Paulo”, in *CMI Brasil*, disponível em: <<http://www.midiaindependente.org/pt/red/static/saopaulo.shtml>>.

■

C. Artigos e reportagens de jornal e portais *online* de notícias

AB'SABER, Aziz; Maria Rita KEHL e Pádua FERNANDES, "Revitalizar sem segregar: o direito à cidade", *FSP*, Caderno Opinião, Tendências/Debates, 12.abr.2006, disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/opiniao/fz1204200610.htm>>.

ANGEL, Hildegard, "Um passeio pelas maiores coleções de arte do Rio de Janeiro, levados pela mão e a fala de Evandro Carneiro", no blog *Hildegard Angel*, 17.nov.2015, disponível em: <<http://www.hildegardangel.com.br/um-passeio-pelas-maiores-colecoes-de-arte-do-rio-de-janeiro-levados-pela-mao-e-a-fala-de-evandro-carneiro/>>.

BELISÁRIO, Adriano, "A outra história do Porto Maravilha", portal *Pública – Agência de Jornalismo Investigativo*, 9.ago.2016, disponível em: <<https://apublica.org/2016/08/a-outra-historia-do-porto-maravilha/>>.

BONADIO, Luciana, "'Livro é a minha sobremesa', diz catador de papel a José Mindlin", in portal *G1*, 09.dez.2006, disponível em: <<http://g1.globo.com/Noticias/SaoPaulo/0,,AA1381349-5605,00.html>>.

BONEFF, Alfredo e Ademir VERNOZE, "Uma conversa sobre comunicação, cultura e educação com Leonel Kaz", portal *Plurale*, 17.dez.2009, disponível em: <<http://www.plurale.com.br/site/noticias-detahes.php?cod=7130&codSecao=3>>.

BULCÃO, Luís, "MAR: conheça o Museu de Arte do Rio, inaugurado nesta sexta-feira", *Veja*, 1.mar.2013, disponível em: <<https://veja.abril.com.br/entretenimento/mar-conheca-o-museu-de-arte-do-rio-inaugurado-nesta-sexta-feira/>>

CAMPOS, Cleiton, "A vida na (des)ocupação – O fim da ocupação do edifício Prestes Maia, em SP: acordo inédito entre poder público e MSTC decide o destino de 468 famílias", *Rolling Stone*, n. 9 (jun.2007), disponível em: <<http://rollingstone.uol.com.br/edicao/9/a-vida-na-desocupacao>>.

CARVALHO, Bernardo, "Arte, terceiro setor", *FSP*, Ilustrada, 24.out.2006, disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2410200624.htm>>.

CARVALHO, Mario Cesar, "Artistas criam obras para o gabinete de FHC", *FSP*, seção Brasil, 20.ago.1995, disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/8/20/brasil/34.html>>.

COCCHIARALE, Fernando, "O jogo das subjetividades convergentes", *FSP*, Caderno Mais!, 6.abr.2003, disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0604200306.htm>>.

COELHO, Marcelo, "Antropofagia é hoje sinônimo de importação", *FSP*, Ilustrada, 14.out.1998, disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq14109822.htm>>.

COELHO, Marcelo, "Uma Bienal diferente", *FSP*, Ilustrada, 18.out.2006, disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1810200620.htm>>.

COELHO, Marcelo, "'Cronicamente Inviável' traz denúncia moral e desconforto", *FSP*, Ilustrada, 10.mar.2000, disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1005200022.htm>>.

COLI, Jorge, "A Bienal e o rigor", *FSP*, Jornal de Resenhas, 22.nov.1998, disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs22119816.htm>>.

- COLI, Jorge, “Revezes e vibrações”, *FSP*, Caderno MAIS!, 3.dez.2006, disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0312200602.htm>>.
- COLI, Jorge, “A vanguarda do tédio”, *FSP*, Caderno MAIS!, 19.nov.2006, disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1911200602.htm>>.
- COSTA, Jacqueline, “Novo Museu de Arte do Rio é uma aula de carioquice”, *O Globo*, 2.mar.2013, disponível em: <<https://oglobo.globo.com/rio/novo-museu-de-arte-do-rio-e-uma-aula-de-carioquice-7727491>>.
- CYPRIANO, Fabio, “Bienal abre concurso para eleger curador”, *FSP*, Ilustrada, 7.abr.2005, disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0704200513.htm>>.
- CYPRIANO, Fabio, “Bienal enxuga blocos e questiona a arte”, *FSP*, Ilustrada, 19.dez.2005, disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1912200509.htm>>.
- CYPRIANO, Fabio, “Depoimentos sobre as mudanças no ‘Panorama da Arte Brasileira’”, *FSP*, Ilustrada, 04.mai.2009, disponível em: <<http://m.folha.uol.com.br/ilustrada/2009/05/559565-leia-depoimentos-sobre-as-mudancas-do-panorama-da-arte-brasileira.shtml>>.
- CYPRIANO, Fabio, “‘Caos e Efeito’ é divisor de águas na história das mostras em SP – Ao romper fórmulas, Paulo Herkenhoff se destaca entre cinco curadores que enfocam os dilemas de sua função”, *FSP*, 15.dez.2011, disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/14861-caos-e-efeito-e-divisor-de-aguas-na-historia-das-mostras-em-sp.shtml>>.
- CYPRIANO, Fabio, “Focado em formação de pessoas e de acervo, MAR abre na sexta-feira”, *FSP*, 28.fev.2013, disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/02/1237783-focado-em-formacao-de-pessoas-e-de-acervo-museu-de-arte-do-rio-abre-na-sexta-feira.shtml>>.
- CYPRIANO, Fabio, “Lisette Lagnado assume a 27ª Bienal”, *FSP*, 19.mai.2005, disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1905200510.htm>>.
- CYPRIANO, Fabio, “Mostra foge de olhar simplista sobre a mestiçagem no Brasil”, *FSP*, Ilustrada, 20.ago.2014, disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/181423-mostra-foge-do-olhar-simplista-sobre-a-mesticagem-no-brasil.shtml>>.
- CYPRIANO, Fabio, “‘Panorama estrangeiro’ é atacado na web”, *FSP*, Ilustrada, 04.mai.2009, disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0405200907.htm>>.
- CYPRIANO, Fabio e Alcino LEITE Neto, “26ª Bienal de São Paulo busca a democratização da arte”, *FSP*, 01.ago.2004, disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u46367.shtml>>.
- CYPRIANO, Fábio e Marco Aurélio CANÔNICO, “Leia a íntegra da entrevista com Paulo Herkenhoff, diretor do Museu de Arte do Rio”, *FSP*, 28.fev.2013, disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/02/1237631-leia-a-integra-da-entrevista-com-paulo-herkenhoff-diretor-do-museu-de-arte-do-rio.shtml>>.
- FABRINI, Ricardo, “As utopias e o canibal”, *FSP*, Jornal de Resenhas, 12.dez.1998, disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/resenha/rs12129805.htm>>.
- FABRIS, Annateresa, “Bienal”, *FSP*, Jornal de Resenhas, 10.out.1998, disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/resenha/rs10109801.htm>>.
- FIORAVANTE, Celso, “Bienal busca diálogo com a Documenta”, *FSP*, Ilustrada, 14.jun.1997, disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq130917.htm>>.

FURLANETO, Audrey, “Com 110 artistas, mostra no Rio propõe novo olhar sobre história da arte”, *O Globo*, Rio de Janeiro, 17.jun.2014, disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/com-110-artistas-mostra-no-rio-propoe-novo-olhar-sobre-historia-da-arte-12891413>>.

GALHARDO, Ricardo, “Lula: crise é tsunami nos EUA e, se chegar ao Brasil, será 'marolinha'”, *O Globo*, 4.out.2008, disponível em: <<https://oglobo.globo.com/economia/lula-crise-tsunami-nos-eua-se-chegar-ao-brasil-sera-marolinha-3827410>>.

GONÇALVES, Marcos Augusto, “Curadores e críticos evitam por a mão na cumbuca”, *FSP*, Ilustrada, 2.dez.2006, disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0212200618.htm>>.

HERKENHOFF, Paulo (entrevista para Guilherme WERNECK), “A arte brasileira é uma caixa de pandora”, in *Bravo!*, 21.fev.2017, disponível em: <<https://medium.com/revista-bravo/a-arte-brasileira-%C3%A9-uma-caixa-de-pandora-11e00ddc729e>>.

HERKENHOFF, Paulo (entrevista para Celso FIORAVANTE), “Parte 1: Começa a festa canibal”, *FSP*, Ilustrada, 03.out.1998, disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq03109803.htm>>.

HERKENHOFF, Paulo (entrevista para Celso FIORAVANTE), “Parte 2: Densidade do modernismo orienta Bienal”, *FSP*, Ilustrada, 09.out.1998, disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq09109821.htm>>.

HERKENHOFF, Paulo (entrevista para Celso FIORAVANTE), “Parte 3: Bienal elimina territórios narcisísticos”, *FSP*, Ilustrada, 16.out.1998, disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq16109812.htm>>.

HERKENHOFF, Paulo (entrevista para Celso FIORAVANTE), “Bienal questiona a sociedade canibal”, *FSP*, Ilustrada, 24.out.1998, disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq24109826.htm>>.

KIMMELMAN, Michael, *NYT*, 26.out.2001, disponível em: <<http://www.nytimes.com/2001/10/26/arts/art-review-brazil-in-all-its-extravagant-glory.html>>.

LAGNADO, Lisette (entrevista para Fabio CYPRIANO), “Bienal enxuga blocos e questiona arte”, *FSP*, 19.dez.2005, disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1912200509.htm>>.

LAGNADO, Lisette (entrevista para Fabio CYPRIANO), “Chega de hipocrisia com Oiticica”, *FSP*, Ilustrada, 19.dez.2005, disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1912200510.htm>>.

LAGNADO, Lisette, “O curador como autor”, *FSP*, Caderno Mais!, 10.dez.2000, disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1012200009.htm>>.

LAGNADO, Lisette (entrevista para a Redação UOL), “Para curadora, Bienal deve formar um espírito do tempo”, in Portal *UOL Entretenimento – 27ª Bienal*, out.2006, disponível em: <<http://entretenimento.uol.com.br/27bienal/entrevistas/textos/ult4026u6.jhtm>>.

LARANJA, Cristina, “A arte de provocar ruínas: especulações na Zona Portuária”, *Global Brasil – Revista Nômade*, n. 14 (Rio de Janeiro, agosto 2011), disponível em: <<http://www.revistaglobalbrasil.com.br/?p=697>>.

LAVIGNE, Nathalia, “Museu no Rio faz parte de processo de revitalização”, *Valor Econômico*, 28.fev.2013, disponível em: <<http://www.valor.com.br/cultura/3025590/museu-no-rio-faz-parte-de-processo-de-revitalizacao>>.

LETIERI, Rebeca, “Porto Maravilha: o fracasso de um projeto bilionário que excluiu os menos favorecidos”, *Jornal do Brasil*, 4.jun.2017, disponível em: <<http://m.jb.com.br/rio/noticias/2017/06/04/porto-maravilha-o-fracasso-de-um-projeto-bilionario-que-excluiu-os-menos-favorecidos/>>.

LIMA, Daniel, “Ativistas usam bandeiras para cobrar museus sobre ausência de negros”, *FSP, Ilustríssima*, 3.set.2017, disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2017/09/1914852-onde-estao-os-negros-perguntava-faixa-estendida-em-museu-do-rio.shtml>>.

LIMA, Mariângela Alves de, “Companhia do Latão vai além da questão ética”, *O Estado de S.Paulo*, 1.set.2000.

LONGMAN, Gabriela, “Coletivos ‘vão’ à Bienal de Havana via fax”, *FSP, Acontece*, 27.mar.2006, disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/acontece/ac2703200601.htm>>.

MAIA, Camilla, “Aos 28 anos, Clarissa Diniz se destaca como curadora-assistente no MAR – crítica de arte nascida em Recife é o braço direito de Paulo Herkenhoff no museu da região portuária”, *O Globo*, 17.mai.2014, disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/aos-28-anos-clarissa-diniz-se-destaca-como-curadora-assistente-no-mar-12509780>>

MARTÍ, Silas, “Associação de galerias de arte decide publicar polêmico livro sem selo do grupo”, *FSP, Ilustrada*, 06.set.2013, disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/09/1338129-associacao-de-galerias-de-arte-decide-publicar-polemico-livro-sem-selo-do-grupo.shtml>>.

MARTÍ, Silas, “Estudo atesta pico de euforia no mercado brasileiro de arte”, *FSP, Ilustrada*, 24.jul.2013, disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/07/1315439-estudo-atesta-pico-de-euforia-no-mercado-brasileiro-de-arte.shtml>>.

MARTÍ, Silas, “Mercado de obras de arte se recupera e vai a R\$ 208 bilhões – Relatório aponta que colecionadores voltaram às compras”, *FSP*, 18.mar.2018, disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/mercado/2018/03/mercado-de-obras-de-arte-se-recupera-e-vai-a-r-208-bilhoes.shtml>>.

MARTÍ, Silas, “Obra de Lygia Clark vendida por US\$ 2,2 milhões em Nova York bate recorde”, *FSP, Ilustrada*, 24.mai.2013, disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/05/1284369-obra-de-lygia-clark-vendida-por-us-22-milhoes-em-nova-york-bate-recorde.shtml>>.

MONACHESI, Juliana, “Crítica/Bienal em questão – Na mostra, a ética eclipsou a estética”, *FSP, Ilustrada*, 2.dez.2006, disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0212200615.htm>>.

MONACHESI, Juliana, “Explosão do a(r)tivismo”, *FSP, Caderno Mais!*, 6.abr.2003, disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0604200305.htm>>.

MOURA, Rodrigo, “Bienal de São Paulo assume vocação contemporânea em 2002”, *FSP, Ilustrada*, 13 ago.2001, disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u16603.shtml>>.

NAME, Daniela, “Da antropofagia para as exposições do MoMA”, *O Globo*, 15.dez.1998.

NATALI, João Batista, “Gabinete de FHC será galeria de arte”, *FSP, Ilustrada* 01.fev.1995, disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/2/01/ilustrada/1.html>>.

OLIVA, Fernando, “Por uma inserção crítica e plural”, 14.nov.2006, seção ‘Bienal ETC.’, in *Canal Contemporâneo*, disponível em:

<<http://www.canalcontemporaneo.art.br/arteemcirculacao/archives/000993.html>>.

PEDROSA, Adriano, “Modelo de exposição mantém discussões com independência”, *FSP*, Ilustrada, 07.jun.2001, disponível em:

<<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0706200123.htm>>.

PENNAFORT, Roberta, “Diretor de museu vira personagem de protesto”, *O Estado de S.Paulo*, 17.ago.2013, disponível em: <<http://sao-paulo.estadao.com.br/noticias/geral,diretor-de-museu-vira-personagem-de-protesto-imp-,1064929>>.

PENNAFORT, Roberta, “Museu de Arte do Rio comemora aniversário com rachaduras e sucesso de público”, *O Estado de S.Paulo*, 9.mar.2014, disponível em:

<<http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,museu-de-arte-do-rio-comemora-aniversario-com-rachaduras-e-sucesso-de-publico,1138949>>.

RANCIÈRE, Jacques, “Autor morto ou artista vivo demais?”, trad. Paulo Neves, *FSP*, Caderno Mais!, 6.abr.2003, disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0604200308.htm>>.

REZENDE, Eron, “‘Museu fechado à elite não serve ao Brasil’, diz Herkenhoff”, jornal *A Tarde*, São Paulo, 16.nov.2015, disponível em: <<http://atarde.uol.com.br/muito/noticias/1726923-museu-fechado-a-elite-nao-serve-ao-brasil-diz-herkenhoff>>.

ROCHA, Janaina, “Para curador, 26ª Bienal procura menos tecnologia e mais pintura”, *FSP*, Ilustrada, 15.jul.2004, disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u45954.shtml>>.

RUBIN, Nani, “Museu de Arte do Rio tem novo diretor: Evandro Salles”, *O Globo*, 3.out.2016, disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/museudeartedoriotemnovodiretorevandrosalles20221932>>.

SANTOS, Joaquim Ferreira dos, “Pinacoteca do Rio”, *O Globo*, coluna ‘Gente Boa’, 18.fev.2009.

SCHWARZ, Roberto; Bruna Della Torre de Carvalho LIMA e Mónica González GARCÍA, “Roberto Schwarz reflete sobre quatro tentativas de modernização do Brasil”, *FSP*, Ilustríssima, 21.jul.2018, disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2018/07/roberto-schwarz-reflete-sobre-quatro-tentativas-de-modernizacao-do-brasil.shtml>>.

STRECKER, Márion, “Galeria FHC”, *FSP*, seção Opinião, 21.ago.1995, disponível em:

<<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/8/21/opiniao/7.html>>.

TARDÁGUILA, Cristina, “Após obra de R\$ 76,6 milhões, Museu de Arte do Rio abre as portas em setembro – Projeto na Zona Portuária terá 15 mil metros quadrados, acervo próprio e quatro andares para exposições”, *O Globo*, 7.jul.2012, disponível em:

<<https://oglobo.globo.com/cultura/apos-obra-de-766-milhoes-museu-de-arte-do-rio-abre-as-portas-em-setembro-5411090>>.

VELASCO, Suzana, “Começam as obras do Museu de Arte do Rio, espaço integrado de arte, educação e história”, *O Globo*, 30.mai.2010, disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/comecam-as-obras-do-museu-de-arte-do-rio-espaco-integrado-de-arte-educacao-historia-na-3001295>>.

VICTOR, Fábio, “Exposição leva o tropicalismo a Londres / Brasil está fora da rota da mostra”, *FSP, Ilustrada*, 22.fev.2006, disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2202200624.htm>>.

Artigo não assinado, “Brazil takes off – A 34 page special report on Latin America’s Big Success Story”, *The Economist*, 12.nov.2009, extratos disponíveis em: <<https://www.economist.com/node/14845197>>.

Artigo não assinado, “Ins and outs – Acronyms BRIC out all over”, *The Economist*, 18.set.2008, disponível em: <<https://www.economist.com/node/12080703>>.

Artigo não assinado, “Marta Bogéa: ‘O território e a paisagem passam a fazer parte do interior do prédio’”, portal *UOL*, nov.2006, disponível em: <<http://entretenimento.uol.com.br/27bienal/entrevistas/textos/ult4026u8.jhtm>>.

Reportagem não assinada, “Billionaire sets up new foundation”, in *News in English.no – views and news from Norway*, 22.dez.2013, disponível em: <<http://www.newsinenglish.no/2013/12/22/another-billionaire-sets-up-foundation/>>.

Reportagem não assinada, “Lula ‘é o cara’, diz Obama durante reunião do G20, em Londres”, portal *G1*, 2.abr.2009, disponível em: <http://g1.globo.com/Noticias/Economia_Negocios/0,,MUL1070378-9356,00-LULA+E+O+CARA+DIZ+OBAMA+DURANTE+REUNIAO+DO+G+EM+LONDRES.html>.

Reportagem não assinada, “Lula teve ‘visão correta’ ao falar que crise era ‘marolinha’, diz ‘Le Monde’”, *BBC Brasil*, 17.set.2009, disponível em: <http://www.bbc.com/portuguese/noticias/2009/09/090917_lulalemondeml>.

Reportagem não assinada, “Mostra do Redescobrimento é inaugurada em SP”, *FSP*, 24.abr.2000, disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fol/brasil500/500mostra.htm>>.

Reportagem não assinada, “Rodin sem segredos – obra do escultor ganha exposição na Pinacoteca e monitoria do Instituto de Artes”, *Jornal da Unesp*, n.160 (set. 2001), disponível em: <www.unesp.br/aci/jornal/160/teaart12.htm>.

■

D. Vídeos de seminários, palestras, debates, entrevistas e documentários

ARAÚJO, Lucio de, “O Abrigo e o Terreno - Museu de Arte do Rio”, vídeo no canal *lucio de araujo*, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6HP_KL5TtKU&t=290s>.

COSTA, Iná Camargo, “Disputa de pensamento 01”, 20.mar.2015, vídeo no canal *Disputa de pensamento*, disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ieQR-eW2Yic>>.

CURTIS, Adam, *Hypernormalization* (Reino Unido, BBC, 166 min, 2016).

FIRMEZA, Yuri, “Making of Yuri Firmeza: Turvações Estratigráficas”, vídeo no canal *Museudeartedorio*, 3.set.2013, disponível em: <<https://youtu.be/kCxNQBYYaKI>>.

FRENTE 3 de Fevereiro, *Zumbi Somos Nós* (DocTV/TV Cultura, 52 min, 2007), disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=hX3GFEHsTSs>>.

HERKENHOFF, Paulo, “Debate de encerramento da exposição ‘O Abrigo e o Terreno’” (com Fabiane Borges, Filipe Ceppas, Ivana Bentes e Clarissa Diniz), 10.jul.2013, vídeo no canal *Museudeartedorio*, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ccqO_ywk1cY>.

HERKENHOFF, Paulo, “Palestra com Paulo Herkenhoff – Arte: História, Crítica e Curadoria (PUC/SP)”, 8.dez.2014, vídeo no canal *Museudeartedorio*, disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=xls-a3sPTZ8>>.

LIMA, Eugênio; Paulo HERKENHOFF et. al., “Conversa de Galeria – Zona de Poesia Árida”, 27.jan.2015, vídeo no canal *Museudeartedorio*, disponível em: <<https://youtu.be/G2FhyOQaJj4>>.

MARTINS, Renato; Lula CARVALHO e Pedro PEREGRINO, *Atrocidades Maravilhosas*, vídeo no canal *Pedro Torres*, 19 min., 2002, disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=6QoiOxaBCVo>>.

Reportagem do Jornal Nacional, da TV Globo, de 1.mar.2013, disponível em: <<https://globoplay.globo.com/v/2436142/>>.

■

E. Sites

Bienal de São Paulo: <<http://bienal.org.br/publicacoes.php>>

Coleção *Exhibition Histories* – Afterall Press: <<https://www.afterall.org/books/exhibition.histories/>>

Coletivo ‘Dulcineia Catadora’: <<http://www.dulcineiacatadora.com.br/>>

Coletivo ‘GIA’: <https://issuu.com/arquivogia/docs/portif_lho_do_gia>

Festival Mídia Tática Brasil (2003): <http://ww2.sescsp.org.br/sesc/hotsites/midia_tatica/>

‘Frente 3 de Fevereiro’: <<http://www.frente3defevereiro.com.br/>>

Fórum Permanente: Museus de Arte; entre o público e o privado: <<http://www.forumpermanente.org/>>.

Fórum Permanente – documentos Guggenheim-RJ:
<http://www.forumpermanente.org/imprensa/guggenheim/polemica_gugg>

Funarte – Relatórios Anuais: <<http://www.funarte.gov.br/relatorios/>>

Heloísa Buarque de Hollanda – Universidade das Quebradas:
<<http://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/projeto-universidade-das-quebradas/>>

Museu de Arte do Rio–MAR: <<http://www.museudeartedorio.org.br>>

Rede ‘Integração Sem Posse’: <<http://integracaosemposse.zip.net/>>

Revista *Na Borda*: <<http://www.naborda.com.br/>>

Revista *Tatuí*: <<https://issuu.com/tatui>>

Revista *Urbânia*: <<http://urbania4.org/edicoes-antiores/>>

Roni Hirsch: <<http://www.ronihirsch.com/portfolio/cobertores/>>

Túlio Tavares: <tuliotavares.wordpress.com/acmstc/>

LISTA DE IMAGENS

PRIMEIRO CAPÍTULO

p. 21

24ª Bienal, 1998, Fachada do Pavilhão (na fachada, obra de Regina Silveira, *Tropel*, 1998). Foto Juan Guerra (Acervo Fundação Bienal Wanda Svevo)

Grupo MICO, *Chega de Mickey – 500 anos de mico*, 23 de abril de 2000 (intervenção no Monumento às Bandeiras, de Victor Brecheret).

Fonte: Joana Zatz, *O Espaço como Obra – ações, coletivos artísticos e cidade*, dissertação de mestrado, orient. Profa. Dra. Vera Pallamin (São Paulo, FAUUSP, 2012).

p. 28

Tunga, *TaCaPe* (1986), ao lado, Albert Eckhout, *Dança dos Tapuías* (1641). Fotos Juan Guerra (Acervo Fundação Bienal Wanda Svevo).

SEGUNDO CAPÍTULO

p. 65

Thomas Hirschhorn, *Restore Now*, 2006 (27ª Bienal de S. Paulo).

Fonte: <<http://www.canalcontemporaneo.art.br/artemcirculacao/archives/000992.html>>

Frente 3 de Fevereiro, *Zumbi Somos Nós*, 2006 (Ocupação Prestes Maia).

Fonte: <<http://www.frente3defevereiro.com.br>>

p. 83

Taller Popular de Serigrafia, *Participação na 27ª Bienal de São Paulo*, 2006. Em destaque: *Bandera del Movimiento Intersindical Clasista* (2006); *Bandera de la fábrica recuperada Brukman* (2003); *Banderas del Movimiento 6 hs* (2004). Foto Haupt & Binder; Fonte: <<http://universes-in-universe.de/car/sao-paulo/eng/2006/tour/img-21.htm>>

p. 102

Jane Alexander, *Segurança*, 2006.

Fonte: <<http://www.metropole.arq.br/filter/S%C3%A3o%20Paulo%20-%20SP/filter/S%C3%A3o%20Paulo%20-%20SP/27-Bienal-de-Artes-de-SP>>

Jane Alexander, *Segurança*, 2006. Foto Juan Guerra. Fonte: Arquivo Wanda Svevo <http://www.bienal.org.br/exposicoes_fotos.php?i=2079>

Pavilhão Térreo da 27ª Bienal de São Paulo, 2006. Jane Alexander, *Segurança*, 2006; Marepe, *Desempoladeiras*, 2006; Marepe, *Cânone*, 2006 (guarda-chuvas); e Meschac Gaba, *Sweetness (Doçura)*, 2006. Nas paredes, fotografias de Mauro Restiffe, série *Empossamento*, 2003. Foto Juan Guerra. Fonte: Arquivo Wanda Svevo.

p. 103

Thomas Hirschhorn, *Restore Now*, 2006 (27ª Bi). Fonte: <<http://www.metropole.arq.br>>

Thomas Hirschhorn, *Restore Now*, 2006 (27ªBi).

Fonte: <<http://inhotim.org.br/inhotim/arte-contemporanea/obras/restore-now/>>

Planta baixa da arquitetura expositiva da 27ªBi, Pavimento Térreo.

Fonte: Arquivo Wanda Svevo <http://www.bienal.org.br/exposicao.php?i=2344#plantas>>

p. 104

Plantas da arquitetura expositiva da 27ª Bi. Fonte: Arquivo Wanda Svevo <<http://www.bienal.org.br/exposicao.php?i=2344#plantas>>

p. 118

Pixações anônimas no entorno do Ed. Prestes Maia, fotografias CMI/Integração sem posse, 26.jan.2006

Coletivo TrancaRUa, Pixações e intervenções nos outdoors de campanha do candidato a vereador Jorge Hamuche (proprietário do ed. Prestes Maia), 30.jan.2006. Foto Antonio Brasileiro. Fonte: <<http://integracaosemposse.zip.net/>>

Té e Nova Pasta, *Mapeamento das ocupações do centro*, 02.dez.2005. Foto Antonio Brasileiro. Fonte: <<http://integracaosemposse.zip.net/>>

p. 126

“Pela manhã um protesto de Sem-Tetos parou a principal avenida do Centro”. Imagens da reportagem da Rede Globo sobre a manifestação do MSTC contra a tentativa de reintegração de posse da Ocupação Prestes Maia, 12.fev.2006. *Stills* do documentário *Zumbi Somos Nós*, 2007. Fonte: <<https://www.youtube.com/watch?v=hX3GFEHsTSs>>

p. 127

Frente 3 de Fevereiro, *Bandeiras*, 2005 (intervenção em jogos de futebol, em colaboração com torcidas organizadas, bandeiras de 20 x 15m).
Fonte: <<http://www.frente3defevereiro.com.br/>>

p. 129

Stills do documentário *Zumbi Somos Nós*, 2007.
Fonte: <<https://www.youtube.com/watch?v=jVHmoqHciD8>>

p. 133

Ocupação Prestes Maia, vista da esquina das Ruas Paula Souza e Florêncio de Abreu, 2006. Fonte: <<https://artecontemporaneaocupacaoprestesmaia.wordpress.com/>>

p. 134

Ocupação Prestes Maia, vista da Av. Prestes Maia, 2006. Foto Anderson Barbosa.
Fonte: <<https://artecontemporaneaocupacaoprestesmaia.wordpress.com/>>

TERCEIRO CAPÍTULO

p. 141

Infográfico da reportagem “Conheça como será o Museu de Arte do Rio, que abre nesta semana”, *FSP*, 28.fev.2013.

Fonte: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/02/1237792-conheca-como-sera-o-museu-de-arte-do-rio-que-abre-nesta-semana.shtml>>

MAR, fotografia a partir da Praça Mauá, 2.dez.2017, divulgação do consórcio *Porto Maravilha*. Fonte: <<http://portomaravilha.com.br/eventosdetalhe/cod/1013>>

p. 144

Infográfico da reportagem “Conheça como será o Museu de Arte do Rio, que abre nesta semana”, *FSP*, 28.fev.2013.

Fonte: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/02/1237792-conheca-como-sera-o-museu-de-arte-do-rio-que-abre-nesta-semana.shtml>>

Infográfico da reportagem “Conheça o Museu de Arte do Rio (MAR)”, portal G1, 28.fev.2013. Fonte: <<http://www.g1.globo.com/rio-de-janeiro/mar-museu-de-arte-do-rio/platb/>>

p. 145

MAR, foto Leonardo Finotti, 2013.

Fonte: <<http://www.bernardesarq.com.br/projeto/museu-de-arte-do-rio/>>

“Vista panorâmica do último andar do MAR”, 10.out.2015.

Fonte: <<http://www.dicasdeumacarioca.rio/mar-museu-de-arte-rio/>>

p. 186

Vista da mostra *Contrapensamento Selvagem*, 2011. Foto Rubens Chiri.

Fonte: <<https://www.nexojornal.com.br/academico/2017/05/03/Qual-é-o-papel-da-curadoria-no-contexto-da-arte-contemporânea>>

Vista da mostra *Contrapensamento Selvagem*, 2011. Foto Rubens Chiri.

Fonte: <<https://www.select.art.br/acervos-popular/>>

QUARTO CAPÍTULO

p. 190

Vista da sala 1 de *O Abrigo e o Terreno – Arte e Sociedade no Brasil 1* (MAR, 2013). Foto Rafael Adorjan. Fonte: acervo MAR.

Vista da exposição *Zona de Poesia Árida* (MAR, 2015), cur. Túlio Tavares e Daniel Lima. Foto Thales Leite.

Fonte: <<http://www.museudeartedorio.org.br/pt-br/exposicoes/anteriores?exp=2263>>

p. 198

Vista da exposição *O Abrigo e o Terreno*, MAR, 2013. Foto Rafael Adorján. Fonte: acervo MAR.

Yuri Firmeza, *Ação 3*, 2005 (série de fotografias, 61 x 80 cm cada)
Fonte: *Casa Triângulo – Yuri Firmeza, Portifólio* (São Paulo, 2017), disponível em:
<<http://www.casatriangulo.com/artista/34/tags/>>

p. 201

Vista da sala 1 de *O Abrigo e o Terreno – Arte e Sociedade no Brasil 1* (MAR, 2013).
Foto de Rafael Adorján. Fonte: acervo MAR

Vista da sala 1 de *O Abrigo e o Terreno – Arte e Sociedade no Brasil 1* (MAR, 2013).
Ao centro, instalação *Poética do Dissenso* ao centro. Foto Antonio Brasileiro.
Fonte: <<https://tuliotavares.wordpress.com/poetica-do-dissenso-museu-mar/>>

p. 204

Mapa preliminar de montagem da mostra *O abrigo e o terreno*, MAR, 2013.
Fonte: acervo MAR/ Revista Na Borda

Vista interna da instalação *Poética do dissenso*, 2013. Foto Rafael Adorján.
Fonte: acervo MAR.

p. 205

Vistas da exposição *O Abrigo e o Terreno*, MAR, 2013. Foto Antonio Brasileiro.
Fonte: <<https://tuliotavares.wordpress.com/poetica-do-dissenso-museu-mar/>>

p. 217

Stills do vídeo *Making Of Yuri Firmeza, Turvações Estratigráficas*, 2013.
Fonte: <<https://youtu.be/kCxNQBYUaKI>>

p. 218

Vistas da exposição *Yuri Firmeza: Turvações Estratigráficas*, MAR, 2013.
Fonte: portfólio de Yuri Firmeza, Casa Triângulo, 2017.