



Da crítica institucional à institucionalidade crítica: uma análise da exposição O Abrigo e o Terreno

Pedro Caetano Eboli

Como citar:

EBOLI NOGUEIRA, P. C. Da crítica institucional à institucionalidade crítica: uma análise da exposição O Abrigo e o Terreno. *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, SP, v. 6, n. 2, p. 302-325, mai.2022. DOI: 10.20396/modos.v6i2.8667244.

Imagem [modificada]: Vista da exposição O Abrigo e o Terreno, no Museu de Arte do Rio, 2013. Fonte: Site Oficial do Museu de Arte do Rio.

Da crítica institucional à institucionalidade crítica: uma análise da exposição *O Abrigo e o Terreno*

From institutional critique to critical institutionality: an analysis of the exhibition *O Abrigo e o Terreno*

Pedro Caetano Eboli*

RESUMO

Com o objetivo de interrogar alguns dos horizontes da crítica social que permeiam nosso tempo, o presente artigo aborda uma série de polêmicas suscitadas pelo suporte instalativo *Poética do Dissenso*. Exibido no âmbito da mostra *O Abrigo e o Terreno*, ocorrida no Museu de Arte do Rio entre março e julho de 2013, ele retratava a órbita do coletivismo artístico e ativista paulistano que se reuniu em torno da ocupação Prestes Maia, em São Paulo, no começo dos anos 2000. Contudo, esta mostra reacendeu a crítica institucional que havia acompanhado a própria formação dos coletivos paulistanos. Esta crítica foi agravada pela contradição de ocupar o Museu de Arte do Rio, epicentro simbólico de processos urbanos muito similares aos que os coletivos haviam combatido na cidade de São Paulo. Partindo do pensamento de Bruno Latour, Jacques Rancière e Michel Foucault, buscamos estabelecer os horizontes para uma institucionalidade crítica, a contrapelo da crítica institucional encetada pelos críticos a esta exposição. Ao final, reformulamos o conjunto de questões estabelecidos para interrogar o estatuto político da exposição.

PALAVRAS-CHAVE

Crítica institucional. Institucionalidade crítica. Coletivos. Ocupação Prestes Maia. *O Abrigo e o Terreno*.

ABSTRACT

In order to question some of the horizons of social criticism that permeate our present, this article addresses a series of controversies raised by the installation work *Poética do Dissenso* [Poetics of Dissent]. Shown within the exhibition *O Abrigo e o Terreno* [The Sheltered and the Terrain], held at Museu de Arte do Rio [Rio Art Museum] between March and July 2013, it portrayed the orbit of São Paulo's artistic and activist

collectivism that gathered around the Prestes Maia occupation in São Paulo, in beginning of the 2000s. However, this exhibition reactivated the institutional criticism that had accompanied the very formation of São Paulo collectives. This criticism was aggravated by the contradiction of occupying Museu de Arte do Rio, one of the symbolic epicenters of urban processes very similar to those the collectives had fought in the city of São Paulo. Based on Bruno Latour, Jacques Rancière and Michel Foucault, we seek to establish the horizons for a critical institutionality, in opposition to the institutional criticism launched by the critics of this exhibition. At the end, we reformulate the set of questions established to question the political status of the exhibition.

KEYWORDS

Institutional Critique. Critical Institutionality. Collectives. Prestes Maia occupation. O Abrigo e o Terreno.

Introdução

O presente artigo aborda uma série de querelas que se materializaram por ocasião de uma das exposições inaugurais do Museu de Arte do Rio: *O Abrigo e o Terreno*. Exibida entre 1º de março e 14 de julho de 2013, a mostra contava com o suporte instalativo *Poética do Dissenso*, retratando a órbita do coletivismo artístico e ativista que, na primeira década dos anos 2000, se formou ao redor da ocupação Prestes Maia¹. Com curadoria de Paulo Herkenhoff e Clarissa Diniz, *O Abrigo e o Terreno* reunia

artistas e iniciativas (...) em torno de uma questão que – dadas as reformas urbanísticas que hoje transfiguram o Brasil, principalmente o Rio de Janeiro – se faz especialmente urgente: as concepções de cidade e as forças que se aliam e se conflitam nas transformações urbanísticas, sociais e culturais do espaço público/ privado (Diniz; Herkenhoff, 2013: n.p.).

A exposição compunha um dos eixos curatoriais do museu recém fundado, cujo foco eram as relações entre arte e sociedade no Brasil. Embora pudesse parecer algo inusitado, não foi a primeira vez que reminiscências de

ações estético-políticas deste tipo eram exibidas em museus e instituições, e eventualmente incorporadas às suas coleções.

A respeito da exposição de ativismos políticos e artísticos, Felipe Brait, membro do coletivo Frente Três de Fevereiro, aponta que

A “estética ativista”, pelo menos nessa última década, se tornou um modismo na arte contemporânea. Não buscamos nos inserir [no mercado], mas o próprio contexto da arte contemporânea acaba olhando para quem está produzindo ações que tenham mais embasamento e consistência (Rezende; Scovino, 2010: 102).

Mas quando questionado sobre quais seriam as estratégias do coletivo para entrar no meio das artes, Daniel Lima afirma, categoricamente: “não temos um projeto muito específico” (*Ibidem*: 100).

Contudo, embora possa ser uma tendência ou um modismo, esse tipo de transposição nem sempre se dá de modo totalmente pacífico e faria emergir uma série de debates explosivos na exposição supracitada. A reboque de toda uma história pregressa de conflitos com instituições, já destacada por Ricardo Rosas (2015), a crítica institucional dos coletivos se deu em algumas camadas. Se pudéssemos desenhar a topografia de críticas e pressupostos colocada em marcha pelos coletivos, veríamos uma paisagem povoada por diversos problemas.

Alguns críticos consideravam que a circunscrição ao meio da arte, e a seu mercado, acarretaria a cooptação e redução das linguagens híbridas dos coletivos. Outros sustentavam que as ações teriam sua efetividade política no “mundo real” neutralizada quando mostradas através de registros, historicizadas e inseridas em narrativas históricas. Também julgavam contraditório apresentar, no Museu de Arte do Rio – epicentro simbólico do processo de gentrificação que se abateu sobre a região portuária do Rio de Janeiro –, todo um movimento artístico e político que havia questionado estes mesmos processos na cidade de São Paulo.

Dessas críticas emergem alguns questionamentos que o presente artigo almeja explorar: como abordar a gentrificação em um espaço que

seria fruto deste mesmo processo? Seria possível realizar a passagem de uma crítica institucional a uma institucionalidade crítica, em que a exposição constituiria uma espécie de autocrítica, e não apenas uma tentativa de redenção? Como abrigar o dissenso nesta mostra? Como expor ativismos urbanos em espaços institucionais, sem que esta passagem esterilize a potência política que eles carregavam em ato? Até que ponto a memória e a historicização destes ativismos, ao propagá-los, podem constituir uma possibilidade de resistência?

Neste artigo, intenciono apontar alguns dos discursos que se materializaram e gravitaram ao redor desta exposição², evidenciando parte da paisagem acidentada que compõe esta topologia de polêmicas e contradições. Ao me debruçar sobre o suporte instalativo *Poética do Dissenso*, observo o ambiente de conflitos que acompanhou a inserção de um certo ecossistema de coletivos em narrativas históricas, exposições e coleções de arte. Com este intuito, analiso uma série de discussões ocorridas durante e a partir da mostra em questão³. Aqui, procuro fazer eco às diversas vozes que, cada qual de seu lugar e de seu modo, qualificaram a mostra em questão, discutindo os problemas supracitados de seus pontos de vista particulares. Voltando-me para os argumentos e as posições tomadas pelos atores envolvidos, coloco em cena algumas das querelas em torno do teor político que as ações dos coletivos acarretaram, quando inseridas em espaços institucionais.

O Abrigo e o Terreno

O Abrigo e o Terreno lançava mão de uma série de linguagens e suportes que transcendiam o terreno das artes visuais, recorrendo ao entrecruzamento de “distintos horizontes políticos e estéticos” (Diniz; Herkenhoff, 2013: n.p.). Esta exposição inaugural já apontava para o interesse da instituição em aproximar as relações entre arte e sociedade brasileira, no âmbito de um

museu que contava com um ambicioso projeto educativo: a Escola do Olhar⁴. O texto curatorial delineava, como foco da mostra, retratar “as concepções de cidade e as forças que se aliam e se conflitam nas transformações urbanísticas, sociais e culturais do espaço público/privado” (*Ibidem*). A atuação de artistas na ocupação Prestes Maia, em São Paulo, por sua vez, respondia muito bem ao anseio de abordar linguagens de interstício, localizadas em um território ambíguo entre a arte e a não-arte.



FIG. 1. Suporte instalativo *Poética do Dissenso*, exposição *O Abrigo e o Terreno* (2013). Fonte: <<https://tinyurl.com/zfsfguzp>>. Acesso em: 05/10/2021..

Tendo isto em mente, os curadores propuseram a inserção de *Poética do Dissenso*, um suporte instalativo, formado por quatro paredes cenográficas, que delimitavam um espaço interior e um exterior, no centro da sala expositiva [Fig.1]. Enquanto a parte interna era ocupada com quatro projeções, as paredes externas exibiam lambe-lambes, fotografias, vídeos, notícias de jornais e outros elementos que documentavam a trajetória das relações entre artistas e 22 coletivos⁵ no âmbito da ocupação Prestes Maia. Fabiane Borges declara, no Debate de Encerramento, que o contato entre o museu e este ambiente de coletivos deu-se especialmente por meio de Túlio Tavares, que, por sua vez chamou a ela e a Eduardo Verderame para ajudarem na concepção do *Poética do Dissenso*⁶. O flyer de lançamento, escrito pelos coletivos participantes, descreve a instalação como

um retrato histórico e poético do centro da cidade de São Paulo, realizado por artistas, coletivos de arte e movimentos sociais, que criaram juntos um campo de conflito contra um estado de invisibilidade. Um momento em que novas estratégias de ação surgiram para distinguir o que não cabe no que é dado como consenso (Tavares, 2013, n. p.).

A curadora e crítica Clarissa Diniz (2013) também assinou um texto institucional específico para acompanhar *Poética do Dissenso*. Ele aponta para o ímpeto de historiografar e colecionar as práticas estéticas de hibridismo entre estratégias artísticas e ativistas, concebidas por um conjunto de coletivos que nascia nos anos 2000 e que orbitou em torno da ocupação Prestes Maia. Segundo a curadora, esta produção “representa uma inflexão na história da arte brasileira que demanda ser pensada criticamente” (Diniz, 2013: n.p.), de modo a possibilitar que “suas prementes questões (sociais, estéticas, políticas, econômicas) encontrem ressonância” (*Ibidem*). Ela parte do pressuposto de que “coleccionar, exibir e refletir sobre esses trabalhos é ampliar seu público e o alcance histórico de suas lutas” (*Ibidem*). Aqui há a afirmação da ideia de instituição enquanto um lugar onde certas pautas e questões sociais podem ser propagadas, tornadas públicas, mobilizando

parte do ideário que coadunou a própria invenção dos museus. Clarissa Diniz continua:

a aquisição desse conjunto de trabalhos dá as bases para uma discussão em torno dos processos de publicização e institucionalização da arte – e, de modo geral, das práticas de criação e resistência da sociedade –, debate fundamental que exige das instituições uma renovada capacidade de autocrítica, ao qual o MAR deverá dedicar-se também por conta da coleção em questão (*Ibidem*).

Contudo, no Debate de Encerramento Fabiane Borges relata que houve muito pouco espaço para debates e para uma autocrítica do museu no âmbito de *O Abrigo e o Terreno*. Endereçando-se aos curadores, a artista declarou-se decepcionada com o fato de o museu não ter propiciado um espaço de crítica proporcional às desavenças que ela própria enfrentou para estar lá e à potência política oferecida pela exposição. Em suas palavras:

As críticas mais contundentes que saíram foram contra o nosso trabalho e estão na nossa revista (...) não tem investimento em uma crítica, sabe? Não sai em lugar nenhum, não houve debate (...) acho que vocês devem investir mais na questão da crítica, de chamar para o debate mesmo, de fazer essas coisas terem força (Herkenhoff *et al.*, 2013, 12:50).

Fabiane Borges se refere à terceira edição da revista virtual *Na Borda*, dedicada exclusivamente a textos que apresentassem críticas e polêmicas referentes à exposição supracitada. Esta edição foi intitulada *Vazadores* e estava sendo lançada no próprio Debate de Encerramento, em falas entrecortadas pelos ruídos de sirenes e máquinas que avançavam com as reformas urbanas na Praça Mauá, onde o museu estava localizado. Eles entravam pelas janelas de vidro translúcido do Museu de Arte do Rio e pareciam incrementar a discussão que tinha lugar no interior da instituição. Fabiane Borges relata que

Quando o museu nos convidou, a partir do Túlio [Tavares], rolou um incômodo, logicamente, porque a gente sabe que este museu faz parte, sim,

de um projeto de gentrificação, higienização, revitalização, faz parte da ideia dos grandes universos turísticos preparados para os grandes eventos: quer dizer, de certo modo ele representava tudo aquilo que a gente lutava contra (...) então se tratava sim de um paradoxo, de uma incoerência, que nos deixou muito perturbados (*Ibidem*, 7:05).

Para mitigar este paradoxo, a artista relata que teve a ideia de retratar a experiência passada das lutas por moradia em São Paulo, simbolizadas pelo Prestes Maia, em paralelo aos processos de gentrificação simbolizados pelo MAR. Com este intuito, Fabiane Borges tentou convocar, através de uma lista de e-mails, alguns grupos ativistas engajados nas resistências aos processos urbanos de exclusão que ocorriam em paralelo à exposição e eram decorrentes dos preparativos para a recepção dos Grandes Eventos no Rio de Janeiro⁸. A artista cita territórios como Aldeia Maracanã, Vila Autódromo e a própria Praça Mauá, cujas disputas ela almejava exibir em um vídeo.

Contudo, ao se darem conta de que se tratava do MAR, estes grupos fizeram severas críticas a Fabiane Borges, Túlio Tavares e Eduardo Verderame, acusando-os de falta de ética e incoerência em redes sociais e listas de e-mails. Os três também propuseram a ideia de trazer um ônibus de sem-teto para a abertura da exposição, sendo novamente alvos de críticas, que os acusaram de instrumentalizar essas pessoas “para endossar as políticas de gentrificação, fazê-los de bobo, basicamente” (*Ibidem*, 11:20). O blog e a edição *Vazadores* da revista *Na Borda* teria surgido justamente do intuito de dar vazão a esses críticos, mas Fabiane Borges aponta para o risco desta iniciativa: “a gente é até bem louco. Fazer uma revista de crítica que fala mal da gente, dar esse espaço, é muito bom, é uma tentativa de chamar para nós a discussão” (*Ibidem*, 12:05).

Ainda assim, para muitos críticos, a iniciativa de visibilizar as polémicas através do blog e da revista não seria suficiente. A artista e ativista Cristina Ribas participou da troca de e-mails supracitada e questionou a estratégia de vazamento colocada em marcha no âmbito de *Poética do*

Dissenso. Remetendo ao que havia sido apontado por Fabiane Borges, ela relata que não foi aberto um espaço para que os grupos ativistas e militantes cariocas pudessem de fato participar, tendo sido apenas convidados a indicar vídeos a serem exibidos na exposição. Assim, eles ficaram relegados a “vazar o que já estava agenciado (a participação na exposição) (...) [um] vazar digamos, pequeno, a partir do evento maior” (Ribas, 2014: 281).



FIG. 2. Abertura da exposição *O Abrigo e o Terreno* (2013). Fonte: <https://tinyurl.com/fvzfbzbu>. Acesso em: 05 out. 2021.

Cristina Ribas também questionaria as camisetas vestidas por ex-moradores da ocupação, pelos curadores e artistas no dia da abertura. Nestas blusas lia-se “GENTRIFICADO” [Fig.2], em grafismos extraídos dos lambe-lambes concebidos pelo coletivo Bijari e colados dez anos antes nas

cercanias do Prestes Maia. Ribas se pergunta se “essa ação refeita no MAR era uma intervenção irônica, e se considerava que a ironia se desdobrava também sobre os corpos, que se identificavam em parte como novos-agentes de um processo irreversível de gentrificação” (*Ibidem*: 286).

Para ela, dada a relação intrínseca do museu com esse processo, os coletivos sequer deveriam ter participado da exposição, pois haveria “momentos em que a ética grita no corpo e o que se autoriza, então, é deliberadamente dizer ‘não’” (*Ibidem*: 288). Deste modo, o dissenso que integra o título do núcleo expositivo teria então se constituído

diretamente em relação à aceitação de participação propriamente dita no Museu, em como alguns de nós produziam estritamente um NÃO como negação de um acoplamento àquele Museu gentrificante, enquanto que para os artistas do Poética do Dissenso aquela era uma participação possível. Para não cair em dicotomias que congelam dentro e fora, vivo e morto, potente e impotente, bom e mal, inocente e ofensor, oprimido e opressor... alguns sugeriram pensar (...) uma participação não binária (não como adesão) e mais como uma crítica ou atravessamento... O desafio de se converter em atravessamento considerando que se atravessa uma dinâmica institucional como essa (MAR), contudo, sempre passará pelo crivo da instituição ela mesma, senão não é que se fará vazar (*Ibidem*: 282-283).

A cafetinagem da crítica

Cristina Ribas parece dar um novo fôlego ao ambiente de crítica institucional que, no começo dos anos 2000, acompanhou a própria constituição da órbita do coletivismo paulistano. Contudo, se àquela época os coletivos ainda se encontravam relativamente marginais às instituições de arte, muitas vezes atuando em espaços independentes⁹, este cenário começou a se modificar na década seguinte. Assim, a gradual inserção dos coletivos no meio da arte implicaria reconfigurar os horizontes da crítica institucional, caso não se intentasse uma renúncia à inserção institucional e historiográfica.

Cabe compreender que, no “núcleo duro” da crítica institucional, repousa a compreensão de que a arte não pode ser observada fora de sua circunscrição a um campo social, prenhe de assimetrias e relações de poder a serem evidenciadas. A contrapelo de todo ímpeto autonomista da arte – cuja separação da vida o museu muitas vezes representaria (Bürger, 2009) –, as diversas formas de crítica institucional defendem a impossibilidade de dissociá-la das condições materiais que a circunscrevem. Este pressuposto geral serviu de matriz para uma miríade de práticas que vêm se desdobrando, não apenas de acordo com as condições materiais tomadas como elemento a ser problematizado nas instituições, mas com os contextos em que emergiram, sempre modulados pelas estratégias particulares dos artistas. Assim, a crítica institucional vem assumindo diversos matizes que, até certo ponto, manifestam determinados horizontes da crítica social correntes em cada momento.

Tendo isto em mente, gostaria de propor que o caso específico de *Poética do Dissenso* nos provê lampejos que podem contribuir para delinear algumas encarnações da crítica social que embebem nosso presente. A partir daí, poderemos reformular as questões que foram colocadas para interrogar os preceitos curatoriais da exposição, liberando uma política que residiria – em parte – em seu potencial para disparar uma multiplicidade de sentidos e sínteses não excludentes, desde o seio das assimetrias e relações de poder que caracterizam a arte e suas instituições.

A afirmação de que só há dentro, mobilizada por Cristina Ribas, poderia conter ecos do pensamento crítico de Michel Foucault, cuja premissa analítica seria a inexistência de qualquer exterioridade àquilo que ele chama de poder. Contudo, no interior do pensamento do filósofo, tal constatação jamais deveria implicar uma imobilidade política, a menos que estivéssemos diante de um horizonte saturado de determinações, quando o filósofo compreende que há dominação, e não poder (“A ética do cuidado de si como prática da liberdade”, In: Foucault, 2004: 264-287). As relações de poder são acompanhadas de perto pela resistência: “onde há poder há resistência e, no

entanto (ou melhor, por isso mesmo) esta nunca se encontra em posição de exterioridade em relação ao poder” (Foucault, 2017: 104). Se a resistência se coloca como um jogo de forças muito próximo do poder, que atua dentro de sua própria rede, não haveria para ela um lugar próprio ou privilegiado.

A este respeito, convém mobilizar o pensamento de Jacques Rancière, em sua compreensão de que “a política não tem nem um lugar próprio nem sujeitos naturais. Uma manifestação é política não porque decorre em tal lugar ou porque tem tal objeto, mas porque sua forma é a de um confronto entre duas partilhas do sensível” (Rancière, 2014: 149). Esta impropriedade da política permite que ela possa habitar o seio das instituições, não estando restrita à sua externalidade, a um “mundo real” que lhe seria oposto. Poderíamos questionar, nesta chave, “uma política artística simplesmente provada pela saída da arte dos lugares da arte, pela sua intervenção no real” (Rancière, 2010: 106-107). Mobilizando um certo jogo de forças em proximidade ao próprio poder, tal como Michel Foucault havia concebido os horizontes da resistência, poderíamos caracterizar a institucionalidade crítica como um outro modo de interrogar – de dentro – as instituições, distinto da crítica institucional.

No ocaso de sua vida, quando as relações entre sujeito e verdade¹⁰ ganharam proeminência em seu pensamento, o *Aufklärung* kantiano¹¹ possibilitou a Michel Foucault vislumbrar uma possibilidade de resistência e autonomia, materializada na figura da atitude crítica. Essa atitude desenha a paisagem de possíveis dentro da qual os jogos de verdade, constitutivos dos sujeitos, podem ser tensionados, permitindo a saída daquilo que Immanuel Kant havia chamado de estado de menoridade. Assim, para Michel Foucault, a atitude crítica proveria autonomia, constituindo o “movimento pelo qual o sujeito se dá o direito de interrogar a verdade sobre seus efeitos de poder e o poder sobre seus discursos de verdade”, tendo por função “o desassujeitamento no jogo do que se poderia chamar (...) a política da verdade” (Foucault, 2000: 5).

Jacques Rancière (2004) observa de que modo parte desta filosofia crítica teria passado por uma espécie de guinada ética, transfigurando-se em um certo ideário da *emancipação* que preparou o terreno para os mais diversos diagnósticos contemporâneos como o de Cristina Ribas, segundo os quais *só há dentro*. Estes diagnósticos se desencaminharam da possibilidade de revelar as operações do *poder* onde antes não se acreditava que ele incidisse, possibilitando resistências microfísicas. Subitamente, quaisquer esforços políticos se transfiguraram em uma face oculta da dominação, que não apenas seriam incapazes de efetuar mudanças, como alimentariam o próprio aparelho que visavam erodir. Esta crítica hiperbólica, como uma espécie de superego, acaba se traduzindo em um sentimento de *imobilidade* das forças políticas.

Michel Foucault (1997) havia encontrado na atitude crítica kantiana uma potência para ensejar diferenças no presente e esgarçar a malha do nosso tecido epistemológico, mas o pensamento crítico teria sofrido uma guinada, perdendo sua contundência e radicalidade no contemporâneo. Se ele estava baseado em produzir rachaduras nos regimes de verdade, uma vulgata marxista teria determinado, segundo Jacques Rancière, que a

emancipação só podia chegar como o fim do processo global que havia separado a sociedade de sua verdade. A partir daí, a emancipação já não era concebida como construção de novas capacidades; e era antes a promessa que a ciência fazia àqueles cujas capacidades ilusórias só podiam ser a outra face de sua incapacidade real. Porém, a própria lógica da ciência era a do diferimento indefinido da promessa (Rancière, 2010: 66).

Segundo o filósofo, os pós-modernos teriam dado mais uma volta no círculo da crítica, passando àquilo que ele chama de “melancolia de esquerda”. Este espírito, que se reserva uma posição de lucidez desencantada, não cessa de repetir uma frase impossível de ser refutada: “as coisas não são o que parecem ser” (*Ibidem*: 57). Assim, mobiliza-se o pensamento ético preconizado por Platão, aprisionando os sujeitos na caverna de imagens enganosas e de uma verdade inatingível. Esta espécie de *mise en abyme* da

crítica, em que a verdade sempre se esconde por trás de uma aparência enganosa, acaba levando a uma imobilidade política, efetivando aquilo que ela própria se propõe a denunciar.

O filósofo Bruno Latour realiza um diagnóstico similar, apontando que a crítica teria perdido o fôlego “porque se baseava na descoberta de um mundo verdadeiro de realidades por trás de um véu de aparências” (Latour, 2010: 474-475, tradução nossa). Mas quando a virada pós-moderna determina que não há nada real a ser visto por trás desse véu, “a crítica repentinamente lembra mais um apelo ao niilismo” (*Ibidem*: 475, tradução nossa). Além da imobilidade política decorrente destes diagnósticos, os descaminhos da crítica carregariam um outro perigo: se não há fatos, apenas interpretações, seus mesmos pressupostos podem refluir em teorias da conspiração, *fake news* e negacionismos¹², caso não sejam muito bem dosadas.

Latour apresenta uma estrutura lógica comum entre os procedimentos da crítica e dessas teorias, ambos baseados em um “primeiro movimento de descrença e, em seguida, em mobilizar explicações causais que emergem das profundezas obscuras” (Latour, 2004: 229, tradução nossa). Ele considera curioso que a crítica tenha saído dos trilhos por esta via, se “a questão [da crítica] nunca foi se afastar dos fatos, mas chegar mais perto deles, não combater o empirismo, mas, pelo contrário, renovar o empirismo” (*Ibidem*: 231, tradução nossa). Assim, o autor chega a uma encruzilhada: como estabelecer um diapasão eficaz que tanto afaste os procedimentos críticos dos paradigmas de uma verdade transcendente, quanto de uma iconoclastia simplista?

O composicionismo: rumo a uma institucionalidade crítica

O filósofo propõe sair deste impasse através do paradigma da composição: “para o composicionismo, não há mundo do além. É tudo sobre imanência” (Latour, 2010: 475, tradução nossa). De modo similar à lei da exterioridade,

marcante nas teorias de Michel Foucault e Jacques Rancière, a busca por aquilo que há por trás de aparências enganosas é abandonada, dando lugar ao gesto de compor. Justapor é dispor na própria superfície, fazendo nela pulularem uma multiplicidade de sínteses possíveis e não excludentes:

o composicionismo assume a tarefa de buscar a universalidade, mas sem acreditar que essa universalidade já esteja lá, esperando para ser revelada e descoberta. Está, portanto, tão longe do relativismo (no sentido papal da palavra) quanto do universalismo (no significado modernista do mundo [...]). Do universalismo, ele assume a tarefa de construir um mundo comum; do relativismo, a certeza de que esse mundo comum deve ser construído a partir de partes totalmente heterogêneas que nunca formarão um todo, mas, na melhor das hipóteses, um material compósito, frágil, corrigível e diversificado (*Ibidem*: 474, tradução nossa).

O paradigma composicional formulado por Bruno Latour está muito próximo a um pensamento estético que subjaz tanto a práticas curatoriais quanto artísticas, no âmbito de técnicas como a colagem, a montagem e o fragmento textual: trata-se de compor, no espaço e no tempo, com elementos heterogêneos. Aqui, não se trata de compreender os sentidos das obras ou imagens isoladas, pois eles não constituem atributos absolutos ou ontológicos, mas de interrogar como esses sentidos se constituem em uma teia de relações. A este respeito, seria possível mobilizar o pensamento curatorial constelativo, apresentado pelo crítico Luiz Camillo Osório:

As “escritas” e narrativas curatoriais buscariam, através da aproximação entre obras de diversos gêneros, documentos, registros e, eventualmente, objetos não artísticos que se redefinem no interior das exposições, ampliar nossa forma de produzir sentido para a arte, assim como rever o modo como diferentes culturas e épocas históricas podem ser relidas através das relações propostas (...). Incentivar novas formas de ver e falar sobre a arte e seu(s) mundo(s) acaba se constituindo como um exercício judicativo que atua no interior dos museus e das instituições artísticas, assumindo a construção da história a partir de uma noção de contemporaneidade multitemporal e pluralista (Osório, 2016: 176).

Neste sentido, dificilmente a apreensão individual das obras daria conta de interrogar os substratos políticos de *O Abrigo e o Terreno*. Se nos apropriamos das ferramentas conceituais de Bruno Latour, contornamos o ímpeto de utilizar, como métrica política, a efetividade das ações dos coletivos no mundo real e tornamos possível uma institucionalidade crítica. Compreendemos de que modo as diferentes estratégias expográficas e curatoriais, responsáveis por uma certa ordenação dos trabalhos, constituem fatores determinantes do caráter político assumido pela exposição.

Segundo uma teoria composicional, as obras devem manter uma diferença entre elas, produzindo intervalos que afastem o todo de formar uma síntese unitária. Este cuidado ajuda a promover a potência de um sensível heterogêneo, tal como pensado por Jacques Rancière (2010). Assim, transformar as ações dos coletivos em documentos arrefecidos do passado pode remeter a exposição a uma dimensão comunicacional, aproximando o museu ao seu devir de mausoléu. Mas por outro lado, uma montagem que as torne espetaculares acaba priorizando seu devir de obra artística acabada, subtraindo-as da vitalidade de seu trânsito entre arte e não arte. Uma vez compreendidos os perigos de cada um destes dois polos – a documentação e a espetacularização –, resta habitar seus interstícios.

Para que possamos conceber o funcionamento de uma vibração política no interior da instituição, cabe também compreender como a rede de diálogos que a exposição estabelece entre as obras é capaz de retirá-las de um campo de sentidos já dado. Esta rede é capaz de agenciar diferentes sentidos, podendo tanto deflagrar intervalos dissensuais entre os trabalhos quanto apaziguar possíveis fricções entre eles. Mas deslocar as obras de sua circulação habitual implica o cuidado para manter ativas suas singularidades, evitando que elas sejam achatadas a uma narrativa que tenha sido estabelecida, de cima, pela curadoria. Aqui, restaria recorrer a um fino concerto entre a singularidade poética de cada obra e sua posição no interior do dispositivo expográfico.

Se as discussões em torno da crítica institucional assumiram a primazia, é curioso que nenhuma destas questões tenha sido levantada no âmbito da exposição em pauta, *O Abrigo e o Terreno*. As querelas se mantiveram especialmente polarizadas em discutir se, ao entrarem na instituição, as ações mantinham ou não sua política, bem como o modo como estariam coniventes com os processos de gentrificação. Deste modo, o privilégio dado ao questionamento da efetividade política das ações, quando expostas no âmbito gentrificador do Museu de Arte do Rio, deixou pouco espaço para que as próprias estratégias expositivas e curatoriais fossem efetivamente discutidas. Neste sentido, a possibilidade de uma institucionalidade crítica teve uma discussão muito restrita.

Dentre as poucas reflexões nesta direção, destaca-se uma fala de Clarissa Diniz, no âmbito do Debate de Encerramento da referida exposição. Nesta ocasião, ela questiona como seria possível, dentro de um museu inserido em um território tão complexo, trazer à tona uma série de contradições que lhes são inerentes, justamente para criticá-lo. Em seguida a curadora coloca em cena um impasse institucional, o de não “responder ao poder com um poder que você critica, e ao mesmo tempo não gozar de um lugar de conforto também, que é o de dizer ‘ah isso é contraditório, isso é ambíguo’ e fica por aí mesmo” (Herkenhoff *et al.*, 2013, 1:00:05). Clarissa também tece algumas considerações sobre as estratégias curatoriais colocadas em marcha no âmbito daquela exposição, explicitando de que modo as ações dos coletivos dialogavam com as demais obras:

eu acho que ela não é uma exposição que reúne (...) uma produção de intervenções e afirmação de artistas publicamente. Eu acho que em termos de linguagem ela é (...) uma trama complexa de trabalhos. Por exemplo, a colocação ali do *Malhas da Liberdade*, do Cildo Meireles, que é um trabalho que vem do final dos anos 60 (...), [fala] de uma possibilidade de fissura, de encontrar liberdade onde a princípio só haveria malhas, só haveria grades. Como que aquilo, ao lado do *Poética do Dissenso*, fala de um processo de fissura na cidade, que é a ocupação? [Como o *Poética do Dissenso*] fala de um

processo de emancipação, com uma estratégia de linguagem radicalmente diferente? [Ambos] estão tratando de uma esfera que, aí sim, acho que é política. É a questão da habitação, da cidade. Acho que a exposição tem um pouco disso: ela reúne trabalhos que operam linguisticamente de uma maneira muito diferente desses papéis da arte pública, digamos assim. Historicamente temos trabalhos desde os anos 1930, com Flávio de Carvalho, até hoje (...), e que falam, paralelamente à discussão da habitação (...), de uma discussão de arte mesmo, de linguagem e, também, de uma discussão ética (*Ibidem*, 1:27:50).

Assim, dentre os cuidados da curadora ao inserir as ações dos coletivos na exposição, figuram a promoção de diálogos heterodoxos com as outras obras e a tentativa de escapar à tendência de inseri-las como ações de intervenção urbana, que lhes dariam um lugar relativamente definido na História da Arte. Clarissa também narra um possível diálogo com o trabalho *Malhas da Liberdade*, de Cildo Meireles, que não se dá apenas no nível formal, mas a partir do pensamento conceitual que lhe subjaz, operando uma espécie de transversalidade entre as discussões da arte e a questão das lutas por moradia. Aqui, se os processos de gentrificação promovidos pelo Museu de Arte do Rio não estão representados de modo literal, eles parecem se manter no horizonte.

Considerações finais

Por fim, gostaria de considerar o modo como *O Abrigo e o Terreno* prefigurou algumas das questões em torno do Direito à Cidade e do Direito à Moradia que ganhariam premência nas Jornadas de Junho de 2013, iniciadas três meses após o início da exposição. Seguindo este raciocínio anacrônico, talvez pudéssemos estabelecer um fio temporal muito fino ligando algumas estratégias estético-políticas do coletivismo artístico paulista da primeira década dos anos 2000 e aquelas empregadas durante essas gigantescas

manifestações políticas. Este fio também pode se estender à própria crítica institucional que as Jornadas de Junho colocaram em marcha, na forma de suas rejeições à representatividade político-partidária, cujos perigos podemos hoje observar de modo mais nítido.

Mas, para reter esta racionalidade de anacronismos, seria preciso remeter a uma lógica de sobrevivências, em que a ressurgência de um conjunto de questões, bem como de um símbolo ou de uma imagem, muitas vezes foge a uma cadeia linear de causas e consequências. Os diversos vetores da história tomam direções inesperadas e muitas vezes antagônicas, mas, uma vez rearticulados e recompostos, podem relampejar no presente, como nos ensinou Walter Benjamin (1994). Caso não cumpram seu dever de mausoléu, os museus podem se tornar locais privilegiados para a aparição destas latências temporais. Isto porque a ruptura de hierarquias intrínseca ao advento dos museus, sublinhada por Jacques Rancière (2010), também se aplica ao princípio sincrônico: ao abrigar uma multiplicidade de objetos de diferentes épocas, estes locais se tornam uma massa heterogênea de tempo, onde obras mais recentes incidem e atualizam as mais antigas e vice-versa.

O equívoco político de exposições que oferecem o passado como algo que está lá, imóvel, esperando para ser acessado, é justamente esse: não compreender que o presente não cessa operar no passado, recompondo-o. A curadoria pode ajudar a oxigenar alguns sentidos fixos da história e instaurar temporalidades insubmissas, basta que embaralhe as redes de causas e consequências já estabelecidas.

Neste ponto, já acumulamos algumas reflexões que nos permitem interrogar a potência política de *O Abrigo e o Terreno*, aqui encarnada na figura de uma possível institucionalidade crítica: como as ações dos coletivos ativam e iluminam os outros trabalhos que compõem a exposição? Que múltiplas chaves de compreensão para os outros trabalhos aquelas ações podem oferecer? Que reelaboração conceitual destes e daqueles podem emergir ao colocá-los em relação? Como as estratégias curatoriais permitem

que as ações dos coletivos sejam identificadas e desidentificadas na narrativa que se almeja estabelecer? Em que ponto da tessitura imaginária da história da arte, proposta pela exposição, elas podem ao mesmo tempo diferir e serem inseridas? Em que medida este passado próximo coloca problemas para o presente? Aquele momento é transformado em monumento? Ao transpô-las para o meio da arte é apaziguada a tensão entre arte e não-arte no seio da qual as ações foram pensadas? De que modo a exposição mantém viva a ambiguidade entre arte e não-arte que vitaliza as ações? Como as ações dos coletivos dialogam e ao mesmo tempo dilatam aquilo que geralmente denominamos arte, bem como suas narrativas mais corriqueiras? As exposições são capazes de mobilizar um modelo dissensual de eficácia, ao invés de um modelo pedagógico? Como funcionam as estratégias de suspensão que se tornam motor de um sentir heterogêneo, onde múltiplas tensões dissensuais são ativadas, como uma constelação vibrante?

Referências

- BENJAMIN, W. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BORGES, F. *Domínios do demasiado*. São Paulo: Hucitec, 2010.
- _____; LIMA, É. *Sobre a exposição Zona de Poesia Árida: Conversa de Véspera*. Rio de Janeiro: [distribuição autônoma], 2015. Disponível em: <https://tinyurl.com/xta9sat4>. Acesso em: 05 out. 2021.
- BÜRGER, P. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- DINIZ, C. *Texto institucional para a exposição Poética do Dissenso, exibida no Museu de Arte do Rio (MAR), 2013*. Disponível em: <https://tinyurl.com/wa8kyzcx>. Acesso em: 05 out. 2021.
- _____; HERKENHOFF, P. *Texto curatorial para a exposição O Abrigo e o Terreno, exibida no Museu de Arte do Rio (MAR), 2013*. Disponível em: <https://tinyurl.com/4675app3>. Acesso em: 05 out. 2021.
- FOUCAULT, M. "O Sujeito e o poder". In: DREYFUS, Hubert & RABINOW, Paul (orgs.). *Michel Foucault, uma trajetória filosófica: para além do estruturalismo e da hermenêutica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

- _____. The politics of truth. Nova Iorque: Semiotext(e), 1997.
- _____. “O que é a crítica? (Crítica e Aufklärung)”. In: BIROLI, F.; ALVAREZ, M. C. (orgs.). Michel Foucault: histórias e destinos de um pensamento. Cadernos da Faculdade de Filosofia e Ciências (FFC - UNESP), Marília, v. 9, n. 1, pp. 169-189, 2000. Disponível em: <https://tinyurl.com/568ymw54>. Acesso em: 05 out. 2021.
- _____. *Ditos e Escritos V: Ética, sexualidade, política*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.
- _____. *O governo de si e dos outros: curso no Collège de France (1982-1983)*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- _____. *A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970*. 24 ed. São Paulo: Edições Loyola, 2014.
- _____. *História Da Sexualidade I: A Vontade de Saber*. 5 ed. Rio de Janeiro: Graal, 2017.
- HERKENHOFF, P. et al. *Debate de Encerramento, 10 de julho de 2013*. (125 min), son., color. Debate ocorrido no Museu de Arte do Rio (MAR), no âmbito da exposição O Abrigo e o Terreno, reunindo Paulo Herkenhoff, Clarissa Diniz, Felipe Ceppas e Ivana Bentes. Disponível em: <https://tinyurl.com/4383behk>. Acesso em: 05 out. 2021.
- LIMA, D.; TAVARES, T. *Na borda: nove coletivos, uma cidade*. São Paulo: Invisíveis produções, 2011. Disponível em: <https://tinyurl.com/2ajmezan>. Acesso em: 05 out. 2021.
- LATOUR, B. Why Has Critique Run out of Steam? From Matters of Fact to Matters of Concern. *Critical Inquiry*, Chicago, v. 1, n. 30, pp. 225-248, 2004. Disponível em: <https://tinyurl.com/rf7fxk9u>. Acesso em: 05 out. 2021.
- _____. An Attempt at a ‘Compositionist Manifesto’. *New Literary History*, Paris, v.1, n. 41, pp. 471-490, 2010. Disponível em: <https://tinyurl.com/9mcd6cf2>. Acesso em: 05 out. 2021.
- NUNES, K. *Espaços autônomos de arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Circuito, 2013.
- OSÓRIO, L. Co. “Quem tem medo da curadoria? Da crítica às instituições a uma possível institucionalidade crítica”. In: OLINTO, H. K. et al. (orgs.). *Literatura e artes na crítica contemporânea*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2016. Disponível em: <https://tinyurl.com/yvrf5493>. Acesso em: 05 out. 2021.
- RANCIÈRE, J. *Malaise dans l'esthétique*. Paris: Galilée, 2004.
- _____. *O Espectador emancipado*. 1 ed. Lisboa: Orfeu, 2010
- _____. *O Destino das Imagens*. 1 ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- _____. *Nas margens do político*. Lisboa: KKYM, 2014.
- _____. Tolos e sábios - reflexões sobre o fim da presidência de Trump. *Revista Beira*, s.v., s.n., s.p., 17 jan. 2021. Disponível em: <https://tinyurl.com/2w8ektw>. Acesso em 05 out. 2021.
- REZENDE, R.; SCOVINO, F. *Coletivos*. Rio de Janeiro, RJ: Editora Circuito, 2010.
- RIBAS, C. *Vocabulário Político para Processos Estéticos*. Rio de Janeiro: BY-NCSA/

FUNARTE, 2014. Disponível em: <https://tinyurl.com/uw35z6ee>. Acesso em: 05 out. 2021.

ROSAS, R. Notas sobre o coletivismo artístico no Brasil. *Revista RUA*, Campinas, SP, v. 12, n. 1, p. 27-35, 2015.

TAVARES, T. *et al.* *Flyer de lançamento da instalação Poética do Dissenso*, exibida no Museu de Arte do Rio (MAR) por ocasião da exposição O Abrigo e o Terreno, 2013. Disponível em: <https://tinyurl.com/2h5zdyr2>. Acesso em: 05 out. 2021.

Notas

- * Mestre e Doutor pelo Departamento de Artes e Design da PUC-Rio, sob orientação de Denise Portinari. Esta pesquisa foi realizada por meio de Bolsa FAPERJ Nota 10. Email: pceboli@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5685-2331>.
- 1 Ocupado pelo Movimento dos Sem-Teto do Centro (MSTC) em 2002, o prédio de 22 andares, localizado na avenida Prestes Maia, São Paulo, chegou a reunir cerca de 468 famílias e pouco mais de 2.000 pessoas, sendo considerado uma das maiores ocupações verticais da América Latina. Entre 2004 e 2006, uma série de coletivos desenvolveram exposições e táticas estético-políticas junto a esta ocupação. Seu objetivo era mudar o valor atribuído à Prestes Maia na opinião pública, evitando sucessivas ações de despejo. Assim se constituiria aquilo que a artista e ativista Fabiane Borges (2010: 71) chamou de uma “órbita geracional dos assim chamados coletivos de arte”. Este momento seria determinante para dar forma aos coletivos brasileiros de arte e ativismo tal como os concebemos hoje.
 - 2 *Poética do Dissenso*, trabalho escolhido para minha análise, não representa a aurora ou o ocaso destes discursos, tampouco os indivíduos que os proferiram. Apesar de estarem localizados em um contexto específico, busco compreendê-los em sua circulação e pervasividade, segundo o efeito de dispersão a que se refere Michel Foucault (2014).
 - 3 Os conflitos em torno de *Poética do Dissenso* serão abordados através de duas fontes: 1. As críticas publicadas no livro *Vocabulário Político para Processos Estéticos*, organizado pela artista e ativista Cristina Ribas (2013), disponível em <<https://tinyurl.com/jjj93y83>>. Acesso em 05 out. 2021; 2. As discussões do Debate de Encerramento (Herkenhoff et al., 2013), ocorrido no Museu de Arte do Rio (MAR) no dia 10 de julho de 2013, reunindo os curadores Clarissa Diniz e Paulo Herkenhoff, com os professores Felipe Ceppas e Ivana Bentes, disponível em <<https://tinyurl.com/hv5tv2bw>>. Acesso em 05 out. 2021.
 - 4 Em seu website, o Museu de Arte do Rio se define como “um espaço voltado prioritariamente para a educação, que tem na Escola do Olhar seus sustentáculos de atuação, em consonância com o Programa de Exposições”. A Escola do Olhar teria como missão “difundir as manifestações culturais e artísticas contemporâneas, sejam elas locais, tradicionais ou acadêmicas; promover o encontro entre diferentes culturas, línguas e comunidades; possibilitar o acesso ao patrimônio cultural público e privado, e desenvolver espaços de protagonismo para diferentes pessoas, instituições e grupos sociais. Tem como princípios norteadores o aprofundamento da dimensão pública da arte, o respeito aos valores democráticos, aos direitos humanos, à diversidade, à igualdade e à acessibilidade”.

- Conferir, a este respeito, o espaço dedicado à Escola do Olhar no website do MAR <<https://tinyurl.com/src6n9js>>. Acesso em: 05 out. 2021.
- 5 Tratava-se dos coletivos: Nova Pasta, Catadores de Histórias, BijaRi, Esqueleto Coletivo, Coringa, Elefante, ARNST, Contra Filé, Menossões, EIA, CMI, COBAIA, Frente Três de Fevereiro, Cia. Cachorra, Artbr, Tranca Rua, Eliot e Sica, MSTC, FLM, Comunas Urbanas, Bigodistas e Integração sem Posse.
 - 6 Em outra ocasião, Fabiane Borges (2015) atribuiria a curadoria de *Poética do Dissenso* a Túlio Tavares, Rodrigo Araújo e Eduardo Verderame.
 - 7 O nome foi inspirado em questões apontadas pela própria Fabiane Borges em 2011 e publicadas no texto “Vazadores (os ladrões da galeria)”, onde ela conceitua os vazadores como “lugares abertos dentro do evento, da exposição, que funcionem para receber a demanda externa (...). O que importa é manter esse espaço vivo para receber as informações de fora, deixar vaziar o conteúdo interno, manter um diálogo com o lado de fora, com o externo” (Lima; Tavares, 2011: 14). No início da exposição *O Abrigo e o Terreno* havia sido criado o blog *Vazadores*, onde foram documentadas diversas discussões ocorridas em torno da mostra, principalmente por e-mail. O blog podia ser acessado através deste site: <<http://vazador.wordpress.com>>, mas não está mais disponível.
 - 8 Tratou-se da Copa das Confederações (2013), Jornada Mundial da Juventude (2013), Copa do Mundo (2014), e os Jogos Olímpicos (2016).
 - 9 A respeito das relações entre os espaços independentes de arte e coletivos do início dos anos 2000, conferir a pesquisa de Kamilla Nunes (2013).
 - 10 Neste último período o filósofo afirmou como seu principal interesse não o *poder*, como se supunha, mas o *sujeito*. Ou, mais precisamente, as relações entre *sujeito e verdade*: “eu gostaria de dizer, antes de mais nada, qual foi o objetivo do meu trabalho nos últimos vinte anos. Não foi analisar o fenômeno do poder [mas] dos diferentes modos pelos quais, em nossa cultura, os seres humanos tornaram-se sujeitos” (Foucault, 1995: 231).
 - 11 Trata-se de um texto que o filósofo alemão Immanuel Kant (1724-1804) escreveu para o jornal *Berliner Monatschrift*, no final do século XVIII, intitulado *Was heisst Aufklärung?* [O que significa o iluminismo?]. Michel Foucault declara sua fascinação por este texto menor na obra de Immanuel Kant: “um texto um pouco emblemático, um pouco fetiche” (Foucault, 2010: 8).
 - 12 Jacques Rancière (2021), por sua vez, procura se distanciar das análises que atribuem um caráter de aberração aos negacionismos e às teorias da conspiração, asseverando que eles “testemunham a parte de irracionalidade e superstição presentes no cerne da forma dominante de racionalidade das nossas sociedades e nos modos de pensar que interpretam seu funcionamento. O que torna possível negar tudo não é o ‘relativismo’, posto em questão por mentes sérias que se imaginam os guardiões da universalidade racional. Trata-se, antes, de uma perversão inscrita na própria estrutura da nossa razão” (Rancière, 2021: n.p.). Não se trataria, portanto, de uma irracionalidade, mas de “um tipo de racionalidade geralmente valorizado em nossas sociedades: aquele que não apenas nos obriga a ver, em qualquer fato particular, a consequência de uma ordem global, mas nos impõe recolocá-lo no encadeamento geral dos fatos, revelando, ao final, algo muito distinto do que se esperava a uma primeira vista” (*Ibidem*).

Artigo enviado em outubro de 2021. Aprovado em fevereiro de 2022.