

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL
CURSO DE PRODUÇÃO CULTURAL

ANA CAROLINE PIMENTA RIBEIRO

against nature a forest of signs:
anotações sobre a exposição *Contrapensamento selvagem*

Niterói
2023

Ficha catalográfica automática - SDC/BCG
Gerada com informações fornecidas pelo autor

P644a Pimenta Ribeiro, Ana Caroline
Against nature a forest of signs: : anotações sobre a
exposição Contrapensamento selvagem / Ana Caroline Pimenta
Ribeiro. - 2023.
42 f.: il.

Orientador: Giuliano Lamberti Obici.
Trabalho de Conclusão de Curso (graduação)-Universidade
Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social,
Niterói, 2023.

1. Arte contemporânea. 2. Curadoria. 3. Políticas
culturais. 4. Instituições. 5. Produção intelectual. I.
Lamberti Obici, Giuliano, orientador. II. Universidade Federal
Fluminense. Instituto de Arte e Comunicação Social. III.
Título.

CDD - XXX

ANA CAROLINE PIMENTA RIBEIRO

against nature a forest of signs:
anotações sobre a exposição *Contrapensamento selvagem*

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao
curso de Bacharelado em Produção Cultural,
como requisito parcial para conclusão do curso.

Orientador:
Prof. Dr. Giuliano Lamberti Obici

Niterói
Julho de 2023



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE

INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL
COORDENAÇÃO DO CURSO DE PRODUÇÃO
CULTURAL

ATA DA SESSÃO DE ARGUIÇÃO E DEFESA DE TRABALHO FINAL II

Ao **vigésimo dia do mês de julho do ano de 2023** , às **dez horas**, realizou-se de forma remota (online), em conformidade com resoluções do Conselho de Ensino, Pesquisa e Extensão da Universidade Federal Fluminense - CEPEX/UFF nº 637/2022 e 1.59/2022 - a sessão pública de arguição e defesa do Trabalho Final II intitulado **against nature a forest of signs: anotações sobre a exposição Contrapensamento selvagem** , apresentado por **Ana Caroline Pimenta Ribeiro**, matrícula **215033090**, sob orientação do(a) **Dr. Giuliano Lamberti Obici** . A banca examinadora foi constituída pelos seguintes membros:

1º Membro (Orientador(a)/Presidente): **Dr. Giuliano Lamberti Obici**

2º Membro: **Dra. Marisa Schincariol de Mello**

3º Membro: **Dra. Ana Carolina Freire Accorsi Miranda**

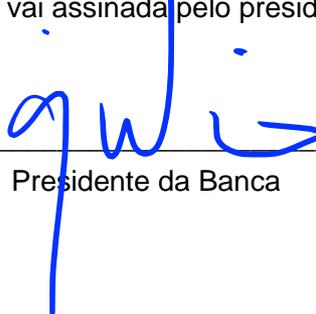
Após a apresentação do(a) candidato(a), a banca examinadora passou à arguição pública. O(a) discente foi considerado(a):

Aprovado

Reprovado

Com nota final após arguição: **9,0**

E para constar do respectivo processo, a coordenação de curso elaborou a presente ata que vai assinada pelo presidente da banca:



Presidente da Banca

Para meus amigos e colegas de profissão, que
me inspiram a seguir o trabalho, acreditando
no potencial da arte para a criação dos mundos
que desejamos.

Agradeço às professoras e aos professores da Universidade Federal Fluminense que acompanharam a minha graduação, apoiaram o meu gosto pelos estudos e me ensinam sobre a força da universidade pública. Tenho por vocês minha grande admiração.

À professora Lígia Dabul, que me apresentou a pesquisa acadêmica, entre o fazer de filmes e o escrever de poemas, no curso de Sociologia. À Marisa Schincariol de Mello, por ter me formado sua aluna de projeto cultural e de quem serei eterna aprendiz. A Giuliano Obici pelas aulas sonoras, por me acolher como sua orientanda e pela inimaginável generosidade. Aos membros da banca que aceitaram o convite para ler o meu trabalho: Ana Accorsi Miranda e Marisa Shincariol de Mello, sou grata pela oportunidade da troca.

À Clarissa Diniz, pelas aulas de curadoria, pela gentileza em conversar sobre a mostra, ceder o material impresso e me presentear com edições da revista Tatuí. À Biblioteca Itaú Cultural, por compartilhar prontamente as fotografias dos seus arquivos. A Pablo León de La Barra, por nunca ter excluído o seu blog.

Aos colegas do curso que compartilham as alegrias e os anseios da Produção Cultural em diferentes áreas: Clarice, Lua, Juba, Landim e Saudino, nosso encontro.

À Sandra Camacho e à Julia Alimonda, as alegrias da antropologia e do cinema. A Sandra Sanches, Betina, Evelyn, Fernanda, Maria Luísa, Gabriela, Thaís e Julia, amigas que torceram por mim, me motivaram a concluir e a acreditar em começos. A Matheus, Damian, Bruna, Manoel, Luíza, Pedro, MacPherson, Luciana Xavier e Renato, amigos que me acompanharam na escrita da monografia sempre com lindas palavras de “vai dar tudo certo”. A equipe da Automatica, o carinho, e da Nara Roesler, o apoio nos momentos finais.

A minha mãe Cristina, vovó Angelina e tia Helena, minhas três forças. A Juninho e Evellyn, seus conselhos. A meus tios e minhas tias que me oferecem apoio, à minha família que habita o meu coração e os meus pensamentos. Ao João Marcos, meu incessante leitor, que está ao meu lado e me preenche de amor, a calma.

Não escrevo mais. Já escrevi, como qualquer pessoa. Fui jornalista, não era bom escritor, mas escrevia. Há vinte anos que eu não escrevo e espero morrer sem escrever. As razões provavelmente são psicóticas. Só escrevo sinopses de filmes, o que é detestável. Ou então porque a Biblioteca Nacional exige o argumento de um filme, e eu sou obrigado com grande sofrimento a escrever. Eu pego epígrafes de gente famosa: Roland Barthes, Pierre Bourdieu, São Tomás de Aquino... Tudo pode servir. É uma página que você ganha. Daí vem roteiro, dispositivo... Às vezes é verdadeiro, às vezes é totalmente falso. Porque eu tenho duas linhas para dizer e tenho que fazer seis páginas. Aí eu escrevo. Escrevo com ódio, mas escrevo.
Eduardo Coutinho

*What a bluebird can do
You can do too, if you try
Try your wings, Blossom Dearie*

RESUMO

A presente pesquisa tem como objeto a exposição “Contrapensamento selvagem”, realizada no Itaú Cultural, em São Paulo, em 2011. Nosso objetivo é descrever o evento da mostra e narrar alguns acontecimentos que criaram sua repercussão, observando contradições que delineiam o projeto cultural da exposição de arte. A mostra ativa assuntos como a brasilidade, o regionalismo, a arte biográfica, o experimentalismo em arte e em curadoria, no propício contexto da entrada de uma nova década, mudança de governo e um convite institucional bastante instigante. Com base na perspectiva sociológica da arte como campo social, de trabalho e relação – espaço onde agentes disputam processos de consagração e legitimação e constroem relevância –, analisaremos como a exposição tensiona as formas de exibição dos objetos de arte e de uma sociabilidade disciplinada dos públicos no campo da arte contemporânea.

Palavras-chave: arte contemporânea; exposição de arte; curadoria; instituições; políticas culturais.

ABSTRACT

The present research has as its object the exhibition “Contrapensamento selvagem”, held at Itaú Cultural, in São Paulo, in 2011. Our objective is to describe the event of the exhibition and narrate some events that created its repercussion, observing contradictions that outline the cultural project of the art exhibition. The show activates subjects such as the Brazilian identity, regionalism, biographical art, experimentalism in art and curatorship, in the propitious context of the entry of a new decade, change of government and a very instigating institutional invitation. Based on the sociological perspective of art as a social field, of work and relationship - a space where agents dispute processes of consecration and legitimation and build relevance -, we will analyze how the exhibition tensions the forms of display of art objects and a disciplined sociability of the public in the field of contemporary art.

Keywords: contemporary art; art exhibition; curatorship; institutions; cultural policies.

Introdução	11
Capítulo 1: pensar contra	16
Capítulo 2: sem cachê	31
Conclusão	38
Referências	42

Introdução

A presente pesquisa tem como objeto a exposição “Contrapensamento selvagem”, realizada no Itaú Cultural, em São Paulo, entre outubro e dezembro de 2011. Com a curadoria de Cayo Honorato, Clarissa Diniz, Orlando Maneschy e Paulo Herkenhoff, a mostra reuniu obras de 25 artistas e coletivos de arte¹ e uma programação paralela de performances. O projeto partia de uma proposição metalinguística apresentada pela instituição, a de exibir a produção contemporânea brasileira que tratasse os temas que poderiam vir a ser discutidos pela arte nos próximos dez anos. Meu objetivo é descrever o evento da mostra e narrar alguns acontecimentos que criaram sua repercussão, observando algumas contradições que delineiam o projeto cultural da exposição de arte.

A relevância de lançar luz sobre o objeto está em considerar o projeto interessante para a discussão de tópicos caros ao pensamento social brasileiro e para o campo da produção cultural da arte contemporânea. A exposição ativa assuntos como a brasilidade, o regionalismo, a arte biográfica, o experimentalismo em arte e em curadoria, no propício contexto da entrada de uma nova década, mudança de governo e um convite institucional bastante instigante. No campo da curadoria de arte contemporânea, o projeto apresentou escolhas de recusa por uma exibição/montagem tradicional em paredes e vitrines e a criação de circuitos inusuais dentro do espaço expositivo, influenciadores de sociabilidade. Nesse sentido, veremos que a exposição propõe outras soluções espaciais.

A justificativa ganha força quando encontro poucos materiais de consulta sobre a exposição, o que me leva a analisar as informações da sua ocorrência a partir de: texto de parede divulgado on-line no antigo blog mantido pelo curador Pablo León de la Barra; texto dos curadores publicado na plataforma eletrônica Fórum Permanente; cópia da publicação independente *Nós contemporâneos*, organizada pelos artistas e pela curadoria, gentilmente cedida por Clarissa Diniz, trechos de entrevistas dos curadores em livros especializados de curadoria e duas matérias na imprensa. Tomei conhecimento de “Contrapensamento selvagem” ao ouvir sua estória em aulas ministradas pelos curadores. O contato com a existência do projeto

¹ Artistas e coletivos que fizeram parte da exposição: Armando Queiroz, Berna Reale, Coletivo Madeirista, Daniel Lisboa, Daniel Santiago, Edson Barrus, Fernando Peres, Grupo Empreza, Grupo Urucum, Jayme Figura, Jonathas de Andrade, Jonnata Doll, Juliano Moraes, Lourival Cuquinha, Mariana Marcassa, Miguel Bezerra, Moacir, Oriana Duarte, Paulo Meira, Pitágoras Lopes, Solon Ribeiro, Thiago Martins de Melo, Victor de la Roque, Wolder Wallace e Yuri Firmeza.

pela comunicação oral da sua realização motivou a escolha do tema e a forma como conduzi a monografia.

Sem produção de catálogo pelo Itaú, a revista dos artistas circulou apenas no espaço expositivo nos dois meses que duraram a exposição. Eventos como esse, em que não são organizadas memórias institucionais físicas ou eletrônicas, dos quais não há publicidade de documentação (afora a prontidão do setor de pesquisa da biblioteca do Itaú Cultural em compartilhar fotos da exposição, a qual muito agradeço) configuram o panorama da maioria dos projetos de exposição no país. São raras as instituições com política de verba para catálogos, como o Serviço Social do Comércio e o Instituto Moreira Salles, e planos de comunicação consistentes. Parte motivada pelo resfriamento geral do setor editorial: prever investimento para edição de conteúdo associado ao projeto de exposição – que presume alcance diferente de produto, burocracia fiscal, pode demandar aumento de contratações –, afinal sendo o livro basicamente outro projeto, sem contarem custos altos com acabamento e tiragem, quando falamos dos catálogos impressos.

É relevante pontuar que o que descrevo tem passado por mudanças desde 2011. No âmbito da comunicação, as estratégias de trabalho com as redes sociais tornaram-se uma constante para a implementação da Lei de Incentivo à Cultura, a Lei Rouanet, que prevê a divulgação como o principal retorno de marca para os patrocinadores. A descontinuidade das publicações também se alterou, sobretudo nos últimos três anos, devido a pandemia mundial do Covid-19. Com o isolamento social, a comunidade global da arte contemporânea impulsionou projetos de catálogos, livros e publicações como forma de acesso à produção de arte – naquele momento, apresentada frequentemente em mostras virtuais.

O método aplicado à presente monografia é investigativo, com fundamento na organização de vestígios para a apresentação do acontecimento exposição. A escrita tem base na perspectiva sociológica da arte como campo social, de trabalho e relação – espaço no qual agentes disputam processos de consagração, legitimação e constroem relevância. A principal hipótese que busco reforçar é a da arte como um lugar de disputa dos atores sociais que a promovem.

“Contrapensamento selvagem” integrou um conjunto de cinco exposições encomendadas para os curadores mais influentes em número de mostras institucionais nos anos 2000². Fernando Cocchiarale, Lauro Cavalcanti, Moacir dos Anjos, Paulo Herkenhoff e Tadeu

² Consultar gráficos da pesquisa realizada pela instituição no relatório da Revista Observatório Cultural: OIC – n.13 (set. 2012). – São Paulo : Itaú Cultural, 2012.

Chiarelli aceitando participar do projeto “Caos e efeito”³, assumem a tarefa de resolver pequenas mostras que projetassem os assuntos dos próximos anos até 2020. O crítico de arte e jornalista Fabio Cypriano descreve o projeto na Revista Observatório Cultural, relatório anual da instituição:

“Inicialmente, a intenção da instituição era que tais curadores organizassem mostras que servissem como prospecção sobre os possíveis caminhos da arte brasileira na próxima década. No fim, a mostra ganhou um recorte menos audacioso: “lançar um olhar abrangente sobre a produção nacional no campo das artes visuais e trazer à tona temas imersos nas questões – e inquietações – do mundo atual”, de acordo com o site da instituição” (CYPRIANO, 2012, p.13).

No prédio da instituição, situado na Avenida Paulista, o núcleo de Paulo Herkenhoff amplia a proposição para problematizar o campo artístico, a partir da seleção deliberada de artistas das regiões norte, nordeste e do Goiás que retira Rio de Janeiro, São Paulo e sul do país. Em entrevista publicada por Guilherme Bueno e Renato Rezende, Clarissa Diniz, co-curadora da exposição, comenta: “o núcleo que curamos em ‘Caos e efeito’ (...) não assumiu a ideia de Brasil (...) para isso assumimos um recorte que trazia à tona uma questão efetivamente geopolítica da conformação da cena e do mercado de arte de uma região que é muitas vezes isolada da ideia de Brasil” (REZENDE e BUENO, 2013, p. 113-114). Nesse sentido, Diniz afirma a escolha

“como uma resposta aos que pensassem que [o resto do Brasil] fosse um projeto de brasilidade (...) Nós, os curadores, Cayo Honorato, Orlando Maneschy e eu, éramos cada um de uma dessas regiões, e fizemos um mapeamento, tínhamos atuação nesses lugares e estávamos preocupados com outro discurso que não o da brasilidade” (REZENDE e BUENO, 2013, p. 113-114).

A partir disso, o trabalho acadêmico está organizado em dois momentos. No primeiro capítulo, acessando depoimentos curatoriais, descrições em veículos de comunicação e fotos da mostra montada, pontua escolhas conceituais e de produção que se relacionam ao valor de liberdade que o núcleo pretende difundir: insurgência de poéticas contra-hegemônicas, contaminação da experiência de fruição, processos de des-hierarquização do trabalho, ampliação da noção de obra de arte. Essas escolhas também fomentam, em paralelo, uma reflexão dos lugares comumente separados para artistas de origem subordinada e diversa

³ Para saber mais das outras exposições do projeto “Caos e efeito” recomendamos a pesquisa de doutorado de Ananda Carvalho que realça o discurso dos textos curatoriais para discutir as relações do campo. “Redes curatoriais: procedimentos comunicacionais no sistema da arte contemporânea” (2014).

(ANJOS, 2017) no *statement* curatorial e institucional. As correlações entre os papéis de artista, curador e instituição serão analisadas como um jogo de cena, sob a ótica da sociologia de Pierre Bourdieu e da tese de Olu Oguibe do fardo curatorial.

As anotações foram pensadas como estratégia de escrita. Tento padronizar seus tamanhos, para dinamizar o texto e tornar interessante a leitura, às vezes as divido por assunto outras pela medida visual. Algumas fazem conexões lineares com o que vem antes, outras cruzam o texto com licença ensaística. O capítulo um tem uma forma mais livre.

No segundo capítulo, tentei abordar algumas características do financiamento na cultura, a partir do estudo de caso do Itaú Cultural no acesso à Lei Rouanet e da sua relevância como instituição para a catalogação e difusão de acervos. O ponto que move o capítulo é o que penso ser a principal questão de produção da mostra: o não planejado cachê aos artistas, que fica destinado em um primeiro momento apenas para os curadores. Faço uma breve análise do conflito, com base em uma matéria publicada na Folha de São Paulo e no texto de Clarissa Diniz para a revista *Nós contemporâneos*, posteriormente publicado em edição da Tatuí.

A pesquisa se deu de maneira qualitativa com o suporte de textos publicados que mencionam a exposição, vídeos encontrados na internet, consulta de imagens, jornais e a revista *Nós contemporâneos*. Recorremos a referências bibliográficas dos estudos culturais, das ciências sociais e da crítica de arte, tendo como principais influenciadores os modos de ver de Ailton Krenak, Denise Ferreira da Silva, Moacir dos Anjos e Pierre Bourdieu.

1

A captura de uma queda ao abismo. O tempo congelado parece ser o encontro inverossímil entre a angústia e a certeza de que tudo ficará bem no *salto para o vazio* de Yves Klein. Saber dos bastidores do registro-performance – o colchonete que espera o corpo após o salto – faz pensar no poder que as narrativas têm na criação de sentidos. Portanto, o que vemos, o que nos olha, o consagrado, o *outsider* são leituras conformadas em discursos, por sua vez suscetíveis a transformações de capitalização, artificação, *habitus* e outros processos sociais. Historicamente, enquanto humanidade, permitimos desmatamentos, genocídios e o desaparecimento de cosmologias em virtude das escolas ocidentais. Com a emergência da crise ecológica, uma pandemia global, o Pantanal em chamas e a Amazônia mais boi e menos floresta, a extinção da espécie nunca se mostrou tão grave. Correspondendo a esse estado de contingência, Ailton Krenak divide algumas ideias: "pregam o fim do mundo como uma possibilidade de fazer a gente desistir dos nossos próprios sonhos (...) a minha provocação sobre adiar o fim do mundo

é exatamente sempre poder contar mais uma história. Se pudermos fazer isso, estaremos adiando o fim" (KRENAK, 2019, p. 27).

A experiência do salto como não convencional a do voo, humorada quando não temos asas, aparece como metáfora da tentativa de reencantamento da existência enquanto sujeitos historicizados. Celebrar as iniciativas que jogam com promessas oferecidas pela própria arte, a ressignificação do mundo, o questionamento do ordinário, a complexidade das coisas bem-postas. Uma vez que viver em sociedade é lidar com contradições, talvez o maior esforço da pesquisa científica hoje seja o de poder escutar estórias e conseguir levá-las adiante.

Capítulo 1: pensar contra

This is also because the relationship between art and politics is usually treated in the field of political theory, and art often appears as its ornament. What happens, though, if we conversely relate a form of artistic production, namely the theory of montage, to the field of politics?
The Articulation of Protest, Hito Steyerl

2

Diante da circunstância de um recorte *geopolítico* ser defendido na proposição de uma exposição, penso que a adequação da arte e seus meios de exibição a circuitos de legitimação se faz de subentendida a transparente – *anywhere is my land*: enunciava Antonio Dias, em 1968, atento ao vocabulário de uma língua internacional da arte e às percepções de que não havia futuro para a obra de arte que não fosse o mercado. Artistas como Adelina Gomes e Djanira, no século anterior classificadas *naïf* pela crítica especializada, são revisitadas e inseridas no circuito da arte contemporânea. Essa contradição cambiante, acionadora de afetos, que cabe ao pensamento em arte, pode ganhar sentido por uma leitura que enxerga a obra de arte inserida no campo das relações sociais⁴.

3

Na resposta de Clarissa Diniz a Guilherme Bueno (2013) duas palavras historicamente implicadas – esquecimento e brasilidade – me provocam a realçar a ação guardada no título da exposição: pensar contra. *Certos fios precisam estar soltos. Desconexão em cadeia. Energia que escapa pode ser contracorrente* (HONORATO *et al.*, on-line).⁵ Parece existir uma preocupação em “Contrapensamento selvagem” com esses dois exercícios da história, a obliteração e a identidade nacional, para ir de encontro a eles em três momentos: no conceito,

⁴ Observado pelo sociólogo Pierre Bourdieu (1974), o *campo da produção cultural* é o espaço social próprio da arte. Constituído de regras e jargões particulares definidos por quem participa dele, o campo da produção cultural é semelhante a outros campos sociais estabelecidos pelas relações entre pessoas. Dessa maneira, apesar de autônomo, o campo da produção cultural está associado a outros campos da vida social e, portanto, sujeito a troca de capitais econômico, político e outros, além de capital artístico e cultural, em seu contexto. Na análise do sociólogo, as pessoas (agentes) mantêm relações de disputa, que oscilam conforme a propriedade dos diferentes capitais e do grau de legitimidade transferido por eles. Além dos agentes, o campo é caracterizado por instâncias legitimadoras, como as instituições: museus, universidades, galerias, plataformas de exibição, e outros.

⁵ Texto dos curadores, disponível em: <http://www.forumpermanente.org/revista/numero-2/textos/contrapensamento-selvagem>. Acesso em: 30 mai. 2023.

na seleção dos artistas e na montagem. Com consulta a entrevistas e textos da curadoria, à revista independente *Nós contemporâneos* e às imagens do projeto, proponho uma apresentação da exposição, com consentimento para ficção⁶, a partir desses três pontos, com o atravessamento de conceitos vindos da sociologia, vezes recorrendo à crítica de arte e à antropologia.

4

A proposta da exposição de Paulo Herkenhoff, Cayo Honorato, Clarissa Diniz e Orlando Maneschy, que integrava o projeto “Caos e efeito” idealizado pelo Itaú Cultural, contesta, de início, o convite institucional. Em 2011, o Itaú aspirava que fossem realizadas exposições com temáticas que a arte brasileira poderia discutir na década 2010-2020. Nesse sentido, uma abordagem da produção nacional com reflexões acerca do futuro próximo era esperada. No entanto, a curadoria, em contraponto, optou pela posição deliberada de não assumir o recorte do país, mas selecionar *regiões*, o que coloca em suspensão uma ideia de brasilidade. A investigação e a imaginação de brasis, com a chance de outras temporalidades, são precisamente as discussões dos trabalhos de alguns dos artistas convidados para participarem da mostra, como Jonathas de Andrade, Thiago Martins de Melo, Yuri Firmeza, e outras e outros.

5

A construção de uma identidade brasileira, sobretudo a estruturação da ideia de nação, é um objetivo institucional em voga desde a independência política em 1822. Para esses esforços, foi criado, em 1838, o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. A criação do projeto de Brasil encontra maior ressonância depois, no século XX, especialmente entre os anos 1920 e 1930, até ser fortemente retomada pelo movimento tropicalista. Em texto publicado no site da revista *Serrote*, o historiador da arte Rafael Cardoso argumenta como a identidade brasileira está associada a criação de um mito:

“o mito da unidade cultural brasileira foi forjado nas décadas de 1930 e 1940. Os novos meios de comunicação de massa – rádio e cinema – abriam a possibilidade de unificar pela tecnologia o que havia sido apartado pela história e pela geografia. Data

⁶ Alguns autores, como Michel Foucault e Walter Benjamin, que defendem uma historicização do olhar ao considerar a descontinuidade de fatos e documentos, têm estimulado o meu interesse pelo tipo de operação da montagem, que não menos é, ficcional.

dessa época a consagração de diversas tradições de invenção ou reinvenção recente: futebol, samba, carnaval, entre outras.” (CARDOSO, 2018, on-line).

A difusão de símbolos nacionais atendia a uma agenda de propaganda no governo Vargas, sobretudo durante a ditadura do Estado Novo (1937-1945). A descriminalização de expressões culturais como o samba e a capoeira funcionava como estratégia de popularidade do governo entre grupos sociais das camadas populares, e correu ao lado da criação do Departamento de Imprensa e Propaganda, órgão de livre censura e controle de conteúdo no rádio, cinema e mídia impressa, fundado pelo presidente para promover o patriotismo e uma cultura nacional. Cardoso menciona, no mesmo texto, o episódio de cremação das bandeiras estaduais por Getúlio Vargas, ocorrido em cerimônia no Aterro do Flamengo, no Rio de Janeiro⁷, época capital do país, após serem proibidas pela Constituição de 1937. Outra expressão de um governo que forjava, terrivelmente, a ideia de um país unificado – do futebol, do samba, que apesar dos problemas existentes, harmonioso.

Parece oportuna, aqui, a elaboração de Lilia Moritz Schwarcz quando se lembra (SCHWARCZ, 2019) [encanta o uso do verbo que contradiz o tratamento comum da questão, quando ela assim se refere] do aparecimento da metáfora das três raças fundadoras ou do mito da democracia racial: “toda nação constrói para si alguns mitos básicos, que têm, em seu conjunto, a capacidade de produzir nos cidadãos o sentimento de pertencer a uma comunidade única, a qual permaneceria para sempre inalterada – ‘deitad[a] eternamente em berço esplêndido’, conforme verseja o nosso Hino Nacional.” (ibid., p.20)⁸. Sem retirar de governos autoritários a característica de lançar mão de narrativas edulcoradas (ibid.), que naturalizam desigualdades e evitam o passado como forma de promoção do Estado, a historiadora aponta para a manutenção da mitologia também no pensamento dos brasileiros. A consequência é que os discursos, quando se tornam mitos, passam a ser lidos apenas de uma maneira, perdem capacidade crítica e endossam o senso comum, que autoriza apenas o que enaltece o passado (ibid., p.20).

6

Sobre o referente do mito, continuo a leitura de Schwarcz para uma síntese do conceito em Claude Lévi-Strauss: “por tratarem de contradições profundas das sociedades a que dizem

⁷ O registro da cerimônia de queima das bandeiras pode ser visto no documentário *Imagens do Estado Novo 1937-45*, de Eduardo Escorel, 2018, e o trecho está disponível no link: <https://www.youtube.com/watch?v=bLpjeQkGBQ0>. Acesso em: 25 jun. 2023.

⁸ SCHWARCZ, 2019, p.20.

respeito, eles permanecem vigentes para além dos argumentos racionais ou dos dados e documentos que buscam negá-lo.” (ibid., p.19). Uma revolta pelo mito, ou a exploração dessas contradições profundas, aparece no discurso curatorial e dos artistas, que revela as falácias, nutrido por uma angústia, da construção da brasilidade e de outras mitologias nacionais. Na revista *Nós contemporâneos*, Clarissa Diniz, Ana Luisa Lima, Gustavo Motta, Maicyra Leão, Newton Goto e Yuri Firmeza escrevem:

“poucas são as frustrações maiores do que esta que agora sinto: a de ser o inimigo do (anti)herói que para nós foi construído – e construímos. Não são poucos os fatos que me fazem pensar que somos a merda da diarreia apontada por Oiticica, e a perspectiva de uma apenas longínqua descarga em nada diminui o peso do fardo. (...) Antropofagicamente, tudo foi comido. E nós não aprendemos a caçar. É assim que, inimigos de nossos heróis, vamos aprender a enterrá-los. Somente a partir de seu sepultamento teremos ossos suficientes para o cozido de amanhã.” (DINIZ *et al.*, 2011, não paginado).

7

Afinal de contas, o título da exposição faz referência a obra do estruturalista. *O pensamento selvagem* (1962) retoma as etnografias do antropólogo na passagem pela América do Sul e pelo Brasil nos anos 1930, como a sua permanência com o povo Bororo.

8

A exposição introduz uma crítica à ciência do concreto pela chave da virada ontológica, pela compreensão de que ao colocar em afinidade o pensamento indígena e a ciência ocidental, Strauss paralisa (inscreve) essas cosmogonias no tempo da modernidade. “Para questioná-lo, Contra-pensamento selvagem não terá sido uma simples oposição a O Pensamento Selvagem do antropólogo, mas o desejo de promover uma discussão sobre singularidades que não se reduzem aos interesses da razão cientificista.” (HERKENHOFF *et al.*, 2011, on-line). Na arte, a afinidade entre ciência e mito é vista como uma operação que provoca o risco da assimilação da produção artística, que “termina submetida aos interesses da ciência, o que de resto demonstra que ela não pode acompanhar a produção do pós-guerra. (ibid.)” A assimilação cria, com facilidade, leituras estereotipadas (congeladas no tempo) e produz exóticos (estrangeiros) inseridos, mas sob o guarda-chuva ocidental. Nesse sentido, lembro de Denilson Baniwa.

9

No centro da obra as figuras de uma cabeça decapitada, o livro Macunaíma e o bilhete dentro de um cesto indígena, servidos como baquete. A cabeça empretecida, pode ser entendida como a metonímia autor e personagem ou a reivindicação da representação de homem negro para Mário de Andrade. Trata-se de uma cena com certo teor violento: uma cabeça oferecida, um ritual antropofágico. No bilhete escrito: *Aqui jaz o simulacro Macunaíma, jazem juntos a ideia do povo brasileiro e a antropofagia temperada com bordeaux e pax mongólica. Que desta longa digestão renasça Makunaimi e a antropofagia originária que pertence a nós, indígenas.*

10

Denilson Baniwa enterra o legado modernista e ao destinar a mensagem aos povos indígenas – vemos o uso da primeira pessoa do plural – busca retomar a potência da operação antropofágica, que é, indígena. Assim, o título da obra é sintético. *Re-Antropofagia* projeta um novo momento para a antropofagia, apropriada pelos intelectuais paulistas para a criação do ideário cultural brasileiro. Em plano de retomada, como a luta pela demarcação de terras, no campo simbólico a comida é preparada com ingredientes tradicionais e recusa *assaisonnement*⁹.

De volta ao bilhete, *Makunaimi* é um espírito da cosmologia Makuxi. Apropriado por Mário de Andrade, ele se transforma na imagem literária do anti-herói fundamental depois para o estudo do pensamento social brasileiro. Jaider Esbell, artista e ativista indígena Makuxi, escreve sobre uma apropriação consentida para que possibilidades de projeção fossem abertas para a arte indígena no contemporâneo: “Fui eu mesmo que quis ir na capa daquele livro. Fui eu que quis acompanhar aqueles homens. (...) Vi ali todas as chances para a nossa eternidade. Vi ali toda a chance possível para que um dia vocês pudessem estar aqui junto com todos.” (ESBELL, 2018, p. 16).

⁹ Palavra francesa para tempero.



Figura 1: Denilson Baniwa, Re-Antropofagia, 2018. Técnica mista.

11

Ao mesmo tempo, a curadoria convoca o *selvagem*, colonialmente criado para definir o outro, para performá-lo em tom irônico em vários aspectos da exposição – “justapõem-se aqui artistas cujos trabalhos dão a ver certa indomesticção existencial do pensamento” (HERKENHOFF *et al.*, 2011, on-line).¹⁰ O uso do prefixo *contra* é justificado pela presença de obras que elaboram algum tipo de contrassenso ou contracurva, mas que provocam uma grande sátira do estereótipo quando reunidas no mesmo espaço. Essa sensação é potencializada pelos interesses de pesquisa dos artistas e pela expografia da mostra.

12

“Emprego massivo das técnicas de *ulsão*: revulsão, convulsão, avulsão, pulsão de vida, expulsão, pulsão de morte.”; “contra o que seca a hemorragia”; à revelia da norma; “contra os

¹⁰ Trecho do texto de parede disponível em: <http://centrefortheaestheticrevolution.blogspot.com/2011/11/savage-counter-thinking-paulo.html>. Acesso em: 21 jul. 2022.

urubus da arte concreta histórica” (HONORATO *et al.*, on-line). O texto assinado pelos curadores termina: *Afinal, cadê Lévi-Strauss? Dançou... não encontrou o lugar onde o vento faz a curva.*” (ibid.)¹¹.

13

A seleção dos artistas e obras de “Contrapensamento selvagem” se comprometia em afirmar uma diferença total a um Brasil moderno desenvolvimentista, principalmente marcado por São Paulo: “por isso trabalhamos com artistas de regiões menos vistas em São Paulo, e escolhemos trabalhos que tivessem uma relação sensorial e perceptiva, o que faz enfatizar o corpo.” (REZENDE e BUENO, 2013, p. 114). Em oposição à noção de unicidade, que cria embotamentos para a identidade e para a prática artística, a seleção pode ser lida por privilegiar o *conto*, gênero literário contrário ao mito, sobre o qual escreveu Édouard Glissant. Em uma perspectiva sensorial e anárquica, os trabalhos que compõem a mostra pouco demonstram assumir relações com tradições artísticas anteriores. Todavia, eles afirmam um questionamento pela concepção de linhagens na história da arte.

A sugestão do conto, como recurso literário, uma narrativa curta de histórias particulares localizada em tempo indeterminado – a exemplo os contos populares, de ficção científica e as fábulas – não intervém na sociedade como fatos sociais. As pesquisadoras Simone Rodrigues Pinto e Aristinete Bernardes, a partir de Glissant, demonstram que o potencial do conto está na “incapacidade de unificação e universalidade (características dos mitos ocidentais) [o conto] favorece a compreensão do espaço-tempo (...) restringindo a história escrita imposta pelo Ocidente.” (BERNARDES e PINTO, 2019, p. 643). Um importante artifício para a compreensão da identidade antilhana para o pensador, onde tudo está dito, mas sem a pretensão do peso da história. O processo de fabulação que está implicado no conto, em direção diferente aos processos dos mitos nacionais, abre possibilidades para uma anti-história da arte, na qual a ideia de linhagem é esvaziada. É dessa maneira que “Contrapensamento selvagem” defende seu espaço entre as exposições que não têm interesse por perpetuar os códigos de montagem do cubo branco, definidos para as exposições contemporâneas. Vemos trabalhos posicionados do chão à parede, misturados no espaço, que abdicam de categorização e aludem para a criação de um enredo.

¹¹ Mesmo texto disponível em: <http://www.forumpermanente.org/revista/numero-2/textos/contrapensamento-selvagem>, Acesso em: 30 jun. 2022.

“não estou aqui nesta exposição para defender uma carreira e nem uma nacionalidade, ou antes, eu gostaria sim, de falar sobre uma região que não consta nos mapas oficiais, e que se chama Cruzeiro do Sul.”, fabrica o enunciado sem assinatura na revista *Nós contemporâneos*. No trabalho *Litoral Pacífico Sulamericano* (2011), do artista Jonathas de Andrade, o Chile é recortado do mapa da América do Sul. O trabalho é composto por duas mesas, uma que leva o recorte da fronteira – no qual vemos os vizinhos Bolívia, Peru e Argentina – e a outra o Chile isolado, ambos sobre fundo azul. Andrade cria um oceano ao redor do território chileno, transformando-o em uma ilha do Pacífico, e imagina a nova costa sul-americana, O artista parece desenvolver uma solução orgânica para as nações antes unidas pela geografia fruto de violências. Numa espécie de *repangeia*, estão contidos interesses pela construção das verdades e as consequências da história para a trama social, precisamente aqui a Guerra do Pacífico (1879-1884), episódio que retira o acesso ao mar da Bolívia, desde então uma demanda política¹² e um trauma para a população boliviana. Jonathas de Andrade utiliza o artifício da fabulação para retornar ao passado colonial e expor a produção de identidades forjadas, mas o trabalho também revela os sintomas de uma instabilidade, visto que ilhas podem se formar pela vibração de um terremoto¹³.



Figura 2: Jonathas de Andrade, *Litoral Pacífico Sulamericano*, 2011. Colagem de mapa sobre papel cartolina.

¹² <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-43480669>. Acesso em: 20 de jun. de 2023.

¹³ <http://cargocollective.com/jonathasdeandrade/pacifico>. Acesso em: 15 de jun. de 2023.

Não foi possível ter certeza se a obra foi escolhida para “Contrapensamento selvagem”, ou o vídeo *Pacífico* (2010), sua correspondência, mas convoco a citação para pensarmos os usos da confabulação na arte contemporânea.

15

Jaime Andrade Almeida, conhecido como JaymeFigura, é autodidata com passagens pelo design gráfico. Famoso pelas performances que realiza desde os anos 1980 pelas ruas de Salvador, portando uma armadura de couro e ferro, e outros materiais ordinários reciclados, com a intenção de se camuflar na paisagem urbana. Manteve um ateliê no Centro Histórico da cidade que chamava de “Sarcófago”, que encerra durante a pandemia do Covid-19 quando passa por dificuldades que o levam a interromper o trabalho. O pesquisador José Mário Peixoto Santos realça a centralidade da interação no trabalho do artista: “através da interação com os transeuntes, sua imagem é continuamente formada e deformada. Isso é bem ilustrado quando Jayme diz que o público o conduziu a esse tipo de trabalho e deve, obrigatoriamente, retirá-lo dessa vivência” (SANTOS, 2003, p. 21). A obra de Figura articula a impermanência do cotidiano para produzir imagens cujos signos estabelecem contatos com culturas afrodiáspóricas. É interessante observar como Jayme atualiza a si mesmo – enquanto sua obra toca os limites da autobiografia – a partir do olhar focalizado do outro, apesar de nunca ter lhe mostrado o rosto. São tecidas reflexões sobre o lugar ocupado pelos corpos pretos e a espiritualidade de religiões de matriz africana. JaymeFigura faz referência a ornamentos usados por orixás, como exú e omolu, enquanto as roupas parecem oferecer ao artista proteção em relação ao mundo.

16

Cadeia!... A arbitrariedade do signo. A enunciação da violência pelo signo arbitrário. Selva de signos. Violentar a violência. A história é violência/ a violência da história. Benjamins sobre carregados produzem curto-circuitos. Desencapar os fios da história (HONORATO et al., on-line).

17

O trabalho de Edson Barrus na exposição envolve a edição da revista *Nós contemporâneos*. O projeto consiste na proposta de uma revista vazia, oferecida sem diagramação para pessoas escolhidas pelo artista para que tenham o direito de criar seu conteúdo. Esse convite releva a

importância de outras experiências de produção e difusão da arte contemporânea, que coloquem em xeque os suportes – a obra que é uma revista, objeto que circula – e a própria noção de autoria. Ao confiar a publicação para o outro, Barrus divide também sua posição de proponente. O trabalho evoca reminiscências da contribuição experimental de projetos como a *Artéria*, revista de poesia intersemiótica editada entre 1975 e 1993 por artistas que convidavam artistas para contribuir. Barrus adota uma abordagem similar, proporcionando a revista que acaba se transformando no catálogo da mostra. A publicação não segue a estrutura tradicional de edição, não há numeração de páginas, apresentação ou divisão em capítulos. Em vez disso, ela reúne todos os originais recebidos por uma convocatória destinada aos artistas e curadores do projeto. A chamada propunha a criação de textos que fugissem ao formato convencional da escrita sobre arte e desobrigava assinatura – *against nature a forest of signs*, enunciado nas primeiras páginas, não reivindica autoria e confere um caráter coletivo à publicação.

18

A trajetória do curador Paulo Herkenhoff também é oportuna para pensar a seleção de artistas e co-curadores, correspondendo a uma expectativa do Itaú de viabilizar exposições inspiradas nas trajetórias dos seus convidados. Sobre o curador, consagrado por muitos cargos até aquele momento, como curador-chefe do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (1985-1990), curador do pavilhão brasileiro na 47ª Bienal de Veneza (1997) e curador-adjunto do Museum of Modern Art de Nova York (1999-2002), me interessa comentar o trabalho na 24ª Bienal de São Paulo (1998), conhecida como “Bienal da Antropofagia”. A Bienal que comemorava os 70 anos do Manifesto Antropofágico discutiu temas como antropofagia, mestiçagem e globalização, e ficou conhecida pela quebra de hierarquia entre as obras apresentadas e os limites da linha do tempo em uma expografia canônica. Herkenhoff propõe a criação de núcleos temáticos por afinidade, como desenvolvimento teórico ou aproximação estética, e pela primeira vez uma bienal não apresentou a divisão de ilhas por país.

O interesse do curador pelo desvio dos lugares hegemônicos na produção da arte moderna e contemporânea possivelmente motivou escolhas curatoriais de “Contrapensamento selvagem”. Todavia, no contexto da “Bienal da Antropofagia”, naquele momento, alguns elementos da tragédia ocidental eram reencenados: a narrativa mítica do glutão antropofágico era evocada, pois enfatizava as associações (quase como se fossem promovidas elevações) entre a produção artística do Norte global e as artes desenvolvidas no Sul. Aqui, é oportuno voltarmos a perspectiva de Glissant, a fim de pensar sobre a filiação:

“o que hoje está ameaçado no mundo é não apenas a legitimidade das culturas (a vivacidade dos povos), mas também a de suas relações de equivalência. Uma épica e uma tragédia modernas propõem juntar a especificidade das nações, a opacidade consentida – mas não mais como em-si – de cada cultura, e ao mesmo tempo imaginar a transparência de suas relações” (GLISSANT, 2021, p. 81).

A filiação dificilmente consegue produzir dispersão, que pode ser contemplada em outro tipo de operação, para o autor, a relação. A relação parte de aspectos como a diferença e a opacidade. A intenção de negar a equivalência e buscar uma ênfase na diferença é também a estratégia central da poética negra feminista. Na revisão de elementos do pensamento moderno, pela lente dialética, a filósofa Denise Ferreira da Silva dilata o elemento da relação para propor um Mundo Implicado em oposição a um Mundo Ordenado.

No Mundo Ordenado, o que pode ser conhecido deve ser compreendido por parâmetros pré-concebidos da experiência do sujeito, como a intuição e as categorias do Entendimento (quantidade, qualidade, modalidade) – o fundamento da separabilidade em Kant. Nessa realidade segmentada, todas as outras categorias possíveis de leitura do mundo são irrelevantes e, por consequência, separadas. No mesmo sentido, cultura e pensamento são lidos como expressões de uma separação fundamental entre grupos humanos, pautada em critérios como nacionalidade, etnicidade, identidade. O que Ferreira da Silva convoca em contraposição é a imaginação do real como um Mundo Implicado, onde coisas existem enquanto expressões singulares de cada outro existente e também do tudo nelas implicado. Ao invés de formas distintas que se relacionam através da mediação de forças (SILVA, 2014). A escolha de propor uma situação diferente, através da contaminação do espaço social de uma exposição de arte, assim como outras experiências da vida, afirma para uma vivência mais ampliada de mundo:

“a necessidade de demarcar distinções de linguagem, inventando outras significações, evidencia inteligências e sensibilidades, que advertem para diferenças irreduzíveis. Não somente as práticas artísticas podem configurar territórios para outros modos de existência, como também, dentro do próprio campo artístico, pode-se perceber outras maneiras de se pensar e de se fazer arte” (HERKENHOFF *et al.*, 2011, on-line).

19

“Há ainda muita videoperformance e muita pichação, conformando uma museografia anticubo branco, em que o limite entre arte e poluição visual é praticamente nulo” (ALZUGARAY, 2011,

online).¹⁴ Os artistas foram estimulados a ocupar o subsolo do Itaú Cultural com a participação compartilhada das suas obras com as obras de outros artistas. Para Clarissa Diniz, o convite tinha algumas regras de jogo.¹⁵

20

Regra um: as obras estariam contaminadas, sem muito espaço de diferenciação, e caberia a negociação para coabitarem; regra dois: em relação à expografia, a exposição prescindiu de sinalização, apresentando as informações sem uma ordenação aparentemente estabelecida. O artista Fernando Peres¹⁶ é convidado pelos curadores para a execução da expografia de “Contrapensamento selvagem”, enquanto o projeto geral de “Caos e efeito” é assinado por arquitetos. Uma forma marcante do trabalho de Peres é a ocupação dos espaços em que é convidado a expor. Assim, buscando recodificar o lugar expositivo com a presença doméstica e a infiltração de elementos prosaicos que o artista transporta para as suas ocupações, os curadores propõem a Fernando que more no Itaú Cultural durante a montagem da mostra, ativando uma variação no espaço, que passa a ser experienciado como casa-galeria. A sua estadia promoveu intervenções nas instalações das obras, que eram renegociadas todos os dias até a data de abertura da exposição. No horário de fechamento do centro cultural, os trabalhos passavam a objetos da casa, então realinhados pelo cotidiano daquela semana do artista. É oportuna a frase de Felipe Scovino sobre outro trabalho de Fernando Peres apresentado em 2009, na galeria A Gentil Carioca, no Rio de Janeiro, que também trazia uma proposta de ressignificação do espaço expositivo, mas como seu ateliê: “para falar sobre os trabalhos desse artista é necessário estar de posse de um olho desprendido, pois qualquer tentativa de enquadramento recairia em situação estranha a seus procedimentos” (SCOVINO, 2009, p. 155).

21

Regra três: a mostra tomava partido da escultura do artista Juliano Moraes. A obra montada no chão consistia em um ligamento de massas arredondadas que ocupava grande parte da sala de exposição. As esferas irregulares, aparentemente feitas de material maleável, que poderia ser

¹⁴ https://istoe.com.br/173844_DO+LIXO+AO+PIXO/. Acesso em: 11 dez. 2022.

¹⁵ As regras que apresento no texto fazem referência a uma apresentação realizada pela curadora em seminário realizado no Museu de Arte do Espírito Santo, em 2016. O registro está disponível no Youtube em: <https://www.youtube.com/watch?v=JQFJxDeTb0c&t=828s>. Acesso em: 21 dez. 2022.

¹⁶ Uma das práticas de trabalho de Peres é o colecionismo. O artista acumula os objetos que compõem sua experiência e os leva para espaços expositivos. São itens diversos como roupas, instrumentos musicais, e até uma moto na ocasião da “Contrapensamento selvagem”.

papel, eram cobertas por tinta preta e parafina, e encontravam as paredes em pontos determinados. O trabalho, de dimensões variáveis, que parecia um animal octópode, espalhava parafina pelo chão e fez do piso da exposição um lugar instável para os pés. Essa situação provoca uma diferença com a neutralidade usual do piso no ambiente de uma galeria. Estrategicamente, o chão provocava instabilidade física no contexto do núcleo que trazia a sugestão da instabilidade sociológica da cena de arte. Como se o trajeto pela galeria demandasse precaução para não escorregar, foi criada a sensação de uma armadilha.

Além dos motivos sociológicos e políticos para desordenar o percurso convencional dos públicos no cubo branco, penso que a escolha da obra de Moraes pode reverberar uma decisão plástica da curadoria. Consideramos que, com a sua presença, a exposição é transmutada à instalação. A imagem do espaço que produz dificuldade de caminhada, semelhante ao chão adesivo de uma fábrica ou uma paisagem alagada com a qual se convive no Antropoceno, gera a sensação de impermanência que é provocada por certos trabalhos de arte:

“isso pode ser visto como o que as sociólogas da arte Heinich e Shapiro (2012) chamam de artificação: a artificação das práticas nativas, tradicionais e comunitárias. Numa tentativa nostálgica de voltar ao antigo modo de relacionamento entre a natureza e o ser humano, algumas obras de arte buscam uma maneira de se aproximar do meio ambiente e também de plantas de maneira espiritual e empática. (...) Talvez eles estejam procurando uma resposta para saber sobre como chegamos ao que tem sido chamado de Antropoceno, período em que a humanidade, supostamente, mudou fortemente o processo natural da Terra. O que os artistas estão fazendo pode ser visto como alteridade, assunto que foi restrito à Antropologia até alguns anos atrás. Agora, essa alteridade parece ser um valor importante também para a arte contemporânea.” (ACCORSI, 2020, p. 100).



Figura 3: Vista da exposição com destaque para a obra de Juliano Moraes.

Moacir dos Anjos nota sobre as instalações, tidas como as afirmações privilegiadas da arte contemporânea internacional, serem ao mesmo tempo os sinais do esgarçamento dos mecanismos de organização e de representação que sustentaram longamente a sua universalidade (ANJOS, 2017). Portanto, seria a exposição-instalação que suscita o incômodo de adentrar e se locomover no próprio sistema da arte hegemônico.

Vejo também como plástico o gesto da montagem da exposição no subsolo da instituição. A opção da curadoria pelo porão institucional remete a outra explanação de Moacir dos Anjos, por que não, aplicável ao gesto curatorial?

“artistas de origem subordinada e diversa (incluindo aqueles que viveram ou que vivem as experiências do exílio e da diáspora) cuidam agora de inserir, nas próprias vias onde aquela hegemonia ainda é reclamada (coleções, exposições e publicações de arte, entre tantas mais), elementos expressivos que pertencem a outros espaços e circunstâncias, desmontando qualquer pretensão de tal língua à universalidade” (ANJOS, 2017, p. 89, grifo meu).

As paredes oferecidas aos artistas e aos públicos para intervenção, que receberam textos, cartazes, adesivos e outros elementos, reforçam o desmonte de um lugar separado, que exhibe peças raras e especiais. A exposição não foi pensada como uma experiência apenas visual, mas

engajada. Para ser visitada com o exercício de outros sentidos. Os desenhos de Moacir estavam para ser tocados e o trabalho de Yuri Firmeza, talvez um dos mais íntimos em representação, gaveta para entrar e ouvir os batimentos cardíacos pré-natais do artista no útero da mãe.

22

Interessa outra participação do curador Paulo Herkenhoff como diretor do Museu de Arte do Rio nos primeiros anos da instituição, inaugurada em 2013, dois anos após as circunstâncias que narramos. Como responsável pela gestão da construção do acervo do museu, seu trabalho esteve dedicado a pensar regiões pouco mapeadas nas artes visuais. O acervo do MAR – formado a partir da linha curatorial de Paulo Herkenhoff – conta com obras de diversos artistas, mas também possui objetos que representam o patrimônio cultural da cidade.¹⁷ O acervo é constituído por coleções de arte indígena, afrodiáspórica, judaica, islâmica, sacra ocidental e pré-colombiana. Não se pode evitar a pergunta, que não se confunda a crítica anacrônica, mas escrevendo a partir dos recentes anos de conquista do protagonismo: onde estão os artistas indígenas em “Contrapensamento selvagem”?

23

Volto ao texto de Paula Alzugaray para resgatar o gancho que nos ajudará a entrar no segundo capítulo:

“o segmento ‘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, sem que os artistas estejam necessariamente à margem do sistema. As telas expostas de Martins de Melo, por exemplo, estão nas coleções de José Olympio Pereira e Gilberto Chateaubriand. Caos controlado? Pode ser, mas poucas vezes uma exposição conseguiu tamanha eficiência em mostrar a arte como fator libertário e espontâneo” (ALZUGARAY, 2011, online).

¹⁷ Retirado do site do museu sobre seu acervo. Disponível em: <https://museudeartedorio.org.br/o-mar/acervo/>. Acesso: 10 dez. 2022.

Capítulo 2: sem cachê

Na exposição “Contrapensamento selvagem”, há um papel de destaque conferido à curadoria. Esse protagonismo é impulsionado pelo próprio “Caos e efeito” – o projeto das cinco exposições a convite do Itaú Cultural para esses profissionais do campo – e pela organização final dos trabalhos no espaço expositivo: faltam legendas que identifiquem artistas ou obras. O protagonismo do curador na arte contemporânea é um assunto amplamente discutido, não se restringindo apenas a essa exposição.

A curadoria, em formato similar ao que conhecemos hoje, começa a direcionar o cenário das artes visuais entre os anos 1970 e 1990 na Europa e depois nos Estados Unidos. As diferentes configurações do universo da arte em cada contexto forjam a influência do curador em tempos diferentes: a experiência norte-americana leva tempo para acontecer pela força da autonomia dos artistas conceituais, enquanto na América Latina, mais especificamente no Brasil, a prática resiste às conjunturas estruturais. Em artigo publicado na *Poiésis*, Felipe Scovino aborda as diferentes possibilidades de formação e meios de atuação do profissional no país, em razão de uma “historiografia da arte fraturada” (SCOVINO, 2015, p. 36).

Passando pelo fim da principal editora brasileira de livros de arte até a precarização dos recursos das editoras universitárias para a publicação científica, se a figura da curadoria é primeiro associada ao postulado acadêmico em história da arte (OGUIBE, 2004), Scovino sugere que a qualificação no caso brasileiro se dá com a prática, pelas dobras de uma teoria “constituída por ensaios, relatos, comunicações e artigos que, como um quebra-cabeças ou um mapa multifacetado e frágil, tenta constituir uma rede de significações das práticas e teorias artísticas.” (SCOVINO, 2015, p. 36). Do ponto de vista do trabalho, entre os desafios encontrados estão a precariedade de acesso a coleções particulares e públicas, a sazonalidade da produção bibliográfica sobre esses acervos e a oferta de cargo contínuos. O profissional passa a atuar em áreas distintas como, crítica de arte, pesquisa universitária e funções institucionais em galerias, na conformidade de um setor instável.

Nesse sentido, é oportuno mencionar Antonio Rubim (2007) sobre a história das políticas culturais no Brasil. As tristes tradições brasileiras, como sugere o pesquisador – *ausência, autoritarismo e instabilidade* – configuram uma trajetória de ruptura do setor cultural no país, seja pela atuação do Estado ou da iniciativa privada.

A nossa história de gestão cultural, marcada por ambiguidades, descontinuidades e impasses, não decorre apenas da alta rotatividade dos responsáveis por ela. Rubim relembra as trocas de cargo ainda nos primeiros anos do Ministério da Cultura, ensaiado na redemocratização. Lembro aqui da segunda extinção do órgão no governo de Michel Temer e dos escândalos institucionais¹⁸ da Secretaria de Cultura, transferida para a pasta do Turismo no governo de Jair Bolsonaro. No entanto, a instabilidade também pode ser relacionada com o modelo inconstante de fomento cultural que se consolida no país. Nas palavras do autor, se houve uma política de cultura, ela se concentrou em ampliar a utilização das leis de incentivo pelo mercado (RUBIM, 2007).

A Lei Sarney, a primeira lei de incentivo fiscal, criada em 1986, estabeleceu a parceria entre o poder público e o setor privado para o desenvolvimento da produção cultural. Ela sancionava a isenção do Imposto de Renda das empresas, desde que os recursos fossem destinados a projetos artísticos, e dialogava com o cenário internacional do neoliberalismo, impulsionador da economia criativa. Extinta no Governo Collor, a lei foi reformulada para a Lei Federal de Incentivo à Cultura, mais conhecida como Lei Rouanet (nº 8.313/91). Hoje, a Lei autoriza a isenção de até 4% do IR das pessoas jurídicas e 6% das pessoas físicas na categoria do mecenato. Além de viabilizar a realização de um projeto, o patrocinador se beneficia de estratégias de comunicação, inserindo sua marca no projeto selecionado.¹⁹ No primeiro semestre de 2023, segundo um levantamento do Jornal O Globo, foram aprovados 1.474 projetos, dentre os quais 54% conseguiram a captação de recursos²⁰.

Atualizada em instruções normativas desde a sua criação, mas sem sofrer alterações na metodologia do financiamento, a Rouanet é objeto de críticas de estudiosos da cultura (OLIVIERI, 2004; RUBIM, 2007; BARBALHO, 2013). No escopo público-privado da Lei, parte do poder de decisão do subsídio dos projetos culturais pertence ao empresariado. Um fator determinante para a instabilidade apontada por Rubim é o fato de a oferta de cultura no país estar condicionada aos valores da concorrência e da negociação, sendo validada pelos setores de marketing das empresas. O formato provoca que artistas ou pessoas interessadas em realizar projetos precisem se qualificar enquanto produtores culturais, mais especificamente, captadores de recursos. Outros problemas associados são a concentração de recursos pelos mesmos proponentes – grandes produtoras que se especializaram no formato burocrático da Lei ou

¹⁸ Interesse matéria da Folha de São Paulo que relembra um despreparo das indicações do ex-presidente para o cargo: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2022/03/mario-frias-foi-o-mais-longevo-secretario-da-cultura-de-bolsonaro-veja-os-outros.shtml>. Acesso em: 15 jul 2023.

¹⁹ Disponível em: <http://leideincentivoacultura.cultura.gov.br/como-funciona/>. Acesso em: 15 jul 2023.

²⁰ Matéria publicada no Segundo Caderno em 16 de julho de 2023, por Alice Cravo e Karolini Bandeira.

organizações que possuem legitimidade frente ao aparato público. Essas detêm o “monopólio da competência” dentro do campo (Bourdieu apud Michetti, 2016, p. 528), derivado de acúmulo de capital simbólico. Exemplos disso são a Fundação Bienal de São Paulo e o Instituto Cultural Inhotim, que captam recursos. Além disso, são contemplados os projetos criados por centros culturais ou fundações das próprias empresas que acessam a isenção fiscal, como o Centro Cultural Banco do Brasil, o Farol Santander e o Itaú Cultural, o que faz com que empresas participem diretamente dos processos de seleção e produção cultural enquanto promovem a si mesmas. Como nos apresenta a pesquisadora Miqueli Michetti:

“trata-se de um modelo, estatuído e condicionado pelo próprio Estado, que permite que grandes empresas, além de propagandear a si mesmas com recursos públicos, assumam a posição de exercer poder sobre rumos públicos da cultura no país” (MICHETTI, 2016, p. 529).

Outro ponto importante é que as verbas que financiam os projetos são quase exclusivamente públicas, uma vez que vêm da renúncia fiscal. São menos frequentes os casos de projetos que se enquadram no Artigo 26 e conseguem captar recursos, pois esse artigo não permite isenção fiscal total e exige contrapartida em recurso próprio.

Tabela 3: Curadores com maior número de exposições entre 2001-2010*

Posição	Curador	Quantidade
1	Fernando Cocchiarale (RJ)	36
2	Agnaldo Farias (SP)	33
3	Paulo Herkenhoff (RJ)	30
4	Tadeu Chiarelli (SP)	28
5	Diógenes Moura (SP)	22
6	Lauro Cavalcanti (RJ)	21
7	Carlos von Schmidt (SP)	21
8	Moacir dos Anjos (PE)	20
9	Ricardo Resende (SP)	20
10	Denise Mattar (RJ)	18

*1 – As itinerâncias podem promover uma variação na quantidade total. Nesta contagem não foram consideradas as itinerâncias.

*2 – Os estados referem-se ao local de trabalho do curador.

Figura 4: Mapeamento que resulta na seleção dos curadores convidados para o projeto “Caos e efeito”.²¹

²¹ Disponível em: https://issuu.com/itaucultural/docs/observatorio_13_arte_politicas_publicas. Acesso em: 02 mai. 2023.

De volta à historiografia fraturada, um exemplo seria a falta de políticas públicas que incentivem a organização e a consulta de acervos, o que resulta que museus dependam de captação terceirizada, por exemplo para exibir o seu acervo e produzir catálogos, via leis de incentivo. Nesse contexto, vale ressaltar a relevância da Instituição Itaú Cultural. O museu-mundo, como queria Oiticica, na era pós-global é o lugar do museu-empresa.

Fundado em 1987 pelo economista Olavo Egydio Setúbal, o Itaú Cultural se consolida com a missão de desenvolver um arquivo artístico e cultural nacional. Tomada por referências de programas estrangeiros, a instituição cria enciclopédias a partir de vocabulários. O jornalista Fabio Cypriano apresenta algumas contribuições do instituto para a promoção de pesquisa e difusão de acervos, sobretudo nas artes visuais:

"hoje, a instituição possui cinco enciclopédias (Arte e Tecnologia, Artes Visuais, Literatura Brasileira, Teatro e Super-8), sendo que só a de artes visuais apresenta mais de 3 mil verbetes, divididos em seis categorias: artistas; obras; marcos da arte brasileira; termos e conceitos; instituições e museus; bases de eventos. É esta última categoria que deu origem ao conjunto e que representa o maior arquivo de exposições de arte brasileira, num total de 34.092 eventos." (CYPRIANO, 2012, p. 9).

A Enciclopédia de Artes Visuais inicialmente funcionou para consulta presencial, mas expandiu seu alcance quando foi disponibilizada online em 2001²². A catalogação das informações é realizada por pesquisadores contratados pela instituição, que se baseiam em publicações como peças gráficas de exposições, além de informações fornecidas por museus e galerias. O Itaú Cultural reúne e arquivava informações de todas as exposições realizadas por artistas brasileiros, seja no país, seja no exterior (Cypriano, 2012). A medida institucional contribui para a divulgação de informação e atende a pesquisadores e pessoas interessadas no campo de forma geral.

Os verbetes da Enciclopédia também são alimentados pelo programa Rumos, outra iniciativa relevante para a discussão. O Rumos é um edital do Itaú Cultural voltado para diferentes linguagens artísticas. Na área de artes visuais, desde 1999, o programa concede bolsas para artistas, pesquisadores e gestores, com o objetivo de realizar mapeamentos, investigação prática e teórica, bem como exposições que ofereçam uma visão ampliada da arte brasileira. Outra característica são os seminários itinerantes com profissionais da cultura nas

²² Em 2022, a Biblioteca IC conta com mais de 5.600 verbetes. Não foram encontrados os números de referência da Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira, repositório virtual da instituição disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br>, acesso em 10 de julho de 2022.

capitais do país, que visam promover as inscrições no edital. Os resultados do Rumos são publicitados e divulgados na revista Observatório Cultural. A geração de estatísticas através da definição de indicadores, oferece oportunidade de leituras do campo da arte brasileiro. Recordo a análise de Cypriano para uma referência a Derrida sobre os usos do arquivo: “o arquivamento tanto produz quanto registra o evento” (Derrida apud Cypriano, 2012, p. 11). Embora às vezes seja alvo de críticas devido à generalidade de dados, o Itaú Cultural, atuando como um banco de dados, desempenha um papel ativo na conjuntura artística. Nesse contexto, o projeto “Caos e efeito” surge como um convite aos curadores que realizaram o maior número de exposições em período mapeado.

A manchete vai dizer: “maior instituto de cultura do país defende substituição do MinC”. No artigo de Jotabê Medeiros para o UOL, são feitas comparações entre os pedidos de entrada na Lei Rouanet e as inscrições no projeto Rumos, o último recebe o dobro de requisições, totalizando 12 mil, em 2015. O artigo também traz o dado que dos R\$ 16,5 milhões investidos pelo Itaú por meio da Lei Rouanet, apenas 40% são deduzidos do Imposto de Renda, indicando que o Itaú Cultural utiliza o Artigo 26²³, no qual o investidor financia diretamente parte do projeto. Ainda, as atividades do IC não possuem cobrança de ingressos.²⁴ Volto ao texto de Michetti, que dá luz a outros autores para dizer que “as relações que as fundações estabelecem com o poder público podem se dar em termos de *complementaridade, confrontação e substituição*” (Mendes, 1999; Young, 2012 apud Michetti, 2016, p. 529, grifos meus).

...

É publicada na Folha de São Paulo, em 31 de dezembro de 2011, duas semanas após o encerramento da exposição, a matéria assinada por Silas Martí: “Dinheiro com rosto de Milú Villela está no centro de briga no Itaú Cultural”. Milú Vilela, a empresária que já integrou a lista dos maiores bilionários da revista Forbes, na época de “Caos e efeito”, era a presidente do Itaú Cultural e uma das maiores acionistas do banco. De acordo com a matéria, o centro da briga em questão é uma obra do artista Lourival Cuquinha, que participou do núcleo “Contrapensamento selvagem”. A obra: uma bandeira que mimetiza o logotipo do Itaú feita

²³ Nota no site do instituto sobre o uso do Artigo 26: https://www.itaucultural.org.br/institucional/perfildoinvestimento/2020/com_lei_federal_de_incentivo_a_cultura.html#:~:text=Em%202020%2C%20o%20Ita%C3%BA%20Unibanco,Cultural%20e%20do%20Ita%C3%BA%20Unibanco. Acesso em: 15 jul 23.

²⁴ Disponível em: <https://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2016/03/23/maior-instituto-de-cultura-do-pais-defende-substituicao-do-minc.htm?cmpid=copiaecola>. Acesso em: 15 jul 23.

com cédulas de dinheiro de R\$ 2 e R\$ 20 alteradas – no lugar da esfinge o rosto da acionista retratado de certa forma gozada, com olhos vesgos. A matéria declara que o artista decidiu fazer a bandeira quando soube que não receberia cachê por sua participação na mostra.

O trabalho de Cuquinha, uma década depois, ecoa na série *Dinheiro Vivo* (2023), de Vik Muniz, apresentada na galeria Nara Roesler, em São Paulo. O artista trabalha com a produção de matrizes usando diversos objetos, que são posteriormente fotografadas e ampliadas. Na série, ele se apropria de notas inutilizadas doadas pela Casa da Moeda e realiza releituras de pinturas de paisagem do século XIX, como obras de Johann Moritz Rugendas e Félix Taunay. Dinheiro com rosto, dinheiro vivo. As cenas coloniais que evocam o dinheiro proveniente do extrativismo socioambiental estabelecem um diálogo crítico com o retrato de uma política institucional que não remunera os artistas.

Na mesma matéria, o então diretor do Itaú Cultural, Eduardo Saron, é entrevistado e classifica como "praxe" a prática de artistas não receberem cachê, enquanto apenas curadores seriam remunerados.



Figura 4: Imagem da obra e detalhe da obra de Lourival Cuquinha publicada em matéria da Folha de São Paulo, 2011.

A prática mencionada por Saron reflete uma realidade comum na execução de projetos institucionais que envolvem a participação de vários artistas. Uma exposição coletiva, em

contraposição à exposição individual monográfica, pode apresentar obras de diferentes artistas, em situação de empréstimo ou comissionamento. O fato recorrente é que nem artistas nem os emprestadores recebem remuneração para que um trabalho do seu acervo participe de uma mostra. A contrapartida oferecida para o empréstimo de obra é a contratação de um seguro que resguarde a obra em cada etapa do processo, o seguro “prego-a-prego”, – desde a sua retirada da parede da casa do colecionador até sua chegada ao museu e o retorno. O empréstimo também deriva da concepção de que toda obra de arte é um patrimônio público nacional, portanto sua exposição é importante para a circulação da arte e da cultura.

A falta de remuneração para artistas ou colecionadores, prática tal como se estabeleceu na arte contemporânea, traz a questão dos direitos autorais relacionada no texto²⁵ de Clarissa Diniz para a revista *Nós contemporâneos*. Para discutir a rentabilidade de marca que o banco capitaliza, Diniz recorre a relatórios de divulgação do faturamento do Unibanco e publica números da margem de investimento no Itaú Cultural – valores em torno de R\$ 17.836 milhões. A curadora encerra o texto com a reflexão:

“diante de tudo isso, não deve calar a pergunta: qual o sentido de nós – curadores e artistas, nos quais me incluo – optarmos por aceitar algumas das condições de exposição oferecidas pelo Itaú Cultural (como, por exemplo, a ausência de cachê para os artistas), por acreditarmos na importância do trabalho que estamos fazendo? Será mesmo que conseguimos forjar um embate entre o idealismo da arte e o idealismo corporativo?” (DINIZ, 2011, não paginado).

Na sequência da reportagem, há uma menção do posicionamento de Edson Barrus sobre a retirada de circulação da obra *Nós contemporâneos* da exposição. No entanto, o diretor do Itaú Cultural nega a remoção de trabalhos da mostra. A matéria também expõe a solicitação de Saron para alterações no texto de Clarissa Diniz, que resultaram em uma nova impressão da revista com grifos na explanação de números da margem de lucro do Itaú.

O acontecimento revela as faces de um controle institucional que, no profundo, apresenta limites operacionais com a realização de projetos de teor dissidente. Se a política cultural no Brasil foi impulsionada pela interação público-privada, qual seria a questão com a divulgação dos números?

²⁵ Também publicado com o título *Breve Digressão Matemática* na revista Tatuí n. 12. p. 37. Disponível em: <http://www.revistatatuí.com.br/wp/wp-content/uploads/2011/10/revista-tatuí-12.pdf>. Acesso em: 10 jul. 23.

Conclusão

A exposição “Contrapensamento selvagem”, realizada no Instituto Itaú Cultural, em 2011, é como uma síntese da “situação de conflito aberto e negociação constante” (ANJOS, 2017, p. 89) que afirma a arte contemporânea como campo social de relações de disputa. Levando em consideração sua proposta conceitual e os desdobramentos da conjuntura da sua produção, a mostra pode ser vista como um acontecimento crítico-reflexivo que expõe as estruturas e lógicas de museus e galerias de arte (FRASER, 2014).

Com o apoio da teoria sociológica da produção cultural de Pierre Bourdieu e das reflexões propostas pelo artista e curador Olu Oguibe sobre a relação entre curadoria e instituição, o projeto dessa exposição se revela como um espaço social derivante de processos de sociabilização na economia capitalista. O artista e pesquisador Ricardo Basbaum aponta para a abordagem do problema da mobilização da obra de arte junto ao neoliberalismo, no qual desempenha um papel fundamental para a dinâmica econômica,

“sendo, portanto, mais do que nunca, região em que se negociam múltiplos interesses, de muitas origens e portadores de conflitos (não se deve esquecer que desejos e vontades de intervenção do artista e do intelectual, por exemplo, não convergem necessariamente com o planejamento estratégico corporativo; sendo compulsórias, portanto, rodadas de negociação e de conversação em cada encontro e o reconhecimento de incompatibilidades que permanecem em aberto)” (BASBAUM, 2017, p. 236).

O mesmo processo pode valer para as exposições de arte, inseridas em um circuito de programação cada vez mais voltado para o consumo. Em 2010, o Itaú Cultural realizou um total de 456 atividades, tendo recebido quase 30.000 visitantes.²⁶

A cena aparece como metáfora para a identificação dos processos de legitimação no sistema artístico. Assimiladas por autoridade, insculpidas na lógica da acumulação de capital simbólico, já não foram as iniciativas curatoriais contra-hegemônicas absorvidas pelo sistema da arte, quando projetos como “Contrapensamento selvagem” alcançam pouca repercussão, sofrem intervenções institucionais em suas proposições ou não são contemplados com a edição

²⁶ Informação retirada do texto de Clarissa Diniz para a publicação *Nós contemporâneos*, também publicado com o título *Breve Digressão Matemática* na revista *Tatui* n. 12. p. 37. Disponível em: <http://www.revistatatui.com.br/wp/wp-content/uploads/2011/10/revista-tatui-12.pdf>. Acesso em: 12 jul 23.

de um catálogo? A sensação é a que a mostra figura um exemplo que se repete para ser consumido: o projeto com as “tradicionalis circunferências do jogo de canonização na arte contemporânea” (OGUIBE, 2004, p. 9). Nesse sentido, Basbaum elucida o processo de institucionalização no contexto neoliberal das obras de artistas dos anos 1960/70 que, naquele momento, se apresentavam dissidentes ao mercado:

“artistas como Lygia Clark e Hélio Oiticica também produzem fricção semelhante – e o que se vê, feliz ou infelizmente, é uma normatização institucional de seus trabalhos em que praticamente desaparecem os temas, tão caro a ambos, de desafio de maneiras e modos habituais de se fazer artes/vidas e fabricar a obra de arte, o espectador e o artista: qualquer exposição de um ou de outro se vê frente ao desafio do que seria uma radical reinvenção dos modos de construir um contato do público com obras que se fizeram sem a dimensão pública que hoje oficialmente se impõe ao circuito da arte” (BASBAUM, 2017, p. 240-241).

Reconhecendo o trabalho consistente dos artistas e dos curadores de “Contrapensamento selvagem” com uma política de *artes e vidas* –

“não se poderia mais falar em artevida, assim no singular, sob o risco de se reforçar o desaparecimento e naturalização do problema sob o impacto do entretenimento e do consumo; seria necessário flexionar os termos, reconhecendo-os no plural – artes, vidas. (...) se amplia o leque de posições neste sistema em aberto, além de se reconhecer uma dinâmica em que se articulam espaços hegemônicos, áreas de lateralidade, liminaridade, amplificando as áreas de negociação e enfrentamentos políticos, mesmo de uma política da arte e da produção do artista” (BASBAUM, 2017, p. 242).

A importância, também, dos programas do Itaú Cultural para a viabilização de formação, pesquisa e realização de projetos culturais no país, chego à conclusão da monografia com uma imagem para ainda pensar: o **jogo de cena**.

A compreensão de que a exposição adquire as formas do campo artístico a partir do exercício dos envolvidos em seus papéis fundamentais – Oguibe discute os modos de curadoria no texto fundamental *O fardo da curadoria* –, a dialética do projeto cultural é evidenciada pelas tensões dos processos de sociabilização. Daí, a curadoria que desempenha o papel de atuar em defesa dos artistas, os artistas que sofrem as precarizações, a instituição que reproduz processos de recessão de orçamento e controle de conteúdo.

Observando os indícios desses papéis sociais que podem ser associados de forma quase arquetípica aos profissionais do campo no objeto específico da pesquisa de monografia, elaborei um esquema de correlações:

artista → curadoria → instituição (artistas criam as condições para a consolidação do curador que por sua vez vê na instituição uma oferta de emprego)

curadoria → artista → instituição (curadoria seleciona artistas e esses passam a ter prestígio e ganhar reconhecimento em exposições – criação do gosto)

instituição → curadoria → artistas (instituição passa a acreditar e a selecionar curadores pelos interesses em artistas promissores)

instituição ↔ artistas ↔ curadoria ↔ instituição (interação entre os agentes na forma mais comum no campo artístico)

No entanto, são emblemáticas as tentativas de rompimento dessas socializações e dos graus de legitimação associados a elas. Por exemplo, a provocação para Fernando Peres e o oferecimento das paredes da exposição para a intervenção dos artistas e dos públicos, delegam a decisão estética da montagem, que é comumente conferida a curadoria. A instituição que aprova realizar um projeto que desestabiliza as escolhas convencionais de produção e recebe obras no subsolo do seu prédio. Os artistas que organizam catálogos e direcionam alterações nos orçamentos. “Contrapensamento selvagem” expõe que, apesar das reencenações estabelecidas, as fronteiras de trabalho no campo da arte também são fluídas, mesmo em maiores projetos institucionais fora do cenário independente.

O texto curatorial quando colocado a alvo de rasuras, uma vez que a curadoria exerce uma função historicamente hegemônica na arte contemporânea, revela a tentativa do rompimento de tradições sociais do trabalho, como a costura conceitual de uma retro-antropofagia. *against nature a forest of signs* marca uma oposição a unicidade do pensamento arbitrário (natural), mas a perspectiva de uma floresta (cambiante e complexa) de signos que são lidos (significados) de diferentes maneiras. Por esse motivo, aos vários âmbitos da exposição, é animador concluir com Moacir dos Anjos:

“não se trata de negar, por meio dessas inserções, a centralidade do léxico e da sintaxe que deram forma à língua internacional da arte para a produção feita em lugares os mais diversos, mas sim de desautorizar sua pretensão de construção simbólica natural e de validade ampla” (ANJOS, 2017, p.89-90).

Enfim discutir a mostra após uma década da sua montagem, pensando na provocação de prospectar tendências para a arte brasileira no futuro recente, não deixa de ser interessante. Percebe-se que a cena contemporânea passou por rápidas mudanças de rota. Na década de 2020, pouco falamos da autoria de um coletivo de arte, mas entra em foco a expressão particular (que não por isso deixa de ser coletiva). Abordagens conceituais como o rizoma ou o capitalismo tardio, também deixaram de ser amplamente discutidas. No entanto, grande parte dos assuntos e dos interesses poéticos trazidos pelos trabalhos de “Contrapensamento selvagem” ganharam consistência. No intervalo de tempo marcado por golpes políticos, negacionismo, ondas de autoritarismo no mundo e uma pandemia global, ampliamos nosso repertório digital para a fruição de arte. A vista de uma crua ironia do tempo, o desejo mais recente afirma o retorno das obras contaminadas em instalação e das performances, contudo, o fatorial da remuneração – e das práticas de controle institucional – pouco oscila.

Referências

ANJOS, Moacir dos. *Contraditório: arte, globalização e pertencimento* / Moacir dos Anjos. – 1 ed. – Rio de Janeiro: Cobogó, 2017.

ALZUGARAY, Paula. Do lixo ao pixo. **Isto é**, São Paulo, 4 nov. 2011. Disponível em: https://istoe.com.br/173844_DO+LIXO+AO+PIXO/. Acesso em: 5 jul. 2023.

BARRA, Pablo Leon de La. Against Savage Thinking Or Savage Counter Thought, Paulo Herkenhoff And Friend's 'Contra-Pensamento Selvagem'. In: Pablo Leon de La Barra. **CENTRE FOR THE AESTHETIC REVOLUTION**. Brasil, 5 nov. 2011. Disponível em: <http://centrefortheaestheticrevolution.blogspot.com/2011/11/savage-counter-thinking-paulo.html>. Acesso em: 10 jul. 2022.

BASBAUM, Ricardo. Artes/vidas. **Revista Poiésis**, v. 18, n. 29, p. 235-246, 2017.

BASBAUM, Ricardo. Trabalho de arte/Evento curatorial. **Revista Poiésis**, v. 16, n. 26, p. 41-50, 2015.

BOURDIEU, Pierre; MICELI, Sergio. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

BUENO, Guilherme. Mil trilhas. **Revista Concinnitas**, v. 1, n. 16, p. 182-186, 2010.

CARDOSO, Rafael. O Brasil para os brasileiros. In: Serrote . **Revista Serrote** . [S.l.]. 1 jun. 2018. Disponível em: <<https://www.revistaserrote.com.br/2018/06/o-brasil-para-os-brasileiros-por-rafael-cardoso/>>. Acesso em: 10 jun. 2023.

ESBELL, Jaider. Makunaima, o meu avô em mim!. **Illuminuras**, v. 19, n. 46, 2018.

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

FRASER, Andrea. O que é Crítica Institucional?. **Revista Concinnitas**, v. 2, n. 25, p. 1-4, 2014.

MARTÍ, Silas. Dinheiro com rosto de Milú Villela está no centro de briga no Itaú Cultural. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, ano 91, n. 30222, 31 dez. 2011. Ilustrada.

MARTIN GROSSMANN E FÓRUM PERMANENTE. **Fórum Permanente**. Contrapensamento selvagem. São Paulo: Cayo Honorato, Clárisa Diniz, Orlando Maneschy e Paulo Herkenhoff, 2011. Disponível em: <http://www.forumpermanente.org/revista/numero-2/textos/contrapensamento-selvagem>. Acesso em: 10 mai. 2022.

MICHETTI, Miqueli. A DEFINIÇÃO PRIVADA DO BEM PÚBLICO: a atuação de institutos empresariais na esfera da cultura. **Caderno CRH**, v. 29, p. 513-534, 2016.

MIRANDA, Ana Carolina Freire Accorsi. **Cotidiano como utopia: memória, política e autoria na arte colaborativa contemporânea**. Rio de Janeiro, 2020. Tese (Doutorado em Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.

OBRIST, Hans Ulrich. Uma breve história da curadoria / Hans Ulrich Obrist; [tradução Ana Resende]. - São Paulo: BEI Comunicação, 2010.

OLIVIERI, Cristiane Garcia. Cultura neoliberal: leis de incentivo como política pública de cultura. Escrituras Editora, 2004.

PINTO, Simone Rodrigues; BERNARDES, Aristinete. Identidades caribenhas: criouliização em Édouard Glissant. **Sociedade e Estado**, v. 34, p. 637-660, 2019.

REZENDE, Renato. BUENO, Guilherme (Org.). Conversas com curadores e críticos de arte. 2. ed. - Rio de Janeiro: Editora Circuito, Lamparina, 2013.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. Políticas culturais no Brasil: tristes tradições. **Galáxia**, n. 13, p. 101-113, 2007.

RUPP, Bettina. O curador como autor de exposições. **Revista-Valise**, v. 1, n. 1, p. 131-143, 2011.

SANTOS, José Mário Peixoto. Jayme, A Fyguira do Artista Performático. 2003.

SCHWARCZ, Lília Moritz. Sobre o Autoritarismo Brasileiro. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

SCOVINO, Felipe. Se você gosta de " arte brasileira", não leia isto!. **Revista Concinnitas**, v. 1, n. 14, p. 148-155, 2009.

_____. Ser curador hoje no Brasil. **Revista Poiesis**, v. 16, n. 26, p. 35-40, 2015.