

# Potência frágil da arte contemporânea: terapêuticas antropofágicas em tempos de florestas, museus laboratórios

Luiz Guilherme Vergara<sup>1</sup>

## Resumo

Propõe-se abordar neste artigo como potências frágeis as viradas terapêuticas antropofágicas no sentido de conectividade e acontecer solidário da arte. Por diferentes décadas e contextos observam-se as contínuas eclosões e ressurgências de movimentos e manifestações culminantes que apontam e demandam por mudanças éticas do acontecimento artístico no mundo. No entanto, são frágeis e efêmeras como pulsações e subversões nas ordens, práticas e hierarquias das instituições percebidas na escala de microgeografias de resistência coletiva e ambiental. Precisamos retomar o tema das antropofagias terapêuticas, micropolíticas ou microgeografias da esperança, justamente quando a barbárie neoliberal corrupta invade os saberes coletivos da floresta-mundo. Como subverter ainda o desencantamento da razão dominante nessa escrita? Precisamente, diante destas nebulosas formas de corrupções que regem as manobras políticas neoliberais é que se faz necessário rever princípios de uma ética tripartida para a arte como conectividade entre criação/liberdade; humanidade-relações humanas de colaboração e solidariedade; e a Terra em sua chamada urgente pela quebra do antropocentrismo. Cabe nesta abordagem o resgate de uma ética espinosiana como potência frágil infinita que expande os sentidos públicos de arte-mundo como conectividade e agenciamentos que atravessam museus paralaboratórios – escolas-florestas sem paredes.

**Palavras-chave:** Arte contemporânea. Ética. Micro-geografia. Solidariedade. Espinosa. Terapêuticas antropofágicas. Experimental. Ecomuseus.

**Fragile potency of contemporary art. Anthropophagic therapeutics in forests time, laboratories museums**

## Abstract

The author approaches the idea of "anthropophagic therapies" as fragile potentialities, in the sense of connectivity and of a solidarity in the art. Throughout

1

Doutor em Arte Educação pela Universidade de Nova Iorque (NYU) e Professor do Departamento de Arte da Universidade Federal Fluminense. Durante os anos de atuação no MAC de Niterói (diretor da divisão de educação 1996-2005 e diretor geral, 2005-2008), desenvolveu experiências na área de curadoria e educação. Atualmente, coordena o Núcleo Experimental de Educação e Arte do MAM Rio de Janeiro e co-fundador do Instituto MESA: Mediações Encontros Sociedade e Arte. E-mail: <luizguilhergara@gmail.com>.

some decades and contexts it is possible to observe continuous emergences and resurgences of movements and manifestations that indicate and demand ethical changes in the artistic occurrences around the world. However, they are fragile and ephemeral as pulsations and subversions in the orders, practices and hierarchies of institutions within a microgeographical scale of collective and environmental resistances. Facing hazy modes of corruption that react to the political neoliberal maneuvers, the author sees as necessary to re-examine the principles of what he calls a "tripartite ethics for the art" as connections between creation and freedom, collaborative relations among humans and solidarity, listening to the urgent claim from the Earth to break with the anthropocentrism. Vergara asserts that the Spinozean ethics can be recovered as an infinite fragile potentiality that expands the public sense of "art-world".

**Keywords:** Contemporary art. Ethics. Microgeography. Solidarity. Baruch Spinoza. Anthropophagic therapies. Ecomuseums.

### Arte experimental e museus

Diferentemente do antigo museu, do museu tradicional que guarda, em suas salas, as obras-primas do passado, o de hoje é, sobretudo, uma casa de experiências. É um paralaboratório. É dentro dele que se pode compreender o que se chama de arte experimental, de invenção.

Mário Pedrosa (1995, p. 295)

Apenas brasileiros de nossa época. Tudo digerido. Sem meeting cultural. Experimentais. Poetas. Bárbaros, crédulos, pitorescos e meigos... A floresta e a escola. O Museu Nacional. A cozinha, o minério e a dança. A vegetação. Pau-Brasil.

Oswald de Andrade (1990, p. 45)

É diante do cenário atual que se exige retomar temas intrínsecos à complexidade e adversidade brasileira – não somos ocidentais e nem

orientais! Elaboram-se aqui nesta abordagem dedicada à potência frágil da relação Arte-Mundo-Instituições, visões poéticas e éticas implícitas no que será apresentado como terapêuticas antropofágicas<sup>2</sup>, praticadas na escala de vacinas micropolíticas e microgeografias da esperança. Justamente quando a barbárie do mundo invade os saberes e conquistas coletivas já alcançadas, o sentido de uma outra razão polifônica da “floresta” alimenta a necessidade de se subverter as tendências dominantes de desencantamento e construir uma outra escrita escarnada em brechas e fissuras de uma realidade flagelada pela sua própria obsessão capitalista. Sim, se por um lado, são nebulosas as formas de corrupções que regem as manobras políticas, estéticas e pedagógicas neoliberais. Por outro, se faz necessário rever princípios de uma ética tripartida para a arte entre criação/liberdade; humanidade-relações humanas de colaboração e solidariedade; e a Terra como microgeografias e pensamento ecossistêmico em sua urgente chamada pela quebra de antropocentrismo – escola da floresta.

Cabe nesta abordagem o resgate de uma ética espinosiana como potência frágil infinita que expande os sentidos públicos de arte-mundo como corpo a corpo de múltiplas vozes de rituais de conectividade e agenciamentos que apontam para sentidos de museus paralaboratórios – simultaneamente, escolas e florestas sem paredes. Como escrever sobre arte sem reencantamento, sem potência de futuro, enquanto uma truculenta institucionalidade e visualidade do espetáculo midiático da banalização política e espetacularização do banal, estabelecem o uso desmedido de máscaras da ética, cobrindo o país de incertezas e turbulência? Como não ser atravessado e desafiado por esta fatalidade de razões passionais, tão irracionais, que desafiam qualquer ficção? A história brasileira neste momento está se dissolvendo como suspensão ou regressão de conquistas e credibilidade. Porém, é neste momento de “diarreia” da razão dominante sobre todas as esferas da condição humana contemporânea, que o tema deste ensaio lança mão de imagem da Oswald de Andrade para a utopia antropofágica brasileira, polarizando como causalidades reversas ou possibilidades de sínteses – e não anulamentos mútuos – o pensar escola-floresta. No entanto, o que se aborda aqui como potência frágil também se projeta na escala espaço temporal do simbolismo das florestas como

2

Um ponto relevante para esse percurso é o sentido de “terapêuticas institucionais” de Félix Guattari. Suely Rolnik desenvolve a idéia de “Combater a baixa antropofagia e afirmar o modo antropofágico de subjetivação em seu vetor ético é uma responsabilidade que temos não só em escala nacional, mas também e sobretudo em escala global, pois livrar-se do princípio identitário-figurativo é uma urgência que se faz sentir por todo o planeta. Somos portadores da fórmula de uma vacina que permite resistir a este vício: a “vacina antropofágica”, como a designa um dos *Manifestos*<sup>22</sup>, prescrita para “o espírito que se recusa a conceber o espírito sem o corpo”. De fato, a vacina antropofágica parece ter se tornado indispensável para uma ecologia da alma (ou do desejo?) neste início de milênio (ROLNIK, 1998). Rolnik (1998) em “Subjetividade Antropofágica” se apoia em Oswald “que chegou a defender a tese de que a Antropofagia constituiria uma “terapêutica social para o mundo contemporâneo” (ANDRADE, 1990).

microgeografias marginais do acontecer solidário (SANTOS, 2006, p. 108), recorrentes nas viradas coletivas das terapêuticas antropofágicas.

É exatamente diante deste estado de negatividade que se radicaliza a ressurgência e emergência do sentido utópico para a arte pela imagem de Oswald Andrade de “escola-floresta”, ao mesmo tempo que se reconhece a fragilidade como potência imaterial, como as outras faces da sua materialidade espiritual, tais como a intangibilidade, a falibilidade, o indeterminismo e a imprevisibilidade de saberes encarnados como utopias ao rés do chão (VERGARA, 2014, p. 176). Trata-se então de um resgate da ética espinosiana abordada como potência fenomenológica hermenêutica de Paul Ricoeur (1988) aplicada para a arte de agir por conectividade, por brechas e encontros que se deslocam do centramento humanista que decaiu com o capitalismo ou materialismo dominado pela produção-consumo de objetos de arte, para propor uma possibilidade ontológica de microgestos e microgeografias de afetos do ser no mundo-vida. A potência frágil que se dá no acontecer de corpos que se reconhecem coletivos em ação de compreensão de si contra as ordens instituídas e estagnadas de isolamentos e hierarquias de saberes e narrativas hegemônicas.

Reafirma-se ainda o fenômeno artístico como agenciamento catalisador de uma outra razão ainda porvir, não ainda consciente, como função utópica da arte (BLOCH, 2005, p. 49), que se dá pela consciência que se experimenta na compreensão de “si como o outro” (RICOEUR, 1988) pelo coletivo, e vice-versa, de um acontecer coletivo que age por uma fenomenologia hermenêutica das relações humanas com o mundo-vida-instituições culturais. Neste sentido já se pode mapear a emergência e ressonância em vozes e perspectivas de diferentes artistas, tais como Guilherme Vaz (Deslúgio do Universo), Carlos Vergara (Sudário – Farmácia Baldia), Ala Plástica (Argentina), as práticas sociais de Chicago (Mary Jane Jacob), uma busca por uma outra ordem fora do antropocentrismo. Reforçam-se nessa abordagem os conceitos bakhtinianos (BAKHTIN, 1999) de arquitetura e responsividade da arte, que realizam pelo dialogismo, a intuição palpável do mundo-vida-significante como o outro de si mesmo, a arte, sociedade e cultura. As manifestações contemporâneas pressionam de fora para dentro das instituições, para além do que se reconhece como

arte, pelo resgate de pulsações terapêuticas sociais, micropolíticas ou microgeografias poéticas autônomas. Porém, enquanto acontecimentos, se dão como encontros de corpos – terra, encarnados por pragmatismos situados em zonas de contato e conflito. Estas tendências remetem às ressurgências de movimentos utópicos ao rés do chão, de baixo para cima. Exibem a potência frágil da arte como terapêutica antropofágica, ação ambiental do pensamento e posição ética da força “floresta” das raízes brasileiras.

Estes movimentos de ressurgências do coletivo, comunidade e colaboração nascem das margens dos saberes e categorias dos valores artísticos, e culturais instituídos. Esta ótica e ética da floresta se coloca em contraponto esférico e efêmero ao determinismo linear positivista que resiste ao seu colapso enquanto instrumento neoliberal, como razão dominante em controle instituído em todas as instituições tradicionais da arte, escolas (pode-se ainda acrescentar os hospitais) e museus sarcófagos sem floresta, sem corpos, sem mundo-vida, sem devir das utopias antropofágicas ao rés do chão.

A utopia antropofágica (ANDRADE, 1990) que se invoca nesta abordagem aponta para uma paralaxe que é essência da banda de moebius, da mútua contingência dos opostos, unindo o que está dentro com o que está fora, da conectividade entre razões e percepções de mundos na sua metáfora de uma estrutura viva, simbólica ou da complexidade do existir brasileiro. Reporta-se, por mais que seja tão anacrônico a este momento de desesperança, ao território crítico, através do visionário poético-profético Oswald de Andrade nos seus apontamentos de uma “Utopia Pau-Brasil” – antropofágica, juntamente com Mário Pedrosa, em sua perspectiva emancipadora da arte para os museus como paralaboratórios.

Como exercício de um pensar esférico para arte-mundo, propõe-se tratar a confluência escolas-florestas, museus e paralaboratórios de futuros em processo, como campo paradoxal das raízes profundas do não ainda consciente da consciência brasileira. Porém nesta arqueologia da criação, considera-se também terapêutica social a potência frágil do sentido público da arte diante do alto grau de alienação instituída pelo pensamento colonizado que ainda rege a formação e circulação pública da arte no

Brasil. Ao mesmo tempo que já se observa a dissolução de vários filtros que bloqueiam as eclosões da floresta, margem e baldios da arte-cultura brasileira. Da mesma forma pode-se reivindicar a necessidade de se adotar uma outra abordagem esférica para se repensar as interfaces polifônicas e multisensoriais da arte inspiradas na categoria de acontecimento que quebre ou rejeite as fronteiras entre distintas razões, entre foco no mundo-floresta e a tentativa de se impor um mundo centrado – autônomo da arte no Brasil. Ou ainda, como Vera Zolberg (1993) muito bem reflete, sobre uma outra centralidade do valor das obras de arte indissociável de sua relação ao mundo defendida.

Não se trata de excluir as teorias humanistas, mas algo que se possa tratar pelo contraponto de múltiplas perspectivas para o sentido e natureza do fenômeno da arte no mundo, de forças centrípetas e centrífugas que atravessam o dentro e fora das exposições, como irradiações de compensações mútuas entre mundo – vida – instituições significantes como parte ecossistêmica das interações sociais adotadas pelas ciências sociais. Pode-se então avançar do que Zolberg<sup>3</sup> caracteriza como forças opostas em questão, traçando uma paralaxe mutuamente excludente entre a perspectiva humanista e a do cientista social. Por um lado, há uma qualidade vertical centrada no objeto necessária ao profissional da arte (ou seja, representando o público especializado). Pelo outro, juntam-se os defensores horizontais da democratização da arte que alcançam uma audiência maior. Esta fragmentação “arte-mundo” costuma estar ainda hoje refletida nas divisões extremas de posições e hierarquias entre os profissionais dos museus de arte: os curadores, historiadores, críticos, colecionadores e defensores da obra de arte como os humanistas e os educadores, agentes, mediadores, conectores sociais entre outros profissionais defensores do ponto de vista do mundo, sociedade e ciência social. O diagnóstico crítico de Zolberg, aponta para uma realidade teórica e acadêmica que herdamos como pensamento colonizado. Porém, contribui para essa abordagem arte – mundo, para que se estabeleçam transbordadas ecossistêmicas entre escola-floresta, arte-museu-mundo, como questionamentos a esta oposição aparentemente desvalorizante:

Enquanto os eruditos humanistas tentam evitar a Cila de reduzir a arte à sua função social, os cientistas

3

Esta abordagem da Vera Zolberg foi aprofundada em tese de doutoramento na Universidade de Nova Iorque (Cf. VERGARA, 2006).

Potência frágil da arte contemporânea: terapêuticas antropofágicas em tempo de florestas, museus laboratórios  
Luiz Guilherme Vergara

sociais temem a Caríbdis de um conceito purificado, desfuncionalizado e formalista da arte. Ainda assim, tanto humanistas quanto sociólogos correm o risco de empilharem estas rochas pois, tal como uma visão geral do seu histórico intelectual demonstra, os campos possuem mais em comum do que aparentam (ZOLBERG, 1993, p. 12).

De certo modo, pode haver uma contribuição positiva para os eruditos ao tratar as artes como um fenômeno social, onde nesse processo a criação e disseminação é capaz de ser analisada por metodologias estabelecidas. Isso os remove do reino do inexplicável, o inefável, de ser, efetivamente, quasi-religioso (ZOLBERG, 1993, p. 12).

Com Zolberg concordamos e lamentamos em “tratar a arte como o resultado de um processo social é aceitável para a maioria dos estudiosos em relação a obras criadas ou produzidas para fins didáticos, decorativos, de entretenimento comercial” (ZOLBERG, 1993, p. 12). Apesar disso, a posição erudita ou humanista, para dar seguimento à paralaxe de Zolberg, ainda reivindica o potencial universal ou inefável da abordagem centrada no objeto, tendo em vista a intervenção social como contaminação. O historiador da arte Ernst Gombrich expressa a seguinte posição: “os esteticistas afirmam que a boa arte continua comunicando por todo o tempo e para toda a humanidade. Por este motivo eles criticam a análise social, que dizem reduzir a arte a meros reflexos de processos sociais, políticos ou econômicos” (GOMBRICH apud ZOLBERG, 1993, p. 14)<sup>4</sup>. Zolberg (1993, p. 14) retruca que “uma análise puramente estética por si só não é menos potencialmente reducionista do que o reducionismo imputado por muitos sociólogos”. Resgata-se com Zolberg o registro dos dilemas que afetam até hoje as escolas e academias universitárias de estudos críticos e história da arte, quando confinadas ao isolamento do fenômeno humano e super humano da arte mundo. A reorientação para um pensamento ecossistêmico – esférico para a contingência arte-mundo, escola-floresta, deve oferecer um meio de entrelaçar as abordagens centradas no objeto como parte de um

4

Gombrich é citado por Zolberg (ZOLBERG, 1993, p. 14) como argumento para as relações complementares entre uma análise humanista, puramente estética e as abordagens sociais ou culturais.

acontecimento processual de interações sociais como um paralaboratório, enquanto todavia, observando, igualmente as armadilhas da análise sociológica que se tornam cegas às singularidades e exceções em jogo hermenêutico que cruza a fenomenologia do campo artístico-ritualístico, simbólico do devir de estados de compreensão de si na experiência de outros, e novos modos de percepção e pertencimento ao mundo em transformações ao rés do chão.

O que pode ser revisto pela fenomenologia hermenêutica de Paul Ricouer. Ao mesmo tempo, que se propõe como exigência de zona de contato, o campo artístico ambiental-experimental é instituinte por estruturas de acolhimento, afetos e transferências do ser, onde o indivíduo em público se percebe e compreende como sentido de ser dentro do jogo epistêmico-sensorial. Ricouer aponta para um paradoxo fundamental que nos serve como dilema ontológico para o sentido público do expor a produção artística experimental na sua dupla dimensão potência-frágil, fenomenológica e hermenêutica, como o sentido que se compreende como experiência de ser de si mesmo como outro. Outro da cultura, arte e sociedade que se oferecem como significante, entre estruturas semânticas-multisensoriais e existenciais, ou ainda institucionais, e o jogo hermenêutico do "mostrado-escondido". Cabe a curadoria, os artistas e todos os pesquisadores envolvidos cuidarem do sentido público da arte não apenas centrados em objetos tangíveis, mas do ambiental onde a experiência nuclear de cada ser finito é indissociável do transporte à compreensão de si como acontecimento da totalização da vida, quando "ao exprimir-se pode objectivar-se?" (RICOUER, 1988, p. 7).

### ***Escolas-florestas da arte contemporânea - constructos fenomenológicos hermenêuticos***

Como resgatar as raízes de uma utopia antropofágica sem revirar essas ordens e razões da arte desterritorializada, sem corpo-terra e mundo como significantes na compreensão de si como o outro. O que se vislumbra pelas brechas dessa crise do objeto na arte arrasta consigo também a crise

Potência frágil da arte contemporânea: terapêuticas antropofágicas em tempo de florestas, museus laboratórios  
Luiz Guilherme Vergara

do sujeito, das instituições e seus sentidos e cuidados com as interações sociais. O diagnóstico crítico da fratura arte-mundo é recorrente em diferentes momentos das viradas do moderno para o contemporâneo. Neste isolamento o mundo da arte buscou suas próprias linhas de fuga para si mesmo como mundo-vida, invocando autonomia e exercícios experimentais de liberdade. Esta liberdade anti-institucional, antimuseu, até mesmo antiarte, está expressa nas bases de uma “Posição ética e programa ambiental” de Oiticica (1986) ou nos “Delírios ambulatórios” de Lygia Pape e Hélio Oiticica na cidade do Rio de Janeiro<sup>5</sup>. A nostalgia por um pensamento esférico ou periférico de encontro e posicionamento poético-romântico pode ser reconhecida e atualizada como um humanismo descentrado da relação antropocêntrica com o mundo. Tal como Guilherme Vaz adota em seu ensaio por um “Deslítico do Universo”.

A civilização não é um conceito único do homem. Portanto, estamos propondo o deslítico do universo. Estamos dizendo em todos os sentidos que todos os seres vivos têm linguagem e mesmo os minerais a possuem. Porque é importante esta posição para a arte praticada pelo homem atual e anterior? Em primeiro lugar e mais importante, ela combate o antropocentrismo letal presente na cultura e na arte ocidental. Existem sinais claros de arte em todos os seres vivos, inclusive os translúcidos. Em segundo, e não menos importante, ela irmana o homem com todo o universo, engrandecendo pela humilhação de sua arrogância. Estamos propondo a convivência de todas as civilizações do universo conhecidas ou não (VAZ, 2016b, p. 265).

Escola-floresta já tinha sido colocada como compromisso intrínseco com a essência experimental da arte abordada como estado poético-político de afetos, desde a utopia antropofágica de Oswald de Andrade pela “cozinha, o minério e a dança” ao “exercício experimental da liberdade” (PEDROSA, 2013). No entanto, ressalta-se aqui a ressurgência da dimensão crítica ontológica da fenomenologia das interações sociais da arte como condição essencial de conectividade em si, como expressas nas especulações filosóficas de Vaz.

5

Delirium Ambulatorium é um texto de Oiticica e uma performance com som de Rolling Stones realizada para o evento “Mitos Vadios” organizado por Ivald Granto, em São Paulo em 1978. In: BRETT, Guy; DAVID, Catherine; DERCON, Chris; FIGUEIREDO, Luciano; PAPE, Lygia (Org.). *Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Projeto Hélio Oiticica, 1992, p. 215. Lembrando o espírito de deriva de Guy Debord, os delírios ambulatórios eram andanças de madrugada na cidade. Pape anota: “Hélio e eu saíamos muito para andar de madrugada pela cidade. Ele me dizia: vamos curtir. O delírio ambulatório era isso: você saía pela cidade toda, que não tinha perigo nenhuma, e ia descobrindo as coisas, vendo e vivendo.” In: MATTAR, Denise. *Lygia Pape*. Rio de Janeiro: Relume, 2003.

Potência frágil da arte contemporânea: terapêuticas antropofágicas em tempo de florestas, museus laboratórios  
Luiz Guilherme Vergara

A missão essencial da arte é inaugurar conexões improváveis. A experiência do estado de comunhão paradoxalmente dá sentido à existência, ao que ainda não tem lugar na consciência do mundo. O lugar da arte é o do acontecimento da conectividade que dá sentido à existência, retornando ao mundo um novo mundo quando está conectado (VAZ, 2016a).

O radicalismo ambiental desta escola-floresta e mundo está presente nas práticas artística ativistas como tendência ao coletivo, a deriva e a produção de conectividade, escuta e contextos participativos sociais. O artista ativista desta escola estaria deslocado do centro para ser agenciador de intuições palpáveis na “escuta dilatada de um outro saber do mundo” (VAZ, 2016a). Os desafios que envolvem este descentramento, tanto do artista como da abordagem humanista da Vera Zolberg, pautam as tendências e reconfigurações dialogais da arte no mundo.

Outra entrada para esse pensamento ecossistêmico de arte-mundo-vida já proposto por Joseph Beuys e Hélio Oiticica nos anos 1970, ainda como utopia ao rés do chão, seria através do resgate ainda pouco estudado do conceito de arquitetônica-responsividade de Bakhtin (BAKHTIN, 1999). Esta escola-floresta engloba de forma fenomenológica os processos artísticos de Vaz como ação – intuição palpável responsivas aos ambientes e contextos como polifonia, dialogismo e intertextualidades. Para Bakhtin “esta divisão arquitetônica avaliativa do mundo entre *mim* e aqueles que são todos *outros* para mim, não é passiva e fortuita, mas é uma ativa e de-vera-ser divisão. Esta arquitetônica é algo-*dado* como (tal)”.<sup>6</sup> Os conceitos de arquitetônica e responsividade articulados como constructos éticos da fenomenologia do ato de Bakhtin se alinham com o que Merleau Ponty<sup>7</sup> vai elaborar como estrutura viva instituinte. Ao mesmo tempo que Ponty aponta para uma perda de positividade do sujeito que se torna um com os movimentos da experiência e existência, a desmaterialização da obra de arte como parte de processos ambientais ou de interações sociais segue a mesma eclosão como fenômeno e acontecimento sem exterioridade com o mundo e os indivíduos participantes protagonistas.

Para esta relação de arte-mundo ou ainda escola-floresta está implícito aqui uma ética e estética existencial emergente da desmaterialização

6

“This valiative architectonic division of the world into *I* and those who are all for me is not passive and fortuitous, but is an active and ought-to-be division. This architectonic is something-given as well as.” (BAKHTIN, 1999, p. 75).

7

“Merleau-Ponty’s thought, especially in his later period, is a thought of the living structure for which interiority no longer refers to a subject closed in itself, but becomes the dimension of a being who in losing its positivity thereby ends up becoming one with the very movements of experience.” (DASTUR, 1993, p. 26).

tanto dos sujeitos quanto dos objetos-agenciamentos do acontecimento artístico. Converge nesta fenomenologia da arte-mundo tanto uma crítica contra o positivismo consumista ou formalista neoliberal decadente, quanto pela sua dimensão, não menos desafiante, ecossistêmica ambiental de acontecer solidário (SANTOS, 2002) onde o foco de potência estética é deslocado para a qualidade e cuidados com as interfaces sociais-ambientais. Invoca-se como obra-acontecimento<sup>8</sup> a potência singular das forças catalisadoras de energias psíquicas, sociais e espirituais das relações humanas, como transbordamentos de saberes tangíveis e intangíveis em contextos sociais, políticos e culturais. As escolas-florestas de arte-mundo podem ser associadas aos programas de residência para artistas em museus e centros alternativos. Seguem as tendências éticas para o ambiental, para os ativismos coletivos, porém com dificuldades de assumirem uma nova configuração ou positividade de pertencimento abrindo mão do seu posicionamento entrópico – atomista (humanista) com relação à arte como centro do mundo – da arte para o mundo da arte.

Por diferentes décadas e contextos observam-se as contínuas eclosões e ressurgências de movimentos e manifestações coletivas que apontam e demandam por mudanças éticas do acontecimento artístico no mundo. No entanto, são frágeis e efêmeras como intervenções e subversões na escala de microgeografias de resistência coletiva e ambiental. Quando Mário Pedrosa apontou o “exercício experimental da liberdade” (PEDROSA, 2013, p. 88) na intervenção de Antonio Manuel no Salão Nacional de Arte Moderna, como gesto de vanguarda pela “enorme autenticidade” do artista, ali já estava se dando um deslocamento ou desmaterialização da centralidade do valor artístico do objeto estético para o ato-ético.

### **Paralaxes e paradoxos dos anos 1970: entre engajamentos artísticos e ativismos da museologia social**

Desde a experiência Neoconcreta (1959) já se elaborava uma dimensão fenomenológica do acontecimento artístico como geográfico e intertextual, tão poeticamente proclamado pela “Teoria do não objeto”<sup>9</sup>

8

“Obra-acontecimento” não é um conceito já elaborado, mas ele aponta para a dualidade entre objeto e processo, assim como escola-floresta.

9

Teoria do Não-Objeto apareceu numa edição do Suplemento Dominical do Jornal do Brasil como contribuição à II Exposição Neoconcreta, realizada no salão de exposição do Palácio da Cultura, Estado da Guanabara, de 21 de novembro a 20 de dezembro de 1960.

de Ferreira Gullar. De lá pra cá, tanto pela cumplicidade crítica de Pedrosa quanto pela estética existencial da geração da Nova Objetividade e Opinião 65<sup>10</sup>, torna-se presente a visão de uma utopia da arte-mundo-vida<sup>11</sup>, embora também reconhecida como antiarte e contracultura. Conjugam-se vozes e práticas que encarnam uma vontade de potência artística indissociável da sua busca existencial como acontecimento solidário no mundo.

Com a chegada dos anos 1970, diante dos anos de chumbo da rede de ditaduras militares dominantes na América Latina, identificam-se paralaxes e paradoxos entre as vanguardas artísticas dos anos 1960 em seus diferentes níveis de engajamentos sociais e políticos, e o universo também radical de rupturas no nascimento de uma museologia social voltada à quebra das narrativas hegemônicas com fortes inspirações na pedagogia da liberdade de Paulo Freire – expressa na Carta da Mesa Redonda de Santiago do Chile (1972). Ainda assim, a relação arte-mundo está tencionada por transbordar centrífugas e centrípetas – tanto para a sua expansão e desmaterialização quanto para o seu empoderamento ampliado como campo gravitacional centrado em museus e mercado. Por um lado, enquanto antiespetáculo e descrença nas rupturas das vanguardas, buscou reterritorializações políticas, sociais e ambientais, caminhando em paralelo, sem necessariamente convergir, com as mesmas lutas e tendências na formação dos movimentos de base na museologia, teologia e pedagogia.

Curiosamente, ainda como sinergias dos exílios e asilos políticos brasileiros inauguram-se simultaneamente nas mesmas cordilheiras andinas o Museu da Solidariedade (Chile, 1972), também com a participação fundamental de Mário Pedrosa e a Carta de Santiago do Chile para os ecomuseus ou museologias sociais inspiradas em Paulo Freire. Ambas tocadas pelo mesmo impulso de emancipação e resistência crítica na luta pela participação e pertencimento ao coletivo da produção artística e cultural embasados por uma pedagogia política e ética de novos protagonismos e narrativas multicentradas.

Impossível isolar este texto da turbulência que invadiu, aceleradamente, todas as instituições políticas, culturais, e ainda, de saúde e educação pública brasileira. É preciso resgatar ou atualizar para além da “posição ética, o programa ambiental e a Vontade Construtiva Geral” de

10

Exposições realizadas no MAM do Rio de Janeiro: Nova Objetividade Brasileira (1967) e Opinião 65 (1965).

11

“MUNDO - ABRIGO é proposição o dia-dia experimentalizado. Não exclui, dirige-se ao que é vida.” (Hélio Oiticica). Disponível em: <<http://54.232.114.233/extranet/enciclopedia/home/index.cfm?fuseaction=documentos&cod=484&tipo=2>>. Acesso em: 22 abr. 2016.

Potência frágil da arte contemporânea: terapêuticas antropofágicas  
em tempo de florestas, museus laboratórios  
Luiz Guilherme Vergara

Hélio Oiticica como vacinas necessárias para o estado crítico de anemia do sentido arte-mundo hoje. Valeria ainda revisitar como esquizoanálise do “contemporâneo” as utopias inacabadas da América do Sul dos períodos de resistência heróica quando a floresta se instaura como transbordamento das instituições, tais como o Museo de la Solidariedad<sup>12</sup> no Chile (1972) ou da Carta da Mesa Redonda de Santiago de 1972.

Pode-se inventariar ainda como um recorte especial das eclosões de exercícios experimentais de libertação e desmaterialização da arte mundo nos anos 1970, as práticas ativistas entre artistas e lutas sociais, envolvendo o deslocamento de centralidades do individualismo formalista do mercado de consumo das artes para as interações coletivas voltadas à quebra dessas hierarquias institucionais. A floresta-mundo invade as escolas-museus como nos Domingos da Criação no MAM RJ (1971); Tucumã Arde, Argentina, 1968; Teatro do Oprimido do Boal (1960). Estas formas de ativismos políticos podem ser entendidas também como terapêuticas sociais para a arte em sua condição formalista-humanista (antropocentrista). Ao mesmo tempo, esses movimentos estão paralelos e em paralaxes com as lutas sociais de base das pedagogias críticas inspiradas em Paulo Freire, principalmente, para a conceituação política dos museus de sociedade na América do Sul.

Ao pensarmos no conceito do museu integral, no processo de tomada de posição que levou a formulação da Declaração de Santiago e no uso contemporâneo da Mesa-Redonda como um fio condutor da luta pelo engajamento social dos museus, temos em mãos um instrumento que evoca estratégias valiosas – como a ideia da conscientização e da transformação das formas de se fazer museu em prol da mudança social. Nesse momento de descoberta, de ativismo e de intensificação de diálogos, conhecer a Mesa-Redonda permite ampliar nossa capacidade de troca e compreensão, nos permite mais uma vez pensar no futuro (SANTOS, 1973, p. 10).

A solidariedade, libertação e esperança, tomadas como parte de um radicalismo pedagógico, inspiram a contrapartida de Paulo Freire para a Mesa-Redonda de Santiago. A “capacidade de troca e compreensão” horizontal e complementar é projetada como condição ética sustentável

12

Disponível em: <[http://issuu.com/claudia.zaldivar/docs/catalogo\\_mssa\\_issu/1](http://issuu.com/claudia.zaldivar/docs/catalogo_mssa_issu/1)>. Acesso em: 23 abr. 2016.

para se pensar futuros como terapêuticas antropofágicas desde Paulo Freire, da escola-floresta de Oswald de Andrade (ANDRADE, 1924) ou do Museu da Solidariedade.

Ressalta-se o deslocamento de centros de produção de conhecimento e aprendizagem proposto pela pedagogia existencial de Paulo Freire que inspira Hugues De Varine (2012) em seus horizontes e raízes do papel do museu com bases nos saberes e fazeres das comunidades, mundo e real/social – que são completamente necessários para uma revisão terapêutica das instituições contemporâneas.

Paulo Freire é o maior pedagogo político de nossa época, [...] Paulo Freire propõe inverter o processo educativo. Considera antes que o objeto da educação, o educando, tem também alguma coisa importante a oferecer, da qual o educador e todos nós temos necessidade. No domínio da cultura, é importante inverter igualmente a relação da oferta e da procura. Todo cidadão, toda comunidade oferece alguma coisa em troca do que o agente cultural pode lhe oferecer. Não deveria então ser mais possível fazer uma política cultural, conceber uma estratégia, utilizar métodos como se fazia antes de Paulo Freire (VARINE apud CHAGAS, 1996, p. 8)<sup>13</sup>.

Essas eclosões e inversões de hierarquias, de imaginários e modos de percepção e construção de mundo, podem ser ainda hoje tomadas como “revoluções moleculares” inacabadas – ou mais reconfigurações contemporâneas de estratégias para as terapêuticas antropofágicas ou “terapêutica institucional” (GUATTARI, 1985, p. 88). Porém, como potências frágeis, sujeitas aos mesmos riscos de serem incorporadas aos discursos ou “textos ministeriais”.

“Convém acompanhar seu desenvolvimento de perto e vigiar com quem anda, pois ela é muito mal acompanhada”. [...] Proclamemos em primeiro lugar que existe um objeto de terapêutica institucional e que deve estar defendido contra todos aqueles que queiram fazê-lo derivar para fora da problemática social real (GUATTARI, 1985, p. 88)<sup>14</sup>.

13

“Paulo Freire é o maior pedagogo político de nossa época, porque ele colocou em prática suas ideias, antes de exprimi-las. Os outros pedagogos, mais teóricos do que práticos, procuram, sobretudo, melhorar a eficácia da educação, seu rendimento, talvez a sua democratização, num espírito generoso. Paulo Freire propõe inverter o processo educativo. Considera antes que o objeto da educação, o educando, tem também alguma coisa importante a oferecer, da qual o educador e todos nós temos necessidade. No domínio da cultura, é importante inverter igualmente a relação da oferta e da procura. Todo cidadão, toda comunidade oferece alguma coisa em troca do que o agente cultural pode lhe oferecer. Não deveria então ser mais possível fazer uma política cultural, conceber uma estratégia, utilizar métodos como se fazia antes de Paulo Freire.” (VARINE apud CHAGAS, 1996, p. 8).

14

Felix Guattari trata da “terapêutica institucional” e a fragilidade das psiquiatrias de vanguardas perante a institucionalização “a Transversalidade”. Que é completamente simultâneo e sintomático às rupturas institucionais nos museus e escolas.

Potência frágil da arte contemporânea: terapêuticas antropofágicas em tempo de florestas, museus laboratórios  
Luiz Guilherme Vergara

Ainda assim, as forças que fundam o sentido conceitual de patrimônio intangível participativo dos ecomuseus, também foram passíveis de serem tomadas pelos desvios da indústria do turismo das massas apoiadas por formas tradicionais de hierarquizações e alienações apontadas como “museus-ladrões” pela Vânia Alves (2013)<sup>15</sup>. O que também ocorre com as grandes exposições e produção artística alimentando feiras e museus de arte.

Curiosamente, no mesmo ano da Mesa-Redonda de Santiago, Mário Pedrosa estava convocando a comunidade internacional de artistas para doações e colaborações na formação do acervo de arte do Museu Salvador Allende de La Solidariedad. A adesão a uma convocatória de Pedrosa para a solidariedade ao governo socialista de Allende foi unânime. A proposta de Pedrosa era abrir o museu não apenas com importantes nomes de artistas do mundo inteiro, tais como, Picasso, Calder e Miró, mas também para as práticas e ativismos locais.

[...] todos os estilos de arte contemporânea do mundo estão aqui representados. E todos os senhores verão, desde a pintura lírica e criativa de Miró, até as obras que não pedem mais contemplação, porque constituem um chamado à ação revolucionária (PEDROSA, 2013, p. 100).

Mário Pedrosa também propõe uma missão e compromisso com a solidariedade:

O que une indissociavelmente essas doações é precisamente este sentimento de fraternidade. [...] Os artistas as doam para que o museu não se desfaça com o tempo, para que permaneça através dos acontecimentos, como aquilo para o qual foi criado: um monumento de solidariedade cultural ao povo do Chile, em um momento excepcional da sua história (PEDROSA, 2013, p. 100).

Certamente, existe uma composição de forças políticas e econômicas internacionais agindo por trás dos destinos de qualquer mobilização ou libertação emancipatória, tanto nos ecomuseus, bem recortados pela

15

“Os museus-ladrões podem tomar duas formas: a do museu regional ou nacional que centraliza uma parte importante (e escolhida) do patrimônio local, em um nível geográfico incompatível com a gestão desse patrimônio como recurso do desenvolvimento local; a de alguns grandes museus dos países ricos que contribuem ativamente e eficazmente à espoliação dos patrimônios comunitários e nacionais dos países mais pobres” (ALVES, 2013, p. 190, nota 6).

Potência frágil da arte contemporânea: terapêuticas antropofágicas em tempo de florestas, museus laboratórios  
Luiz Guilherme Vergara

pesquisadora Vânia Alves, quanto nas revoluções da arte dos países latino-americanos. Este é o sentido das mudanças de percepções e preocupações de Mário Pedrosa expressas nos depoimentos dos “exercícios experimentais da liberdade” em 1970, os “Discursos aos tupiniquins ou nambás” de 1976 e “As Vanguardas já nascem cansadas” de 1977<sup>16</sup>. Talvez Pedrosa já estaria percebendo no gesto de Antonio Manuel do “Corpo Obra” uma ruptura terapêutica entre liberdade e arte junto aos circuitos normativos de valores dos salões ao mercado, onde a autenticidade ética estaria sendo colocada em foco. Porém, diante do crescente e inexorável desenvolvimento da sociedade industrial ou superindustriais do Ocidente, Pedrosa registra ou mesmo lamenta, sem dúvida com o peso de seus 76 anos, o domínio da arte pelo mercado, mas também a descoberta da liberdade perdida ou vendida do mundo da arte para alimentar o fetiche da centralidade universal do valor da arte para o capitalismo global em contraponto à condição solidária – não antropocêntrica das comunidades indígenas.

Nos países da periferia, na faixa de subdesenvolvimento, as vanguardas também aparecem, mas aqui seu propósito seria antes o de afirmar-se como *up to date*. Elas têm, entretanto, os olhos postos nas irresistíveis mudanças ditadas pela lei da civilização do consumo pelo consumo, quer dizer, a dos grandes mercados. Por isto nossos artistas “de vanguarda” estão sempre correndo atrás para alcançar a ultimíssima novidade (PEDROSA, 1976, p. 107).

Lembrando a trajetória deste importante crítico que lutou desde a primeira Bienal de São Paulo de 1951, afirmando a dignidade da produção artística brasileira perante a trajetória das revoluções da arte de nosso tempo. Sendo o diretor do Museu de Arte Moderna de São Paulo de 1960 a 1968, os depoimentos de Pedrosa depois do seu exílio (1970-1977), expressam seu cansaço ou descrença perante o sistema dominante de encomendas feitas pelo mercado da arte, mas também nas relações e modelos impostos entre os países ricos e os pobres. Seria ainda atual perceber que a origem e o destino, tanto dos ecomuseus quanto dos exercícios experimentais de liberdade do campo da arte, estão sujeitos aos mesmos desafios impostos pela “civilização burguesa imperialista” (que) está em um beco sem saída”.

16

Ambos os textos foram republicados pela série Encontros/ Mário Pedrosa. Discurso aos Tupiniquins ou Nambás. Depoimento. Originalmente publicado na Revista Versus. Julho de 1976. As Vanguardas nascem cansadas. Originalmente publicado na Revista GAM. Setembro de 1977. PEDROSA, Mário. As vanguardas nascem cansadas. In: OITICICA, Cesar Filho (Org.). Mário Pedrosa. Encontros. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013. p. 116.

(PEDROSA, 2013, p. 109). Todos os movimentos de libertação na América Latina, seja pela arte, cultura, educação e política, igualmente se alinham para “expulsar de seu seio a mentalidade ‘desenvolvimentismo’, que é a barra em que se apóia o espírito colonialista”. (PEDROSA, 2013, p. 108).

Na volta do seu exílio Pedrosa passa a desenvolver com mais atenção o interesse por um outro centramento – fora do antropocentrismo ou da centralidade da arte, mas para um vínculo existencial e espiritual arte mundo. Pedrosa observa a arte e vida das comunidades indígenas “ainda existente apesar do esfacelamento, é portadora de uma lição extraordinária para todos nós e sobretudo para a juventude brasileira, porque ela possui homogeneidade social e cultural, como em toda a população dita primitiva, não capitalista, não desenvolvimentista, não progressista” (PEDROSA, 2013, p. 117). É desta forma que se reaproximam ou se situam em paralaxe “escola-floresta” e arte mundo, como um legado esquecido que é conceituado pela razão europeia como patrimônio intangível que reivindica os vínculos de libertação pela participação comunitária implícita nos desejos da Carta de Santiago, ao que poderiam ser identificados como resgates de uma nostalgia do futuro da arte pré-modernista e pré-capitalista ou pré-colônia, uma reversibilidade esférica entre causa-efeito. Unem-se nesta visão (talvez desencantada) de Pedrosa não apenas o lamento da perda das florestas e como também da fissura social que causou as favelas como marginalização civilizatória, dominada pelo imperialismo desenvolvimentista “selvagem”. As barricadas micropolíticas das utopias antropofágicas são potências extremamente frágeis por onde transpiram as relações entre arte – meio ambiente – vontade construtiva geral – comunidade, como visões e novos modos de percepção do mundo como acontecer solidário.

### **Zona antropofágica – liberdade e solidariedade Acontecer solidários para uma ética viva**

Onde o espírito recusa-se a conceber o espírito sem o corpo.

Necessidade de vacina antropofágica.

Oswald de Andrade (1990, p. 48)

Aqui a escrita deste texto se torna também encarnada nas transtemporalidades emergentes nas incertezas e feridas marcadas pelas várias faces da metáfora “escola-floresta”, de resistências políticas e poéticas. Seja contra a ditadura militar, corrupção ou descrença, ou contra tudo que atinge exatamente o sentido e responsabilidade com o “público”, o comum.

O exercício da liberdade é sempre experimental, porém seu posicionamento ético e existencial é indissociável dos contextos dentro e fora de suas instituições culturais, educativas, sociais, econômicas e até mesmo religiosas. Nesta abordagem esférica, o desafio ecossistêmico para esta abordagem escola-floresta ou arte mundo seria parafraseando Andrade – rejeitar conceber o espírito sem corpo, tal como arte sem mundo. Ainda assim, com Guilherme Vaz, propõe-se como vacina antropofágica a missão essencial da arte como acontecer esférico inaugural do lugar experimental de conectividade construtiva com o mundo sem perder sua autonomia de libertação.

Esta é a zona híbrida de conectividade ou “causa adequada” da arte mundo cuja base ética remeteria a uma fenomenologia do ato de Bakhtin ou da potência dos afetos – conatus de Espinosa (1985). Arte mundo como causa adequada de si juntamente com o seu entendimento reflexivo que não pode prescindir da sua experiência para o seu entendimento de si. O realinhamento arte mundo é também do sujeito-corpo-coletivo no mundo como afeto e potência adequada, daí estes se fazem reciprocamente como empoderamentos recíprocos por interações de criação e recepção compartilhada, entre engajamento solidário e liberdade. A crise atual arte mundo é, antes de mais nada, de base ética pelas causalidades inadequadas, de subtração de afetos, alienação de ser no mundo, de camadas de opressões locais e globais, mas também do indivíduo e suas instituições públicas. Na mesma medida, as ressurgências dos movimentos coletivos têm como origem causal a vontade de potência, negação da condição subalterna, ou servidão. O espírito de “utopia antropofágica” é fundamentalmente de libertação solidária, presente desde os primeiros passos dos manifestos modernistas dados por Oswald de Andrade na Poesia Pau-Brasil (1924). Desde lá, se reconhece que “temos a base dupla e

presente – a floresta e a escola” (ANDRADE, 1990, p. 44). Lamentavelmente, atualiza-se este manifesto, pela grave crise contemporânea de mútua destruição do comum, das florestas, dos marginalizados na “favela e nas escolas” como derrubadas neoliberais de horizontes possíveis de partilhas de afetos ambientais, ecológicos e cultural.

Em uma época predominantemente de desencanto cabe rever nosso inventário dos movimentos que podem ser reconhecidos como terapêuticos antropofágicos. Como eles representam um legado experimental de liberdade ou libertação de estados de consciência – floresta – desde o heroísmo marginal de Macunaíma de Mario de Andrade, ao território de vivências existenciais do Oiticica na Mangueira, da revolução pedagógica da Paulo Freire ou Anísio Teixeira, da teologia da libertação do Leonardo Boff, ou do Teatro do Oprimido do Boal, do museu paralaboratório de Mário Pedrosa. A celebração e contribuição mais autêntica do Brasil para o mundo se dá como consciência lúdica da dança, de ginga e jogo com a adversidade ou com os paradoxos da síntese “escola-floresta”. Porém, há que se reconhecer na cultura brasileira a dificuldade sistêmica de se tratar do comum, do público, do agir pelo coletivo fora das pressões capitalistas do individualismo – medo, de se estabelecer vínculos e comunidades pelo sentido vivo de trocas de saberes. Eis talvez o que a síntese escola-floresta pode ensinar para a razão estrangeira brasileira, nossos outros em nós mesmos.

No entanto, a fluência de uma atitude poética brasileira, com facilidade, reverte crítica em jogo de justaposições de opostos – “da adversidade vivemos” (OITICICA, 1986, p. 98). A herança e síntese da floresta e escola é um marco zero que expressa as impossibilidades ou reversibilidades causais entre os nós – não nós, público e privado, colonizados entre o individualismo cordial e o sentido de coletivo passageiro. Não se avançou muito desde as enunciações críticas encarnadas nos diagnósticos e metáforas da “Utopia Antropofágica” (ANDRADE, 1990) do início do século XX. A poesia Pau-Brasil de Oswald ainda vale para este momento de perplexidades contemporâneas ético-estéticas, apontando para os incômodos ou inconformismos que subjazem até hoje nas camadas arqueológicas dos processos cordiais do colonizador e colonizado pela

arte, educação, Bíblia e cultura. Os entrelaçamentos e desobediências da escola-floresta são tomados aqui como prospecções iniciáticas terapêuticas para um necessário pragmatismo utópico encarnado nas bases das microgeografias de solidariedade, tanto para a reinvenção dos museus de sociedade – abrigo mundo para a ressignificação do sentido público das práticas artísticas contemporâneas.

No entanto, não se nega a presença acumulada dos mesmos desafios de quase 100 anos atrás, na descrença ou dissenso no sentido de público que desgasta os atores e gestores das instituições culturais a serviço do comum – comunidade e comunitás. As lutas e divisões continuam atingindo o legado de liberdade e libertação da produção artística – fechada, muitas vezes, em si mesma, em barricadas entre as elites nacionais e internacionais e a distância das camadas e saberes populares alienados dos processos de criação, partilha e cidadania que regem os museus de arte.

A antropofagia da “floresta” é a dimensão terapêutica e metafórica que alimenta as resistências Pau-Brasil contra as gaiolas-instituições-escolas herdadas das ordens projetadas e deslocadas para civilizar e explorar a América Latina. Trata-se aqui de se escavar ou inventar futuros pela desobediência, nada previsíveis ou determinísticos, tanto no solo das viradas éticas da arte contemporânea quanto das raízes profundas dos museus com ecos de múltiplas vozes (ecomuseus).

Um especial norte nesta navegação é tomado pelo resgate do sentido de vínculo original arte mundo como conectividade do lugar público, território de práticas sociais segundo dois vértices gravitacionais – “o acontecer solidário” de Milton Santos (2002, p. 165) e o “exercício experimental da liberdade” proposto por Mário Pedrosa (2013, p. 90). Reconhecendo que a relação arte mundo pode ser explorada segundo a complexa justaposição do que Santos apresenta como acontecimento da solidariedade dentro de uma geopolítica de forças centrípetas e centrífugas atuantes no sentido de espacialização das interações humanas, que valem como posições éticas também para o museu abrigo e as práticas artísticas ambientais e coletivas. Propõe-se como cultura antropofágica também o jogo de fluxos reversíveis entre intangível e tangível, matéria e espírito, corpo e razão, intrínsecos ao sentido escola-floresta da arte.

Resgata-se a polaridade pendular dos opostos como parte da mesma dança, radicalizando a resistência poética diante das posições éticas existenciais e pedagógicas. Tanto pelo “acontecer solidário” proposto por Santos (2002, p. 108-110), quanto na percepção de Pedrosa da ruptura de padrões da arte e salões realizada por Antonio Manuel pelo “exercício experimental da Liberdade” em 1970 – da desobediência que se impõe onde não mais arte e nem mais normas da arte cabem, dando lugar ao puro e autêntico gesto de existência. Nesta revisão do sentido arte mundo no contemporâneo, a solidariedade e liberdade são duas contrapartes ou vacinas da mesma virada terapêutica de paradoxos. É preciso recuperar os sentidos do público e do comum de sua anemia capitalista. Desta forma celebram-se as reivindicações recentes nas manifestações e ocupações das ruas como atualizações das forças de mobilizações de corpos-espíritos em múltiplas vozes de utopias pragmáticas adormecidas, em suas faces políticas e existenciais. Do cruzamento ético e estético entre liberdade e solidariedade emergem as transbordadas entre as correntes de ativismos da libertação e o engajamento social na arte, pedagogia, teatro, teologia e museologia, como ressurgências de sinergias e utopias antropofágicas inacabadas do século XX.

Na mesma medida em que as práticas artísticas levantavam bandeiras e manifestos pela reterritorialização social da arte nos anos 1960-1970, hoje recriam-se as proposições e posições éticas e estéticas de vivências e lutas coletivas. Os manifestos transnacionais da contracultura retornam como conchamação para uma alternativa global tomando a partilha participativa dos saberes com a sociedade sem doutrinas e hierarquias convencionais inspiradoras da comunidade de talentos de Ivan Illich (1985). Daí a importância das terapêuticas antropofágicas para se repensar as formas propositivas de museus-escolas como laboratórios da floresta. A reinvenção das práticas de colaboração e comunidade de saberes de Illich é também resgatada para uma sociedade sem escola e com florestas, como pedagogias da liberdade pela autonomia e estéticas da criação coletiva. O realinhamento de causas adequadas na relação ecossistêmica intrínseca arte-mundo aponta para a solidariedade como microgeografias da potência frágil de afetos na produção de novos protagonismos locais comunitários – sem paredes.

Acrescenta-se a esta arqueologia do futuro inacabado, as influências de uma terceira margem de correntes mobilizadoras erguidas pelo espírito de época anarquista. As derivas ou desvios de resistência e desobediência da contracultura, ao mesmo tempo que confrontavam com o imperialismo americano, não necessariamente adotavam na íntegra o domínio socialista centralizado pelo estado totalitário do leste europeu. O sentido participativo da solidariedade também cruzou fronteiras nacionais e culturais inspirando variações de posições éticas da esquerda engajada. A pedagogia de Paulo Freire, ou o Teatro de Boal, radicalizavam a prática da solidariedade pela quebra de hierarquias e narrativas fixas e hegemônicas em diferentes campos de luta utópica. A virada dos anos 1970 ampliou as frentes de subversão de ordens e protagonismos nas instituições públicas, sejam museus, escolas e centros comunitários de cultura, pelo espírito de utopia de base (*grassroots* utopia<sup>17</sup>) e libertação. Todas essas frentes de produção de novas subjetividades e narrativas sociais buscaram desconstruir as condições políticas totalitárias ou colonizadas, incluindo os patrimônios manipuladores da memória subalterna presentes e dominantes dos patrimônios históricos das instituições públicas culturais.

O lugar dos museus de sociedade e o sentido público da arte contemporânea estariam sendo tencionados pelas mesmas forças antropofágicas entre Dispositivos de processos de subjetivação e processos de dessubjetivação reciprocamente, ou ainda, pelas corrupções mútuas do mercado e o estado, entre a floresta e a escola. As considerações de Agamben podem muito bem complementar este diagnóstico de terapias antropofágicas sobre os dispositivos e figuras modernas do poder do capitalismo (AGAMBEN, 2010, p. 46) para os dilemas do contemporâneo nos museus de arte no Brasil ou América Latina, sem sermos imobilizados pela crise da razão europeia (que divide as abordagens da arte conforme Vera Zolberg aborda) ou do capitalismo expresso pelo filósofo italiano.

Interessa a este posicionamento ético trazer e atualizar os horizontes possíveis de engajamento e pensamento ecossistêmico da arte-mundo na sociedade atual, com foco na microgeografia e micropolítica de ativações de fissuras e rituais de ser e ação diretas sem o círculo receptor-desinibidor – sem a “cisão que separa o vivente de si mesmo e da relação imediata com o seu ambiente”. (AGAMBEN, 2010, p. 43).

17

Uma série de formas sociais vem emergindo para contestar, questionar e reverter esses desenvolvimentos e criar formas de transferência de conhecimento e mobilização social que prosseguem independente das ações do capital corporativo e do sistema nação-estado (e seus afiliados apoiantes internacionais). Essas formas sociais se apoiam em estratégias, visões e horizontes da globalização na defesa dos pobres, caracterizada como *grassroots globalization* (*globalização de raízes*)... ou globalização de baixo para cima. Tradução livre de Appadurai (2003, p. 3). No original: “But a series of social forms has emerged to contest, interrogate, and reverse these developments and to create forms of knowledge transfer and social mobilization that proceed independently of the actions of corporate capital and the nation-state system (and its international affiliates and guarantors. These social forms rely on strategies, visions, and horizons for globalization on behalf of the poor that can be characterized as ‘grassroots globalization’ or, put in a slightly different way, as ‘globalization from bellow’.”

## Conclusões inacabadas: utopias ao rés do chão – solo aberto entre florestas e escolas

Aos museus de arte contemporâneos, e também às escolas, como laboratórios sociais, caberia habitar ou romper esta fronteira de paradoxos entre a dimensão pública de Dispositivo (segundo Agamben) regida pelo capitalismo ou vítima da sacralização perversa do poder do mercado de gerar para uma sociedade de consumo “um desejo demasiadamente humano de felicidade, e a captura e a subjetivação deste desejo” (AGAMBEN, 2010, p. 44). Ou simultaneamente, serem o lugar do jogo fenomenológico hermenêutico da consciência de ser na compreensão de si mesmo como parte do outro. Destes paradoxos-sínteses – por onde habitam em suas fissuras a afirmação de micropolíticas, microgeografias de possibilidade de agenciamentos e mobilizações da solidariedade – da criação, ser e ação direta compartilhada – o “Aberto”. É justamente na escala das temporalidades e afetos que se localiza a possibilidade de “conhecer o ente enquanto ente, de construir um mundo” (AGAMBEN, 2010, p. 43). Na polaridade entre Dispositivo e Aberto estaria o acontecer solidário escola-floresta, dando possibilidade de reinvenção do comum pela sociedade, para qualquer forma de templo-instituição-instituinte como extensão e parte da ação coletiva e existência – do ente como corpo, consciência-linguagem em ação na construção do habitat – “mundo abrigo” (OITICICA, 1973)<sup>18</sup>.

É pertinente, ainda hoje, debater sobre a atualidade e urgência de visões sociais e ambientais para a arte e seus abrigos públicos, museus-laboratórios e escolas sem paredes – ecomuseus, principalmente na sua convergência com as práticas artísticas e pedagógicas críticas contemporâneas. Talvez, no MAC Niterói, em sua arquitetura intuitiva palpável de Niemeyer, possa se apontar uma utopia concreta ao rés do chão, ser museu e antimuseu, ser escola-descolarizada, arte – antiarte – mundo. A condição esférica da forma pensamento do MAC Niterói incorpora, situa e materializa sua condição de paradoxo-síntese brasileira, do museu-antimuseu, escola-floresta, como lugar público de práticas artísticas, pedagógicas e ambientais regidas por uma ética viva da colaboração.

18

OITICICA, Hélio. Mundo - Abrigo. Proposição de Experimentalidade Livre. “MUNDO-ABRIGO ABRIGO-GUARIDA: chegada gradativa a uma experimentação coletiva o dia-a-dia experimentalizado não exclui - dirige-se ao que é vida a opção individual é a única q pode optar pelo experimentar como exercício livre explorar solto das amarras [...]”. Disponível em: <<http://54.232.114.233/extranet/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cod=484&tipo=2>>. Acesso em: 22 abr. 2016.

## Referências

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo?* E outros ensaios. Chapecó: Unochapecó, 2010.

ALVES, Vania Maria Siqueira. Resenha de DE VARINE, Hugues. As raízes do futuro: o patrimônio a serviço do desenvolvimento local. *Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio – PPG-PMUS Unirio / MAST*, v. 6, n. 2, p. 187-192, 2013.

ANDRADE, Oswald de. A marcha das utopias [1953]. In: \_\_\_\_\_. *A Utopia Antropofágica: Obras Completas de Oswald de Andrade*. São Paulo: Globo, 1990.

APPADURAI, Arjun. Grassroots, globalization and the research imagination. In: \_\_\_\_\_. *Globalization*. Londres: Duke University Press, 2003.

ANDRADE, Oswald. *A Utopia Antropofágica*. São Paulo: Globo, 1990.

ANDRADE, Oswald. Manifesto Antropofágico. p. 48.

ANDRADE, Oswald de. Poesia Pau-Brasil. *Correio da Manhã*, p. 45, 18 mar. 1924.

BAKHTIN, M. M. *Art and answerability: Early Philosophical Essays*. Texas: The University of Texas Press, 1990.

BAKHTIN, M.M. *Towards a Philosophy of the Act*. Texas: The University of Texas Press, 1999.

BLOCH, Erns. A consciência antecipadora. In: BLOCH, Ernst. *O Princípio Esperança*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2005.

DASTUR, Françoise. Merleau-Ponty and thinking from Within. In: BURKE, Patrick; VEKEN, Jan Van Der. *Merleau-Ponty in contemporary perspective*. Dordrecht: Netherlands Kluwer Academic Publishers, 1993.

DE VARINE, Hugues. *As Raízes do futuro: o patrimônio do desenvolvimento local*. Porto Alegre: Madianiz, 2012.

DE VARINE, Hugues. Entrevista de Hugues de Varine concedida a Mario Chagas. Cadernos do CEOM, Chapecó, ano 27, n. 41, p. 243. In: <http://bell.unochapeco.edu.br/revistas/index.php/rcc/article/view/2605/1504>. Acesso em 15/10/2016.

ESPINOSA, Bento. *Ética*. Lisboa: Relógio d'água, 1992.

GUATTARI, Felix. *Revolução Molecular: pulsações políticas do desejo*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

ILLICH, Ivan. *Sociedade sem escolas*. Petrópolis: Vozes, 1985.

OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986a.

OITICICA, Hélio. Esquema Geral da Nova Objetividade. In: OITICICA, Hélio. *Aspiro ao Grande Labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986b. p. 85-98.

OITICICA, Hélio. MUNDO-ABRIGO. Site Itaú. Programa Hélio Oiticica. Disponível em: <<http://54.232.114.233/extranet/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cod=484&tipo=2>>.

PEDROSA, Mário. Arte Experimental e Museus. In: ARANTES, Otília (Org.). *Mário Pedrosa: Política das Artes*. São Paulo: EDUSP, 1995. p. 295. Texto originalmente publicado no Jornal do Brasil, em 16 dez. 1960.

PEDROSA, Mário. Discurso de Inauguração do Museu da Solidariedade. In: OITICICA, Cesar Filho (Org.). *Mário Pedrosa: Encontros*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013. p. 98-101.

PEDROSA, Mário. O Corpo é a Obra. Conversa com Antonio Manuel, Hugo Denizart, Alex Varela. In: OITICICA, Cesar Filho (Org.). *Mário Pedrosa: Encontros*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013.

RICOUER, Paul. *O Conflito de Interpretações. Hermenêutica Fenomenológica*. Porto-Portugal: RÊS-Editora Ltda, 1988.

ROLNIK, Suely. Subjetividade Antropofágica. In: HERKENHOFF, Paulo; PEDROSA, Adriano (Ed.). *Arte Contemporânea Brasileira: Um e/entre Outro/s, XXIVa Bienal Internacional de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998. p. 128-147.*

SANTOS, Milton. O Processo Espacial: O Acontecer Solidário. In: SANTOS, Milton. *A Natureza do Espaço*. São Paulo: Edusp, 2002. p. 165-168.

SANTOS, Paula Assunção dos. A Mesa de Santiago para Pensar o Futuro. In: JUNIOR, José do Nascimento; TRAMPE, Alan; SANTOS, Paula Assunção dos (Org.). *Mesa Redonda Sobre la Importancia de Los Museos en El Mundo Contemporáneo*. Revista Museum, v. II, p. 9-10, 1973. Disponível em: <[http://www.ibermuseus.org/wp-content/uploads/2014/09/Publicacion\\_Mesa\\_Redonda\\_VOL\\_II.pdf](http://www.ibermuseus.org/wp-content/uploads/2014/09/Publicacion_Mesa_Redonda_VOL_II.pdf)>.

SPINOZA, Baruch. *Etica demonstrada segun el orden geometrico*. Mexico: Fondo de Cultura Econômica, 1985.

VAZ, Guilherme. Entrevista com Guilherme Vaz. *Filosofia da Arte*. Infinito e Dádiva. fev. 2016a.

VAZ, Guilherme. O Deslúglio do universo. In: MANATA, Franz. *Guilherme Vaz: uma fração do infinito*. Rio de Janeiro: EXST, 2016b. p. 264-265.

VERGARA, Luiz Guilherme. *In search of mission and identity for Brazilian Contemporary Art Museums in the 21st century*. Study Case: Museu De Arte Contemporânea De Niterói. New York: Art Department And Art Professionals, 2006.

VERGARA, Luiz Guilherme. Sudários. Utopias ao Réis do Chão. In: VERGARA, Carlos. *Sudários. Exposição MAC Niterói*. Rio de Janeiro: Automática, 2014.

ZOLBERG, Vera. What is art? What is the sociology of art? In: ZOLBERG, Vera. *Constructing a Sociology of The Arts*. New York: Cambridge University Press, 1993.

ZOLBERG, Vera. An Elite Experience for Everyone. Art Museums, the Public, and Cultural Literacy. In: SHERMAN, Daniel J., ROGOFF, Irit. *Museum Culture: Histories, Discourses, Specificities*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994.

Recebido em 20/05/2016

Aprovado em 28/06/2016