

Solidariedade, resistência e loucura: o Museu invertido na 11ª Bienal de Berlim

Solidarity, resistance, and madness: the inverted museum at the 11th Berlin Biennale

Emerson Dionisio Gomes de Oliveira¹
Ana Luísa Rodrigues da Conceição²

Resumo

Nossa intenção neste artigo é apresentar uma forma de articulação entre uma grande mostra de arte contemporânea e acervos de instituições museológicas, num cômputo entre projetos curatoriais e programas de visibilidade distintos. Para tanto, tomamos a 11ª Bienal de Berlim, de 2020, como ponto de reflexão, especialmente porque nela não apenas observamos a presença de instituições museológicas latino-americanas, como também identificamos o desejo do projeto curatorial de utilizar o fenômeno do acervo para debater memórias dissonantes, e não hegemônicas, para além dos rótulos que tentam conter o fenômeno da arte contemporânea. Assim, analisaremos como os acervos do Museu de Imagens do Inconsciente, do Museu de Arte Osório César e do chileno Museu de Solidariedade Salvador Allende são articulados pela bienal alemã. Nos deteremos em cada uma das instituições para compreender quais intenções motivaram sua presença numa bienal abertamente decolonial e, a seu modo, contrainstitucional.

Palavras-chave: Bienal de Berlim; Curadoria contemporânea; Exposições de arte; Acervos e coleções permanentes.

Abstract

The intention of this paper is to present a form of articulation between a large contemporary art show and collections from museological institutions, in a conflict between curatorial projects and different visibility programs. To this end, we use the 11th Berlin Biennale, in 2020, as a point for reflection, especially since we observe the presence of Latin-American museological institutions and identify the desire of the curatorial project to use the phenomenon of the collection to debate dissonant, non-hegemonic memories, beyond labels trying to contain the phenomenon of contemporary art. Thus, we will analyze how the collections from the Images of the Unconscious Museum, Osório César Art Museum, and the Chilean Museum of Solidarity Salvador Allende are articulated at the German biennial. We focus on each institution to understand which intentions motivated their presence in an openly decolonial and, in its own way, counter-institutional biennial.

Keywords: Berlin Biennale; Contemporary curatorship; Art exhibitions; Museum collections.

1

Docente e pesquisador do Departamento de Artes Visuais no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais e no Programa de Ciência da Informação da Universidade de Brasília. Pesquisador PQ2 – CNPq. Colíder do Grupo de Pesquisa Musealização da Arte. E-mail: dionisio@unb.br; Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-3705-1667>.

2

Pesquisadora, Graduada em Museologia pela Universidade de Brasília. E-mail: ana99luisa@hotmail.com. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-3257-4116>.



Introdução

A articulação entre grandes mostras recorrentes de arte e cultura e instituições museológicas remonta às exposições universais internacionais do século XIX, especialmente na Europa Ocidental. Algumas das exposições mais famosas desse período apresentaram obras e objetos recentemente musealizados, do mesmo modo que serviram para reunir coleções que seriam fundadoras de novas instituições. Certamente, o caso mais famoso deu-se com a Grande Exposição de 1851, em Londres, com seu Palácio de Cristal. Após seu encerramento, a Royal Society utilizou os lucros obtidos com a megaexposição para comprar e construir o *Victoria and Albert Museum*, entre outras instituições de memória e de ensino. Vinicius Spricigo (2021, p. 162) aponta que esse fenômeno pode ser observado também no Brasil, quando associamos a história da Bienal Internacional de São Paulo, uma legítima herdeira do processo expositivo oitocentista, com a construção do complexo cultural do Parque do Ibirapuera na primeira metade dos anos 1950. Nossa intenção neste artigo é apresentar uma forma de articulação entre uma grande mostra de arte contemporânea e acervos de instituições museológicas, num cômputo entre projetos curatoriais e programas de visibilidade distintos. Para tanto, tomamos a 11ª Bienal de Berlim de 2020 como ponto de reflexão,³ especialmente porque nela encontramos não apenas a presença de instituições museológicas latino-americanas, como também identificamos o desejo do projeto curatorial de utilizar o fenômeno do acervo para debater memórias dissonantes e não hegemônicas para além dos rótulos que tentam explicar o fenômeno da arte contemporânea.

A criação da Bienal de Berlim está associada a uma série de fenômenos políticos e culturais que tomaram a cena artística global a partir do final da década de 1980. Destacaremos dois desses fenômenos. O primeiro decorre de sua filiação à cena artística berlinense e o papel da cidade nas mudanças políticas e culturais após a reunificação da Alemanha em 1990: “Diante da ideia de que Berlim era uma cidade dividida, criamos o título de “Berlim/Berlim”, as duas Berlins em uma, e concebemos uma Bienal baseada nos muitos artistas que viviam e trabalhavam na cidade” (BIESENBACH, 2018). Criada por gestores culturais, curadores e colecionadores, a bienal berlinense, desde o início, buscou se articular com outros eventos e

3

A 11ª Bienal de Berlim ocorreu entre os dias 5 de setembro a 1 de novembro de 2020. Afetada pela pandemia COVID19, a Bienal alemã foi dividida em quatro espaços: ExRotaprint, daadgalerie, Gropius Bau e o KW Institute for Contemporary Art (GERMAN FEDERAL CULTURAL FOUNDATION).



Solidariedade, resistência e loucura: o Museu
invertido na 11ª Bienal de Berlim
Emerson Dionísio Gomes de Oliveira
Ana Luísa Rodrigues da Conceição

instituições globais. Sua primeira versão ocorreu em 1998, com a curadoria compartilhada de Hans-Ulrich Obrist, Nancy Spector e Klaus Biesenbach, este último considerado o principal articulador na criação do evento. Na primeira bienal, pôde-se encontrar algumas características importantes do evento: [1] a ocupação de diferentes espaços para as mostras da bienal, num processo de descentralização incorporado pelas diferentes cartografias curatoriais, especialmente o investimento em espaços não convencionais da arte, como no caso da quarta edição, em 2006, quando as obras foram alocadas em treze espaços públicos e privados: ruas, apartamentos particulares, escritórios, uma igreja protestante, um cemitério, um salão de baile, um antigo estábulo da agência de correios, uma antiga escola judaica para meninas etc.; [2] a coabitação entre práticas expositivas, residências artísticas e uma forte agenda de debates e eventos paralelos, ou seja, uma “bienal processual”, cada vez mais voltada ao “evento artístico”; [3] a partilha da curadoria, na busca de projetos dialógicos, colegiados e, por vezes, participativos e coletivos (Voina, coletivo russo que participou da curadoria da sétima edição, ou o DIS, coletivo novaiorquino que curou a nona edição); [4] ampliação da participação de cidades e instituições parceiras, especialmente a partir da bienal de 2010; e [5] o explícito desejo de tomar o espaço urbano como espaço expositivo, no reiterado “diálogo com a cidade” (BREHME, 2020, p. 252). O segundo associa a bienal alemã ao fenômeno do *bienalismo*, uma forte expansão do modelo bienal tradicionalmente dissociados dos modelos museológicos convencionais ao redor do mundo, numa forma de construir eventos que representassem posições culturais e políticas regionais numa ampla difusão global. Decerto, esse fenômeno da intensa criação de bienais nos últimos 50 anos deu-se especialmente pela expansão do vocabulário da arte contemporânea, que por sua vez dependeu da globalização oferecida por aquilo que Smith (2016) denominou de “contemporaneidade sintetizada a cada dois anos”, ou seja, “as bienais também se tornaram estruturais para a própria contemporaneidade da arte contemporânea, refletindo suas formas preferidas na medida em que se tornaram *eventos distribuídos*, em suas localidades e pelo mundo” (SMITH, 2016, tradução nossa). Além disso, tais eventos foram favorecidos pela facilidade de deslocamento de pessoas e obras, da ampliação do dispositivo curatorial como elo entre instituições



Solidariedade, resistência e loucura: o Museu
invertido na 11ª Bienal de Berlim
Emerson Dionísio Gomes de Oliveira
Ana Luísa Rodrigues da Conceição

nacionais e internacionais distintas, entre outros fatores próprios das políticas culturais locais.

Não faltam exemplos da articulação entre instituições museológicas e edições das bienais berlinenses. Em 2010, na sexta edição, a curadora Kathrin Rhomberg, convidou o historiador da arte estadunidense Michael Fried para combinar parte das coleções da *Alte Nationalgalerie* e do Museu de Gravuras e Desenhos, ambas instituições parte do *Staatliche Museen de Berlin* (Museus Nacionais de Berlim), com o objetivo de contextualizar o tema da “realidade” e as diferentes formas de realismos do passado presentes na contemporaneidade. Naquela ocasião, o acervo da *Alte Nationalgalerie* serviu ao propósito dos curadores ao demonstrar seu elitismo construído a partir das práticas de colecionamento colonialista durante o período prussiano.⁴ Em 2014, na oitava edição, o curador Juan A. Gaitán ocupou-se do espaço, da história e do acervo do Museu Etnológico, em Dahlem, e da *Haus am Waldsee*, em Zehlendorf, para expor as representações imperialistas e suas alianças de poder na história da capital alemã. Outras aproximações foram realizadas nas edições posteriores, dando ênfase ao legado colonialista alemão presente e prefigurado pelas coleções oficiais do país.

A rachadura começa por dentro

A dispersão espacial da bienal de Berlim facilitou diferentes associações entre projetos curatoriais e instituições museológicas, com ênfase em espaços berlinenses. Em 2020, ao contrário das cinco edições anteriores, a curadoria optou por apresentar coleções sul-americanas, bem como arquivos de outros países. Mantendo a tradição característica do evento, a 11ª Bienal de Berlim retomou o trabalho colaborativo, dessa vez com a curadoria compartilhada entre a chilena Mária Bérrios, a argentina Renata Cervetto, a brasileira Lisette Lagnado e o espanhol Agustín Pérez Rubio.⁵ O tema da edição foi retirado de um poema do egípcio Iman Mersal, “a rachadura começa por dentro”, para refletir sobre o lugar da maternidade em sociedades desiguais e violentas. A equipe curatorial buscou, com isso, pensar formas de perceber e produzir “rachaduras” na contemporaneidade que atravessassem não só a produção artística, mas sobretudo formas de viver, adotando, assim, posições feministas decoloniais vinculadas às

4

A *Alte Nationalgalerie* é um legado do estado prussiano, que a constituiu em 1861 com o “mecenato” do banqueiro e cônsul Johann Heinrich Wilhelm Wagener.

5

Um dos pontos em comum entre os quatro curadores é a experiência com a gestão de instituições museológicas ou eventos bienais globais.



Solidariedade, resistência e loucura: o Museu
invertido na 11ª Bienal de Berlim
Emerson Dionísio Gomes de Oliveira
Ana Luísa Rodrigues da Conceição

questões de gênero e a outras políticas afetivas, às questões étnico-raciais, às ações patrimoniais e educacionais voltadas às minorias, entre tantos assuntos emergentes. A seleção dos artistas para essa edição, afetada pela pandemia da Covid-19, priorizou a produção do Sul Global, o que se refletiu no estranhamento da crítica “internacional”, que classificou muitos dos 70 artistas e coletivos convidados como “desconhecidos” (SNEED, 2020).

Quatro mostras principais formaram a estrutura dessa bienal. A exposição *The Living Archiving* explorou como a experiência com arquivos e a partir dos arquivos de artistas ativistas era capaz de impulsionar coletivos subalternizados. Ou seja, uma forma de compartilhar com o público soluções, memórias, ações e obras que marcaram diferentes geografias, irrompendo práticas pioneiras como: os registros sobre as performances de Flávio de Carvalho, interpretado como pioneiro da “performance drag” no Brasil; a experiência cinematográfica realizada pelo Grupo Experimental de Cinema, parte do *Cinamateca del Tercer Mundo* (C3M), grupo dedicado ao cinema experimental no Uruguai, fechado pela ditadura do país em 1974; a documentação das ações do *Feminist Health Care Research Group* (FHCRG), formado pelas artistas Julia Bonn e Inga Zimprich, que se dedica a mobilizar profissionais de saúde a agir em espaços e instituições no desenvolvimento de metodologias e práticas grupais que ajudam mulheres a tomarem decisões sobre seus corpos.⁶

A exposição *The Antichurch* mirou no que pode ser denominado como a “religião do capitalismo colonial” (SNEED, 2020), apresentando artistas e coletivos dedicados a criticar abertamente a coligação criminosa entre as práticas religiosas institucionalizadas e formas de censuras e de violências. A curadoria enfatizou a presença de obras que representavam e construíram políticas de solidariedade feministas, transfeministas e de outros membros das comunidades LGBTQIA+; a atuação de mulheres indígenas e outras minorias; a presença de cosmologias e sexualidades emancipatórias que desafiam táticas de medo e dos distintos fanatismos religiosos. Nessa mostra destacamos a presença de *Faça sua própria Capela Sistina*, do brasileiro Pedro Moraleida Bernades. O discurso anticlerical pôde ser percebido também na exposição *Storefront for Dissident Bodies*, que apresentou diferentes poéticas destinadas a ampliar o conceito de corpo, a cidade como corpo, o cotidiano como corpo, as narrativas e memórias

6

Durante a bienal a artista brasileira Virginia de Medeiros foi convidada pelo FHCRG a compartilhar suas pesquisas e suas experiências (GERMAN FEDERAL CULTURAL FOUNDATION).



**Solidariedade, resistência e loucura: o Museu
invertido na 11ª Bienal de Berlim**
Emerson Dionísio Gomes de Oliveira
Ana Luísa Rodrigues da Conceição

dissidentes como constituidoras de corpos não normatizados. Nesse segmento expositivo da bienal, destacou-se o *Feminist Collective with No Name*, coletivo nascido na Dinamarca em 2016, voltado a demonstrar a violência, a exclusão, o assédio sexual e o racismo impostos aos imigrantes, às mulheres, aos corpos *queer* dentro do *establishment* artístico.

A quarta exposição da bienal é o segmento que nos interessa neste artigo. Embora os temas da documentação, do arquivo, da memória tenham perpassado as demais mostras, a exposição “O Museu Invertido” (*The Inverted Museum*) apresentou obras que tomaram a musealização como metáfora, cujo exemplo derradeiro foi o *Museum of Ostracism*, da artista peruana Sandra Gamarra, além de coleções e acervos de outras instituições, no que foi denominado como “exposições dentro da exposição” pela própria curadoria. Três instituições foram convidadas a apresentar parte de seus acervos, o que efetivamente significou exibir suas próprias histórias como instituições disruptivas e políticas: os brasileiros Museu de Imagens do Inconsciente (MII) e Museu de Arte Osório César (MAOC), e o chileno Museu de Solidariedade Salvador Allende (MSSA). Nos deteremos em cada uma dessas instituições para compreender quais intenções motivaram sua presença numa bienal abertamente decolonial e, a seu modo, contrainstitucional.

Museu de Imagens do Inconsciente (MII)

Fundado em 20 de maio de 1952, o Museu de Imagens do Inconsciente (MII) compõe um dos capítulos mais inovadores da história da arte moderna, com seus distintos modernismos, no Brasil. Fruto da Seção de Terapêutica Ocupacional do Centro Psiquiátrico Nacional, criada em 1946 pela médica psiquiatra Nise da Silveira, o museu herdou dos ateliês parte considerável de seu acervo. A criação da seção foi o maior exemplo de resistência de Silveira à psiquiatria biológica, contra qual militou por quase toda sua carreira. Militância esta responsável pela criação do Museu, cujo acervo ocupava um papel estratégico na intersecção entre valores artístico e científico.

Para constituir os ateliês terapêuticos da seção, Silveira chamou o jovem artista Almir Mavignier, interessado em colaborar na ampliação das oficinas para incluir a pintura e a modelagem (CERQUEIRA; FELGUEIRAS,



**Solidariedade, resistência e loucura: o Museu
invertido na 11ª Bienal de Berlim**
Emerson Dionísio Gomes de Oliveira
Ana Luísa Rodrigues da Conceição

2018). Cofundador do ateliê, Mavignier convidou outros artistas e críticos de arte, especificamente Mário Pedrosa e Ferreira Gullar,⁷ para conhecerem o trabalho realizado. Esse fato foi crucial para o desenvolvimento de exposições que constituíram a base para a criação do MII. Segundo Abranches (2016, p. 141), “o papel de monitor de Mavignier no Ateliê de Pintura e Modelagem, sob orientação de Nise da Silveira, consistia em catalisar, pela escuta e o afeto, a produção plástica dos internos, cujas imagens resultantes forneciam rico material de análise clínica para a psiquiatra”. Mavignier foi uma figura chave para a existência e o reconhecimento da produção dos artistas de Engenho de Dentro. Para Pedrosa (1980), o MII não era uma instituição museológica convencional porque estava vinculada diretamente aos ateliês, onde artistas exercitavam e estimulavam sua criatividade.

Durante os anos 1970, o MII consolidou-se definitivamente como uma instituição detentora de uma coleção de referência, tanto no aspecto da história clínica quanto no da história da arte brasileira. Com o recrudescimento da ditadura civil-militar de 1964, o hospital psiquiátrico passou a sofrer pressões que quase resultaram em seu fechamento, mas com o apoio da imprensa e da sociedade civil conseguiu se manter em funcionamento. Esse movimento de resistência resultou, em 1974, na criação da Sociedade Amigos do Museu de Imagens do Inconsciente, inaugurando um novo momento em sua história. Essa entidade se tornou a principal articuladora da instituição com o mundo fora do hospital (CRUZ JUNIOR, 2009).

A visibilidade extramuros das obras do acervo deu-se anos antes da própria criação da instituição museológica. Já na mostra “9 artistas de Engenho de Dentro”, coorganizada por Silveira e pelo crítico Lourival Gomes Machado, no recém-criado Museu de Arte Moderna de São Paulo, instituição crucial para a consolidação da arte moderna brasileira, o público paulistano pôde conhecer as obras de Kleber Leal Pessoa, Adelina Gomes, José Goulart, Lúcio Noeman, Vicente e Wilson Nascimento, além daqueles que mais chamaram atenção da crítica na época: Emygdio de Barros, Carlos Pertuis e Raphael Domingues. Quase duas centenas de obras foram apresentadas - entre pinturas, desenhos e esculturas - inicialmente na Câmara Municipal do Rio de Janeiro, antes de seguirem para o museu paulista (DIONÍSIO, 2001). A partir dessa visibilidade e do trabalho de divulgação propostos por críticos como Pedrosa, outros críticos e artistas

7

De gerações distintas, Pedrosa e Gullar foram influentes críticos brasileiros de arte, responsáveis pela interpretação de alguns dos grupos e movimentos cruciais do circuito artístico dos anos de 1950 e 1960 (SANT'ANNA, 2011; SILVA, 2016).



**Solidariedade, resistência e loucura: o Museu
invertido na 11ª Bienal de Berlim**
Emerson Dionísio Gomes de Oliveira
Ana Luísa Rodrigues da Conceição

renomados foram conhecer os ateliês da instituição no subúrbio de Engenho de Dentro, constatando não apenas o sucesso dos processos terapêuticos como também a qualidade do que era produzido. "Indivíduos que viviam anônimos nos corredores das enfermarias do hospício, a partir do ateliê de pintura revelavam-se possuidores de grande talento e eram reconhecidos como artistas" (CRUZ JR.; PINHEIRO, 2010, p. 371). De fato, é preciso tomar uma certa distância crítica nesse tocante. Embora nos surpreenda a repercussão positiva alcançada pelo museu, seu acervo e sua produção, não podemos deixar de salientar que tais instâncias estavam relegadas a uma segunda classe da produção artística ao longo da segunda metade do século XX, geralmente alocadas nos mesmos nichos que outras produções tomadas como "primitivas", "ingênuas", "virgens", populares etc.⁸

A coleção do Museu de Imagens do Inconsciente chegou ao século XXI com um número de aproximadamente 352.000 obras, dentre as quais 12.694 chegaram a ser tombadas pelo IPHAN⁹ no ano de 2003. Esse fato, entretanto, não permitiu entrever um horizonte de otimismo. Em 2000, o Centro Psiquiátrico Pedro II foi municipalizado, tornando-se Instituto Municipal Nise da Silveira. O MII, parte desse complexo, também saiu da gestão federal, passando a integrar a Coordenação de Saúde Mental da cidade do Rio de Janeiro. Segundo Cruz Junior (2009), esse acontecimento prejudicou a continuidade de suas atividades. Desde então, os projetos que envolviam a ampliação da sede do museu, incluindo a modernização de seu acervo, foram paralisados (MAGALDI, 2018, p. 17). Mesmo com a visibilidade conquistada em mostras nacionais ⁷ como a Bienal de Internacional de São Paulo de 1981 (sob a ótica da "Arte Incomum") ou a Mostra do Redescobrimto de 2000 ⁷ e internacionais ⁷ como itinerância da exposição "Os Inumeráveis Estados do Ser" na Fundação Gulbenkian, em Lisboa, Portugal, no ano de 1994 ou no ano seguinte, no Instituto Ítalo Latinoamericano de Roma ⁷, a instituição permanece inscrita num capítulo à parte da produção artística brasileira, em seu caráter contra-hegemônico.

8

Cabe ressaltar que, em 1952, o critério que se estabeleceu para a criação do MII foi prioritariamente científico. Seguindo os critérios de análise propostos pela teoria junguiana, as obras foram catalogadas como "documentos plásticos", podendo ser estudados em série. (TOLEDO, 2011).

9

Processo de Tombamento número: 1507-T-03. Disponível em: <http://acervodigital.iphan.gov.br>. Acesso em: mar, 2021.



Solidariedade, resistência e loucura: o Museu
invertido na 11ª Bienal de Berlim
Emerson Dionísio Gomes de Oliveira
Ana Luísa Rodrigues da Conceição



Figura 1. Obras do acervo do Museu de Imagens do Inconsciente, Rio de Janeiro, vista da instalação, 11º Bienal de Berlim, Gropius Bau. Foto Mathias Völzke. Fonte: <https://11.berlinbiennale.de/>

Uma breve leitura do catálogo da mostra de 1949, “9 artistas de Engenho de Dentro”, justifica a seleção do acervo do MII pelos curadores da bienal berlinense. Nas palavras de Silveira, o reconhecimento de Lourival Gomes Machado implicava uma mudança na própria compreensão do que era a arte:

O diretor do Museu de Arte Moderna de São Paulo visitou o estúdio de pintura e escultura do Centro Psiquiátrico do Rio de Janeiro e não teve dúvida em atribuir valor artístico verdadeiro a muitas das obras realizadas por homens e mulheres ali internados. Talvez esta opinião de um conhecedor de arte deixe muita gente surpreendida e perturbada. É que os loucos são considerados comumente seres embrutecidos e absurdos. Custará admitir que indivíduos assim rotulados em hospícios sejam capazes de realizar alguma coisa comparável às criações de legítimos artistas que se afirmem justo no domínio da arte, a mais alta atividade humana (SILVEIRA apud GONÇALVES, 2004, p. 44).

A perturbação citada pela médica é contextualizada na mostra berlinense de 2020. Para a Bienal, os curadores selecionaram duas dezenas de obras dos artistas Adelina Gomes (1916-1984) e Carlos Pertuis (1910-1977), que frequentaram o ateliê de arte desde 1946. O recorte recompõe muitas das exposições organizadas pelo e sobre o museu, justamente porque

10

Além das obras, Berlim apresentou ao público documentário de Leon Hirszman de 1988, *Imagens do Inconsciente*, retratando Nise da Silveira e sua associação com a criação da instituição.



**Solidariedade, resistência e loucura: o Museu
invertido na 11ª Bienal de Berlim**
Emerson Dionísio Gomes de Oliveira
Ana Luísa Rodrigues da Conceição

Pertuis e Gomes figuram como parte daquilo que podemos denominar como artistas-modelo da instituição (OLIVEIRA, 2010).¹⁰ Segundo Lagnado (apud GERMAN FEDERAL CULTURAL FOUNDATION), são obras que são marcadas como força solidária e de resistência, com valores que poderiam contrapor essa onda de ódio que tomou os discursos sociais, políticos e midiáticos da segunda década do século. Para a curadora brasileira, a luta antimanicomial de Silveira foi traduzida na prática pelo afeto que organizava os ateliês de atividades expressivas, “o que permitiu amenizar a dor psíquica do esquizofrênico, e nos revelou a extraordinária potência da criação a despeito de pertencer a vidas danificadas” (GERMAN FEDERAL CULTURAL FOUNDATION). A seu modo, a curadoria apelou para as obras dos acervos do MII e do MAOC como forma de interpretar um novo sentido de contemporaneidade que vincula a potência da produção proposta pelos ateliês do museu a uma nova ordem de percebê-la atualmente. Funcionam como alertas da nossa potência e da capacidade de reconhecê-la. Muito apropriadas para o sentido de “experiência”, retirada de Flávio de Carvalho.

Museu de Arte Osório César (MAOC)

A participação do acervo do MAOC na bienal de Berlim ofereceu ao visitante uma importante intersecção do pensamento curatorial do evento. A 11ª edição, como dissemos, tomava o sentido de experiência do artista modernista Flávio de Carvalho. Suas “experiências”, que hoje poderiam ser classificadas num misto de *happenings* e performances, almejavam desconstruir modelos operacionais consagrados, seja na liturgia católica, seja no modo do homem vestir-se nos anos de 1956 (TOLEDO, 1994). Foi justamente Carvalho que se associou ao psiquiatra e crítico de arte Osório Thaumaturgo César para organizar a mostra “Mês das crianças e dos loucos”, em 1933, no então Clube de Artistas Modernos de São Paulo. Marco crucial para compreender a aproximação dos modernistas com as produções ditas “ingênuas”, tal mostra antecipava o papel de César na disseminação, por meio da arte, de práticas terapêuticas oriundas no complexo hospitalar do Juquery, em Franco da Rocha.

Da mesma forma que a história do MII é indissociável da história pessoal de Nise da Silveira, o MAOC está diretamente ligado ao trabalho

11

Importante lembrar que os ateliês de arte e pintura no Juquery foram iniciados em 1943, mas a sistematização do serviço se deu com a entrada do psicanalista Mário Yahn, momento que a empreitada se tornava a Seção de Arte do complexo hospitalar (RIVERA, 2021).

Embora enfatizemos o papel de Osório Cesar para o museu, pois sua atuação antecedeu em décadas a de Yahn, este último é personagem fundamental para a constituição do acervo, especialmente pela doação de sua coleção ao museu por sua família.



**Solidariedade, resistência e loucura: o Museu
invertido na 11ª Bienal de Berlim**
Emerson Dionísio Gomes de Oliveira
Ana Luísa Rodrigues da Conceição

de César, que por quase quatro décadas (1925-1964) trabalhou no Juquery, reunindo um conjunto de obras que formariam parte da coleção inicial do museu,¹¹ fundando apenas em 1985. Além do mérito na constituição da coleção, César, que atuava como crítico muito próximo às instituições de arte emergentes dos anos 1940 e 1950, foi responsável pela difusão da produção poética realizada no complexo hospitalar, enfrentando uma série de preceitos e preconceitos que insistiam na impossibilidade da ação criativa dos “loucos” para usar um termo recorrente nas críticas do período (ARAÚJO, 2017). São dele iniciativas como as mostras realizadas no Museu de Arte de São Paulo em 1948 e 1954, e no Museu de Arte Moderna, na mesma cidade, em 1951. Também é preciso frisar que a coleção de trabalhos da Seção de Arte, criada no Juquery (transformada posteriormente em Escola Livre de Artes Plásticas), logo ganhou visibilidade no exterior com a participação na Exposição Internacional de Arte Psicopatológica, no I Congresso Mundial de Psiquiatria de Paris (RIBEIRO, 2019). Como no caso da produção do Engenho de Dentro, no Rio de Janeiro, a produção artística realizada nos ateliês oscilava entre a presença em eventos científicos e a cena artístico-cultural. Nos dois casos, o projeto estético era subordinado ao terapêutico.

As coleções que reunidas formam o atual acervo do MAOC integram um amplo e contínuo processo de debate em torno da arteterapia e seus desdobramentos para além dos processos médicos (RIBEIRO, 2019). Como nos adverte Rivera (2021, p. 149) sobre os internados no Juquery, “boa parte dos internos sequer possuía diagnóstico psiquiátrico: eram “vagabundos”, deficientes físicos, homossexuais, prostitutas e mulheres que transgrediam regras de conduta”; ou seja, pessoas confinadas por suas ações e práticas “desviantes”, justamente os sujeitos sociais e históricos que a curadoria da bienal alemã buscou alcançar e visibilizar. Assim, a presença do acervo do MAOC tanto traduz a condição outsider para o público do evento quanto explicita os males das políticas de normatividade. Do acervo do museu, com mais de três mil peças, Berlim apresentou quinze obras realizadas por Aurora Cursino dos Santos, Maria Aparecida Dias (Cidinha), Masayo Seta e Ubirajara Ferreira Braga (Bira).



Solidariedade, resistência e loucura: o Museu
invertido na 11ª Bienal de Berlim
Emerson Dionísio Gomes de Oliveira
Ana Luísa Rodrigues da Conceição



Figura 2. Obras do acervo do Museu de Arte Osório Cesar, Franco da Rocha, vista da instalação, 11ª Bienal de Berlim, Gropius Bau. Foto Mathias Völzke. Fonte: <https://11.berlinbiennale.de/>

As seleções dos artistas e acervos produzidos em hospitais psiquiátricos brasileiros podem ser facilmente creditadas pela presença de uma curadora brasileira na equipe responsável pela 11ª edição da bienal. Certamente Lagnado estava familiarizada com tais acervos, especialmente em razão de sua proximidade com a obra de Arthur Bispo do Rosário ¹¹ outro ícone da produção oriunda do sistema manicomial. Contudo, não se pode esquecer que María Berríos era, naquela ocasião, colaboradora permanente do *Hospital Prison University Archive* (Copenhague), um arquivo sem coleção, veiculado por meio de uma estação de rádio gerida pelo artista Jakob Jakobsen, cujo objetivo é desestabilizar o sentido de normalidade para as estruturas de controle e confinamento. Já Renata Cervetto tem em seu currículo a curadoria da exposição *Ventanas*, realizada no hospital público Dr. Alberto Eurnekian, em Buenos Aires, ao passo que Agustín Pérez Rubio foi, de 2014 a 2018, diretor artístico do Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA), para o qual desenvolveu um programa sociopolítico dedicado às mulheres artistas latino-americanas. Ou seja, direta ou indiretamente, os curadores estavam cientes da tortuosa história que atravessa as chaves interpretativas entre arte, loucura¹², institucionalização e os movimentos sociais a elas associadas.

12

Pode-se pressupor que o corpo curatorial da bienal, buscou na "loucura", em sua linguagem problematizada pela história desses acervos, o que Foucault denominou como "reserva de sentido". E nesse tocante, é preciso indicar o que isso significou para o filósofo: "... a loucura apareceu, não como a astúcia de uma significação escondida, mas como uma prodigiosa reserva de sentido. É preciso ainda entender, como convém, essa palavra 'reserva': muito mais do que uma provisão, trata-se de uma figura que retém e suspende o sentido, ordena um vazio no qual não é proposta senão a possibilidade ainda não cumprida de que tal sentido venha ali alojar-se, ou um outro, ou ainda um terceiro, e isso ao infinito, talvez. A loucura abre uma reserva lacunar que designa e faz ver esse oco no qual língua e fala implicam-se, formam-se uma a partir da outra e não dizem outra coisa senão sua relação muda" (FOUCAULT, 2006, p.216, grifo nosso).

13

É nesse contexto de vitória e confrontação com um inimigo ainda tímido que se dá uma série de eventos para angariar simpatias internacionais ao governo de Allende. Entre eles está a chamada Operación Verdad, cujo objetivo era ganhar, como aliados midiáticos, uma importante fonte de legitimação social ao imediato pós-68: a intelectualidade, sobretudo a intelectualidade de esquerda. Assim, utilizando-se de um mesmo nome já empregado em Cuba, realiza-se a Operación Verdad em outubro de 1971, com o objetivo de furar o bloqueio midiático internacional patrocinado por El Mercúrio (CÁCERES, 2010, p. 88).

Museu de Solidariedade Salvador Allende (MSSA)

O terceiro acervo convidado é de uma ordem distinta dos anteriores. Os curadores selecionaram duas dezenas de obras do MSSA, sendo a maioria criada por mulheres artistas nos anos 1970, novamente enfatizando a dimensão feminista da bienal alemã. Dentre elas: um têxtil de Gracia Barrios (Chile); gravuras de María Helena Vieira Da Silva (Portugal/França), María Teresa Toral (Espanha), Clemencia Lucena (Colômbia), Teresa Gazitúa (Chile), Beatriz González (Colômbia), Taller 4 Rojo (Colômbia) e Nirma Zárate (Colômbia); desenho-colagem de Teresa Montiel (Chile); e pinturas de Claude Lazar (Egito) e José Gamarra (Uruguai). Essa pequena parcela da coleção do MSSA surgiu como ação política deliberada em 1971. Trata-se de um acervo constituído “em nome da resistência e da solidariedade” (ESCOBAR, 2007, p. 8), articulado como ação da “Operação Verdade”,¹³ um encontro internacional de intelectuais e de artistas em Santiago, em outubro de 1971. Na ocasião constituiu-se uma comissão de artistas e críticos de arte liderados por Mário Pedrosa, com a presença de Louis Aragon, Rafael Alberti, Carlo Levi, Mikis Teodorakis, Julio Cortazar e José María Moreno Galván, entre outros, com a finalidade de estimular artistas visuais do mundo inteiro a doar obras para o futuro Museu da Solidariedade (BALMES, 2007, p. 14).

O crítico de arte espanhol José Maria Galván convenceu o próprio presidente à época, Salvador Allende, de que a coleção seria um modo de atrair empatia das classes artísticas para as mudanças sociais e políticas fomentadas por seu governo naqueles anos e, especialmente, criar canais de resistência aos grupos preocupados em desestabilizar o governo da *Unidad Popular*. A ideia foi rapidamente acolhida por artistas de vários países de tal modo que, já em maio de 1972, ocorreu a primeira exposição com as obras doadas.¹⁴ Assim sendo, a coleção começava a se estruturar de maneira *sui generis*:

[...] en comparación con otros museos de arte moderno. Gestado a partir una idea que tenía como fundamento principal un ideal político que excedía lo meramente artístico, sin una colección de obras preseleccionadas, sin un espacio físico ni un financiamiento determinado,

14

A primeira exposição inaugurada com a presença do presidente Allende ocorreu em 18 de maio de 1972, no Museu de Arte Contemporânea da Universidade do Chile. Houve uma segunda, em abril de 1973, no edifício da UNCTAD (United Nations Conference for Trade and Development). Tal edifício serviria, a princípio, de primeira sede do museu, implementação interrompida com o golpe de 1973 (MARCHESI, 2010, p. 136).



**Solidariedade, resistência e loucura: o Museu
invertido na 11ª Bienal de Berlim**
Emerson Dionísio Gomes de Oliveira
Ana Luísa Rodrigues da Conceição

este escaso grado de institucionalización se debió a que los esfuerzos principalmente se concentraron en el trabajo de recolección de obras para así, en una primera instancia, cumplir con la significativa función mediática de demostrar que existía un fuerte apoyo internacional al gobierno de Allende (PARRA, 2013, p. 17).

Assim, o acervo fora constituído como apoio político às reformas sociais empreendidas no Chile naqueles anos. Como em qualquer política aquisitiva baseada na economia da doação, o acervo mostrou-se sempre marcado pela heterogeneidade. Mas, mesmo heterogêneo, o conjunto possui obras que podem ser agrupadas em seções, cujas afinidades estéticas são evidentes ao menos até 1990. Na perspectiva da coleção inicial, a presença de obras de Wilfredo Lam, Antonio Berni, Joaquín Torres-García, Roberto Matta, David Siqueiros e Pedro Figari marcam a presença da vontade vanguardista da arte latino-americana, perpassando, em seguida, por um debate que se impôs entre a abstração de matriz construtiva e as novas figurações pós-guerra, especialmente na América Latina, nos vinte anos que antecederam a fundação do museu. O acervo reservava, ainda, a presença de um formidável conjunto de obras importantes da produção estadunidense e outras tantas de artistas europeus, cujo destaque frequentemente recaí sobre as peças de Alexander Calder, Frank Stella, Claes Oldenburg e Ritch Miller, no primeiro grupo, e Joan Miró, Pablo Picasso, Joan Brossa, Wolf Vostell, Equipo Crónica (Espanha), entre outros, no segundo.

Com o violento golpe de Estado perpetuado pelos militares chilenos, fortemente patrocinados pela política externa estadunidense, em setembro de 1973, o novo regime ditatorial confiscou, destruiu, ignorou ou encaixotou as obras do acervo inicial do museu até o retorno da democracia no final dos anos de 1980 no país. Contudo, o acervo permaneceu crescendo no exílio, sob a rubrica de um "museu da resistência". Graças à ação dos críticos, de artistas e de pensadores estrangeiros e chilenos exilados, o acervo do museu permaneceu crescendo.

Assim, no início dos anos 2000, o acervo do museu é dividido em três seções: Solidariedade, Resistência e MSSA. Na primeira estão 674 obras doadas até o golpe, na perspectiva original, conferindo à coleção o sentido próprio do modernismo revolucionário e sua proposta de conectar



Solidariedade, resistência e loucura: o Museu
invertido na 11ª Bienal de Berlim
Emerson Dionísio Gomes de Oliveira
Ana Luísa Rodrigues da Conceição

o governo socialista com as classes artística e intelectual de outros países. Já na seção Resistência estão as obras doadas por diferentes articuladores, quando o museu se encontrava no exílio, especialmente entre 1976 e 1990. Salienta-se que o museu destaca que muitos artistas doaram uma segunda obra, nesse período, para renovar seu compromisso com a causa original do museu e sua presença ativa junto a resistência política à ditadura chilena. Foi o acaso de Miró, Cruz-Diez, Vasarely e Calder, totalizando mais de 1.100 obras assimiladas. Na última seção, denominada com o próprio nome do museu, encontram-se as obras doadas desde o retorno à democracia. O número expressivo de doações desde então foi realizado por artistas chilenos, o que demonstra que a instituição e seu acervo passaram a reforçar sua presença tanto nas domésticas cadeias institucionais de memória quanto frente à produção contemporânea local. Atualmente o museu possui mais de 2.700 peças e está instalado numa edificação que “outrora foi utilizada para operações de segurança durante o governo militar, o que é a prova de que a arte, junto com preservar a memória, é também capaz de purificá-la” (ESCOBAR, 2007, p. 10).



Figura 3. Obras do Museu de Solidariedade Salvador Allende, Santiago, Chile, vista da instalação, 11ª Bienal de Berlim, Gropius Bau. Foto Mathias Völzke. Fonte: <https://11.berlinbiennale.de/>

Justamente por seu caráter revolucionário e por sua resistência que o MSSA chega até a bienal alemã. Na mostra, a obra que toma centro é um dos símbolos da instituição: a pintura sobre tecido chamada *Multitud III*.

Solidariedade, resistência e loucura: o Museu
invertido na 11ª Bienal de Berlim
Emerson Dionísio Gomes de Oliveira
Ana Luísa Rodrigues da Conceição

Pela primeira vez fora do Chile, a obra, da artista chilena Gracia Barrios, foi executada no verão de 1972 com a ajuda da artista Graciela Córdova. Uma peça figurativa cujo teor político, a monumentalidade, o trato cromático e seu vocabulário a filia à pintura mural latino-americana da primeira metade do século XX. Inicialmente exposta no edifício da UNCTAD, com o golpe militar de 1973, a obra fora enviada para uma casa de penhores e, posteriormente, seu paradeiro tornou-se obscuro até 2001. Apenas em 2005 a obra foi reintegrada à coleção do MSSA e tornou-se um dos símbolos de resistência da ideia original dos criadores do museu. O retorno de *Multitud III* dirigiu a política de visibilidade do acervo em direção à premissa de Mário Pedrosa no momento de sua criação: “este museu que se cria pela doação dos artistas do mundo, espontaneamente movidos pela solidariedade com um pequeno povo na periferia da Terra” (PEDROSA apud ESCOBAR, 2007, p. 10). Desde então, a instituição permanece a salvaguardar-se como símbolo da democracia e ancora sua política de aquisição na economia da doação como modelo de solidariedade entre o museu e os criadores e, por conseguinte, como memória de resistência.

Conclusão

Por meio da exposição “Museu Invertido”, a curadoria da 11ª edição da bienal berlinense questionou e recusou abertamente o projeto moderno voltado a exaltar o progresso, a beleza normatizada e a ideia de futuro galgada no desaparecimento, no esquecimento e na morte dos indesejados. Duas observações conclusivas se impõem e merecem destaque: a insistência no modelo museológico como capaz de propor novas formas de visibilizar e narrar a arte à margem ou pronta para expressar vontades revolucionárias, e a inversão como método de desarticular a história-memória linear constituída pelos museus convencionais de arte, estes últimos dedicados à constituição de uma temporalidade, muitas vezes, vazia e homogênea.

A presença de acervos e coleções em mostras maiores não é uma novidade, como dissemos. Pelo contrário, “exposições dentro da exposição” são parte da tradição expositiva desde os oitocentos. No entanto, Berlim toma uma posição distinta ao associar três acervos sul-americanos, constituídos na contramão dos modelos institucionais



**Solidariedade, resistência e loucura: o Museu
invertido na 11ª Bienal de Berlim**
Emerson Dionísio Gomes de Oliveira
Ana Luísa Rodrigues da Conceição

convencionais. As coleções formaram um conjunto disruptivo, ameaçado em diferentes momentos históricos pelo esquecimento, pelo autoritarismo ou, simplesmente, pelo elitismo de quem se julga legítimo para definir o que é ou não arte. Mais que obras, a inversão proposta amplia-se quando as coleções são compreendidas como “obras work-in-progress”, ou seja, quando os acervos são considerados como potências poéticas. Ao contrário de isolá-los, as obras, os artistas e os agentes formadores das coleções foram amalgamados para apresentar a solidariedade, a fragilidade e as resistências de memórias não convencionais.

É preciso diferenciar a posição do museu chileno, com sua denúncia política, dos pares brasileiros. A solidariedade suscitada pelo projeto do MSSA pode estar ausente na história de instituições constituídas pela força do confinamento e do isolamento manicomial, não raro arbitrário e autoritário. O uso da produção artística dessas instituições pelo sistema da arte é distinto. Cabañas (2017) nos lembra, com razão, que a arte *outsider* pode mascarar uma apropriação em prol de uma história da arte marginal homogênea, que não se alinha à história dos próprios artistas. Ela denuncia tal apropriação como um “monolinguismo global”, capaz de nivelar formal e conceitualmente toda a produção feita à margem, de maneira a suplantam diferenças e nuances históricas e regionais: “os motes da ‘loucura’, do ‘outsider’ e do autodidata tornaram-se o ‘novo’ no circuito global contemporâneo, sendo frequentemente incluídos em exposições nas quais os curadores elegem a beleza, a poética e a imaginação como temas unificadores” (CABAÑAS, 2017, p. 24). É nesse tocante que a bienal berlinense produz um efeito positivo ao não impor uma leitura “particularmente homogeneizante” das obras, evitando isolá-las da história das coleções e da prática médica. Ao lado de obras de Deanna Bowen, Sandra Gamarra Heshiki, Francisco Huichaqueo ou Bartolina Xixa, as obras dos acervos do MII e do MAOC representam o contínuo jogo entre resiliências e violências que operam as memórias dissonantes e não hegemônicas.

Referências

GERMAN FEDERAL CULTURAL FOUNDATION. 11ª Berlin Biennale. Disponível em: <https://11.berlinbiennale.de/>. Acesso em: nov. 2021.



Solidariedade, resistência e loucura: o Museu
invertido na 11ª Bienal de Berlim
Emerson Dionísio Gomes de Oliveira
Ana Luísa Rodrigues da Conceição

ABRANCHES, F. Mavignier e Emygdio: arte como vida. *Concinnitas*, v.1, n. 28, p. 139-151, 2016. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/25874/18448>. Acesso em: nov. 2021.

ARAÚJO, P.V.G. *Artistas ou alienados*: repercussões críticas das primeiras exposições com obras de internos do Centro Psiquiátrico Nacional. 2017. Dissertação (Mestrado em História da Arte) – Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Paulo, São Paulo, 2017.

BALMES, J. Museu da Solidariedade Salvador Allende: 35 anos. *Museu da Solidariedade Salvador Allende*: estéticas, sonhos e utopias dos artistas do mundo pela liberdade. Catálogo de exposição. São Paulo: Associação Museu Afro-Brasil; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

BALMES, J. Historia de un Museo: Homenaje y Memoria. *Centenario Salvador Allende - Obras del Museo Salvador Allende*. Catálogo de exposição. Santiago, Chile: Centro Cultural Palacio La Moneda, 2008.

Biesenbach, K. "We Had to Create Something New": Klaus Biesenbach on inventing the Berlin Biennale. *Artnews*, Jun. 7, 2018. Disponível em: <https://www.artnews.com/art-news/news/create-something-new-klaus-biesenbach-inventing-berlin-biennale-060717-10450>. Acesso em: 14 fev. 2022.

BREHME, K. *Time after time*: a history of the Berlin Biennale for Contemporary Art and its relationship with urban space. 2020. Tese (Doutorado em Filosofia) – Technische Universität Berlin, Berlin, 2020.

CABAÑAS, K. M. O monolinguismo do global. *O que nos faz pensar*, v. 26, n. 40, p. 119-134, jun. 2017. Disponível em: <http://www.oquenofazpensar.fil.puc-rio.br/index.php/oqfnf/article/view/552>. Acesso em: 27 mar. 2021.

CÁCERES, S. *Fulguração moderna*: a educação pela arte no Museu da Solidariedade (1981/73). 2010. Dissertação (Mestrado em Educação) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

CERQUEIRA, V.; FELGUEIRAS, M. Pedagogias da alteridade – Perspectivas sobre a emoção de lidar: Manuela Malpique e Nise da Silveira. *R. Educ. Públ.*, Cuiabá, v. 27, n. 66, p. 927-949, set./dez. 2018.



Solidariedade, resistência e loucura: o Museu
invertido na 11ª Bienal de Berlim
Emerson Dionísio Gomes de Oliveira
Ana Luísa Rodrigues da Conceição

CRUZ JR., E. *O Museu de Imagens do Inconsciente: das coleções da loucura aos desafios contemporâneos*. 2009. Dissertação (Mestrado em Museologia e Patrimônio). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)/ Museu de Astronomia, Rio de Janeiro, 2009.

CRUZ JR., E.; PINHEIRO, L. Museu de Imagens do Inconsciente: ações, desafios e potencialidades para a transformação social. *IBICT*, Rio de Janeiro, p. 366-379, ago. 2010.

DIONÍSIO, G. H. Museu de Imagens do Inconsciente: considerações sobre sua história. *R. Psicol. cienc. prof.*, Brasília, v. 21 n. 3, set. 2001. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1414-98932001000300005#ast1b. Acesso em: 14 fev. 2022.

ESCOBAR, R. História e futuro de um museu singular. *Museu da Solidariedade Salvador Allende: estéticas, sonhos e utopias dos artistas do mundo pela liberdade*. Catálogo de exposição. São Paulo: Associação Museu Afro-Brasil; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

FOUCAULT, M. Loucura, a Ausência da Obra. In: _____. *Ditos e Escritos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

GONÇALVES, T. F. C. *A legitimação de trabalhos plásticos de pacientes psiquiátricos: eixo Rio-São Paulo*. 2004. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Universidade Estadual de Campinas, 2004.

MAGALDI, F. *A Unidade das Coisas. Nise da Silveira e a genealogia de uma psiquiatria rebelde no Rio de Janeiro, Brasil*. 2018. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

MARCHESI, M. Redes de arte revolucionário: el polo cultural chileno-cubano. *A Contra Corriente*, v. 8, n. 1, p. 120-162, 2010. Disponível em: https://www.ncsu.edu/project/acontracorriente/fall_10/articles/Marchesi.pdf. Acesso em: abr. 2016.

OLIVEIRA, E. D. *Museus de Fora*. Porto Alegre: Editora Zouk, 2010.

PARRA, N. El arte como ejercicio experimental de la libertad. In: COLOQUIO EDUCAR PARA TRANSFORMAR, 2013, Santiago, Chile. *Anais [...]*. Santiago, Chile: Museo de la Solidariedade Salvador Allende, 2013.



Solidariedade, resistência e loucura: o Museu
invertido na 11ª Bienal de Berlim
Emerson Dionísio Gomes de Oliveira
Ana Luísa Rodrigues da Conceição

PEDROSA, Mario. *Museu de imagens do inconsciente*. Rio de Janeiro: Funarte/Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1980.

RIBEIRO, E. O Juquery, a arte e o museu: um estudo antropológico das produções artísticas em um hospital psiquiátrico. *Encontro de História da Arte*, Campinas, SP, n. 14, p. 1054-1062, 2019. DOI: 10.20396/eha.vi14.3422.

RIVERA, T.C. Loucura e arte no Brasil: da expressão ao delírio como força política. *Convocarte*, v. 11, p. 146-161, 2021.

SANT'ANNA, S. P. Musealização, crítica de arte e o exercício experimental da liberdade em Mario Pedrosa. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 24, n. 48, p. 385-404, 2011. Disponível em <https://doi.org/10.1590/S0103-21862011000200008>. Acesso em: abr. 2021.

SILVA, R. R. A Crítica de arte de Ferreira Gullar, e o debate da vanguarda no final dos anos 1950. *Prometheus - Journal of Philosophy*, v. 9, n. 19, 2016. Disponível em: <https://seer.ufs.br/index.php/prometeus/article/view/3852>. Acesso em: abr. 2021.

SNEED, G. Berlin Biennial 11: The Crack Begins Within. *The Brooklyn Rail: Critical Perspectives on Arts, Politics, and Culture*, Oct. 2020. Disponível em: <https://brooklynrail.org/2020/10/artseen/Berlin-Biennial-11-The-Crack-Begins-Within>. Acesso em: 03 fev.2022.

SMITH, T. Biennials: Four Fundamentals, Many Variations. *Biennial Foundation*, Dec. 6, 2016. Disponível em: www.biennialfoundation.org/2016/12/biennials-four-fundamentals-many-variations/. Acesso em: maio 2021.

SPRICIGO, V. A origem das megaexposições internacionais e a arte do Brasil no Reino Unido. *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, SP, v. 5, n. 2, p. 158-176, 2021. DOI: 10.20396/modos.v5i2.8664197.

TOLEDO, J. *Flávio de Carvalho: o comedor de emoções*. São Paulo: Brasiliense; Campinas: Editora da Unicamp, 1994.

TOLEDO, M. S. R. de. Entre a arte e a terapia: as "imagens do inconsciente" e o surgimento de novos artistas. *PROA Revista de Antropologia e Arte*, v. 1, n. 3, 2011. Disponível em: <https://www3.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/proa/article/view/2422/1833>. Acesso em fev. 2022.

