



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
INSTITUTO DE CULTURA E ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

LARISSA TEIXEIRA MORAES DE VASCONCELOS

**CORPO ENTRE ARTE E EDUCAÇÃO:
CRISE E CRIAÇÃO DE SENSIBILIDADES NO MUSEU**

FORTALEZA

2025

LARISSA TEIXEIRA MORAES DE VASCONCELOS

CORPO ENTRE ARTE E EDUCAÇÃO:
CRISE E CRIAÇÃO DE SENSIBILIDADES NO MUSEU

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, do Instituto de Cultura e Arte, da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes. Área de concentração: Poéticas da criação e do pensamento em artes. Linha de pesquisa: Arte e Pensamento: Das obras e suas interlocuções.

Orientador: Pablo Assumpção Barros Costa.

FORTALEZA

2025

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Sistema de Bibliotecas
Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

- V45c Vasconcelos, Larissa Teixeira Moraes de.
Corpo entre arte e educação : crise e criação de sensibilidades no museu / Larissa Teixeira Moraes de Vasconcelos. – 2025.
146 f. : il. color.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de Cultura e Arte, Programa de Pós-Graduação em Artes, Fortaleza, 2025.
Orientação: Prof. Dr. Pablo Assumpção Barros Costa.
1. Arte. 2. Corpo. 3. Educação. 4. Museu. 5. Sensibilidade. I. Título.

CDD 700

LARISSA TEIXEIRA MORAES DE VASCONCELOS

CORPO ENTRE ARTE E EDUCAÇÃO:
CRISE E CRIAÇÃO DE SENSIBILIDADES NO MUSEU

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, do Instituto de Cultura e Arte, da Universidade Federal do Ceará, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Artes. Área de concentração: Poéticas da criação e do pensamento em artes. Linha de pesquisa: Arte e Pensamento: Das obras e suas interlocuções.

Aprovada em: 26/02/2025

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Pablo Assumpção Barros Costa (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Cayo Vinicius Honorato da Silva
Universidade de Brasília (UnB)

Profa. Dra. Kelly Cristine Sabino
Universidade Estadual de Campinas (Unicamp)

AGRADECIMENTOS

o tempo é que passa rápido demais. ou foi a nossa cabeça que bagunçou os sentidos. me senti mais vivo quando estava em movimento. aqui eu resolvi brincar de passado. no presente momento eu traí o futuro e disse que queria voltar. muitas vieram comigo, e eu enchi o coração de saudade. esta escrita é saudade de nunca mais ir embora. e estamos aqui, eu e vocês. este pulsar é nosso e jamais se faria sem a coletividade. esta pesquisa só é possível porque é feita de multidão.

Luna, que escreveu esta pesquisa comigo entre noites, passando por cima do computador até soltar aquele miau pedindo atenção. te dei aquele abraço e foi como se tudo fizesse sentido.

Lucas Dilacerda e Wes Viana, por me apresentarem o mundo de outra maneira. pela lente cuidadosa de experimentação e prudência da Filosofia da Diferença e da Esquizoanálise; pelas portas abertas do LEFA - Laboratório de Estética e Filosofia da Arte; por tantas pesquisas, pela parceria, pela oportunidade e pela amizade; um grupo de estudos que mudou os rumos da minha vida. respiro alegre a sensação de perceber o mundo assim, tão repleto de vida em multiplicidade. bom mesmo é fazer da vida uma obra de arte com vocês.

Saulo Moreno e Graciele Siqueira, por abrirem as portas do MAUC - Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará; por fomentarem a pesquisa, o estudo e o educativo de um museu universitário; por manterem esse museu em pé, vivo e vibrante, permitindo suas transformações e reticências. agradeço o carinho e o espaço fértil para que esta pesquisa pudesse acontecer. vocês plantaram sementes, e eu colhi um abraço quentinho e a vontade de nunca mais ir embora. e eu nunca fui.

Natália Maranhão, Nayana Castro, Batalha, Bárbara Abril, Júlia Moreira, Val Araujo, Rebeca Eloi, Clotilde Campos e Augusta Carneiro, por fazerem parte desta pesquisa; pelas trocas, saberes e sentires entre arte e educação. trabalhar com vocês foi reinventar o museu.

Luciane Goldberg, por abrir as portas de Nárnia (sala 01 da FACED - Faculdade de Educação); por todo carinho e sensibilidade; pelo estágio de docência em Educação Estética que me trouxe saudade e potência de vida, que me lembrou de um velho amor pela sala de aula ou pela aula no mar, na rua, no parque e na vida. a aula é bem melhor quando é vivida.

Bea, por acreditar e incentivar tanto esta pesquisa; por estar do meu lado durante a escrita; por ler cada parágrafo que eu escrevia; por me escutar lendo os textos em voz alta e prontamente querer dialogar; pelo carinho, pelo cuidado, pelo amor.

Ana Maria Sá, minha avó, que tanto me inspirou nas leituras e pesquisas; que me ensinou sobre as bibliotecas comunitárias, sobre os estudos em coletividade, sobre a potência da leitura, sobre um outro mundo repleto de palavras e imagens que me fazem querer viver.

Pablo Assumpção, Cayo Honorato e Kelly Sabino, pela presença cuidadosa, sensível e atenta na banca e pelos comentários preciosos que tornaram esta pesquisa ainda mais cheia de vida.

esta pesquisa é de corpo inteiro e mais um pouco. talvez muito e até demais. gente demais, demasiadamente coletiva, excessivamente pessoal e sensível. muitas gentes que me ajudaram a contar a história de outras maneiras.

RESUMO

Como o corpo em processos de arte e educação pode enfrentar a crise da sensibilidade em espaços museais? Existe uma crise gerada por políticas neoliberais que produzem uma série de sintomas que o corpo vem acumulando: ansiedade, apatia, desatenção, esquecimento, bloqueio criativo e esgotamento são provocados a partir dos imperativos da ação que exigem uma produção cotidiana e imediata de atividades. Em crise, o corpo não aguenta mais os regimes de controle que permeiam a imaginação e a criação artística no campo dos museus, mas também da vida. Corpo em crise no museu, criando uma imagem *cult* de si. Arte-educadores como arte-seguranças na precarização do setor educativo: devemos chamar de educação ou de vigilância? Esta pesquisa é um delírio escrito por meio de bilhetes para trair o tempo. Propõe pensar o museu enquanto disputa, negociação, truque de palavras e imagens que dançam com a imprevisibilidade da vida. O que tem levado a arte a perder sua capacidade de afetar com forças contrárias os sistemas opressores de poder? Como criar outras maneiras de perceber o mundo com um corpo em crise? Em diálogo com a Filosofia da Diferença e com obras e artistas contemporâneos, um jogo perigoso entre crítica e clínica, um balanço tênue entre diagnóstico e fabulação, esta pesquisa investiga e apresenta ações desenvolvidas com teatro/dança/performance entre arte e educação, que operam com a crise da sensibilidade, para gerar em espaços museais sensações que convocam micropolíticas coletivas contra as estruturas de controle.

Palavras-chave: arte; corpo; educação; museu; sensibilidade.

ABSTRACT

How can the body in art and education processes face the crisis of sensitivity in museum spaces? There is a crisis generated by neoliberal policies that produce a series of symptoms that the body has been accumulating: anxiety, apathy, inattention, forgetfulness, creative block and exhaustion are provoked by the imperatives of action that demand a daily and immediate production of activities. In crisis, the body can no longer withstand the regimes of control that permeate the imagination and artistic creation in the field of museums, but also in life. The body in crisis in the museum, creating a cult image of itself. Art educators as art-security guards in the precariousness of the education sector: should we call it education or surveillance? This research is a delirium written through notes to betray time. It proposes to think of the museum as a dispute, negotiation, trick of words and images that dance with the unpredictability of life. What has led art to lose its capacity to affect oppressive systems of power with forces contrary to them? How can we create other ways of perceiving the world with a body in crisis? In dialogue with the Philosophy of Difference and with contemporary works and artists, a dangerous game between criticism and clinical practice, a tenuous balance between diagnosis and fabrication, this research investigates and presents actions developed with theater/dance/performance between art and education, which operate with the crisis of sensitivity, to generate sensations in museum spaces that call for collective micropolitics against the structures of control.

Keywords: art; body; education; museum; sensitivity.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Exposição <i>Sempre fomos modernos</i> , 2022	21
Figura 2 - Exposição <i>Sempre fomos modernos</i> , 2022	23
Figura 3 - Exposição <i>Sempre fomos modernos</i> , 2022	24
Figura 4 - Descartes Gadelha, <i>Troféu da República</i> , s/d	24
Figura 5 - Susano Correia, <i>Caindo em desespero na procura do eu</i> , 2020.....	34
Figura 6 - Regina Parra, <i>Atrás das janelas</i> , 2011	35
Figura 7 - Beatriz Benitez, <i>Aprendendo a lidar com peixe morto</i> , 2018.....	36
Figura 8 - Nicolas Andry, <i>The Orthopaedic Tree</i> , 1743	40
Figura 9 - Confronto entre estudantes e policiais em maio de 1968, em Paris	44
Figura 10 - <i>A cultura é a perversão da vida</i> , 1968.....	45
Figura 11 - <i>E se queimássemos a Sorbonne?</i> , 1968	45
Figura 12 - <i>Sejam realistas, exijam o impossível</i> , 1968	46
Figura 13 - Jota Mombaça, <i>A ferida colonial ainda dói, vol. 6, vocês nos devem</i> , 2017	47
Figura 14 - Diego dos Santos, <i>Documento Fantasma</i> , 2020.....	51
Figura 15 - Isadora Ravena, <i>Pé bandido</i> , 2022	53
Figura 16 - Daiara Tukano, <i>Carta Cobra</i> , 2022.....	57
Figura 17 - Daiara Tukano, <i>Carta Cobra</i> , 2022.....	58
Figura 18 - Denilson Baniwa, <i>Pajé-Onça: Hackeando a 33ª Bienal de Arte de SP</i> , 2018	59
Figura 19 - Daiara Tukano, <i>Carta Cobra</i> , 2022.....	60
Figura 20 - Amador e Jr. Segurança Patrimonial Ltda, <i>360º</i> , 2022.....	75
Figura 21 - Amador e Jr. Segurança Patrimonial Ltda, <i>Sem título</i> , 2016.....	77
Figura 22 - Amador e Jr. Segurança Patrimonial Ltda, <i>A postos</i> , 2022	78
Figura 23 - Amador e Jr. Segurança Patrimonial Ltda, <i>Ler</i> , 2023	79
Figura 24 - Projeção <i>Transicionar museus</i> , no Museu da Imagem e do Som, 2023.....	81
Figura 25 - Amador e Jr. Segurança Patrimonial Ltda, <i>Por Gentileza</i> , 2023.....	83
Figura 26 - Amador e Jr. Segurança Patrimonial Ltda, <i>Trabalho remoto</i> , 2021.....	84
Figura 27 - Amador e Jr. Segurança Patrimonial Ltda, <i>Não</i> , 2024	86
Figura 28 - Amador e Jr. Segurança Patrimonial Ltda, <i>A rigor</i> , 2022	86
Figura 29 - Amador e Jr. Segurança Patrimonial Ltda, <i>Ginástica laboral</i> , 2023.....	87
Figura 30 - Amador e Jr. Segurança Patrimonial Ltda, <i>Cartão de visita</i> , 2023	88
Figura 31 - Amador e Jr. Segurança Patrimonial Ltda, <i>Descanso</i> , 2023	88
Figura 32 - Milena Travassos, <i>Vertigem</i> , 2006	93

Figura 33 - Rodrigo Lopes, <i>Sem título (Série Pai)</i> , 2018.....	96
Figura 34 - Yuri Firmeza, <i>Ação #3</i> , 2005.....	97
Figura 35 - Eleonora Fabião, <i>Nós aqui, entre o céu e a terra</i> , 2021.....	98
Figura 36 - Mediação com teatro de bonecos, 2023.....	109
Figura 37 - Mediação com teatro de bonecos, 2023.....	109
Figura 38 - Oficina com animais fantásticos, 2023.....	110
Figura 39 - Mediação com tecidos, 2023.....	113
Figura 40 - Mediação, 2022.....	113
Figura 41 - Plano de mediação, 2022.....	114
Figura 42 - Aline Albuquerque, <i>Agitprop</i> , 2015-2021.....	115
Figura 43 - Aline Albuquerque, <i>Agitprop</i> , 2015-2021.....	116
Figura 44 - Aline Albuquerque, <i>Agitprop</i> , 2015-2021.....	117
Figura 45 - Mediação, 2023.....	119
Figura 46 - Mediação, 2022.....	123
Figura 47 - Mediação, 2022.....	124
Figura 48 - <i>Rolezinho ao Redor</i> , 2024.....	126
Figura 49 - <i>Rolezinho ao Redor</i> , 2024.....	128
Figura 50 - Oficina <i>Corpo e Teatro em Arte-educação</i> , 2024.....	129
Figura 51 - Oficina <i>Corpo e Teatro em Arte-educação</i> , 2024.....	130
Figura 52 - Oficina <i>Corpo e Teatro em Arte-educação</i> , 2024.....	131
Figura 53 - Oficina <i>Corpo e Teatro em Arte-educação</i> , 2024.....	132
Figura 54 - Oficina <i>Corpo e Teatro em Arte-educação</i> , 2024.....	133
Figura 55 - Oficina <i>Corpo e Teatro em Arte-educação</i> , 2024.....	134
Figura 56 - Oficina <i>Dramaturgias coletivas: dispositivos de criação teatral</i> , 2023.....	135
Figura 57 - Oficina <i>Corpo em Cena: Jogos teatrais e Sensibilidades coletivas</i> , 2023.....	136
Figura 58 - Oficina <i>Corpo em Cena: Jogos teatrais e Sensibilidades coletivas</i> , 2023.....	137
Figura 59 - Oficina <i>Corpo em Cena: Jogos teatrais e Sensibilidades coletivas</i> , 2023.....	138
Figura 60 - Bilhetes anônimos, 2024.....	140

SUMÁRIO

1	PREFÁCIO ONDE TUDO PODE MUDAR.....	10
2	BILHETES CONTRA A FLECHA DO TEMPO TRANS-PASSANDO NA PELE DA OBRA	13
3	PRÓLOGO ONDE TUDO PODE ACONTECER.....	18
3.1	E outros começos	21
4	CORPO EM CRISE DA SENSIBILIDADE.....	27
4.1	Da Linguagem à Anestesia.....	30
4.2	Crise da Sensibilidade nas Sociedades de Controle.....	36
4.3	A imagem cult de si: corpo em crise no museu	57
4.4	Arte-segurança: devo dizer educação ou vigilância?	71
4.5	As obras na crítica da crise.....	89
5	CORPO EM CRIAÇÃO DE SENSIBILIDADES	101
5.1	Das potências da arte: museu e ficção	105
5.2	Mediação como arte da cena.....	114
5.3	Corpo entre arte e educação na criação de sensibilidades coletivas	124
5.4	Porvir uma cena museal: o museu como espaço de experimentação do corpo com teatro/dança/performance	135
	REFERÊNCIAS	142

1 PREFÁCIO ONDE TUDO PODE MUDAR

Bilhetes contra a flecha do tempo trans-passando na pele da obra

Os bilhetes. No primeiro capítulo, apresento os bilhetes escritos para investigar a crise e a criação da sensibilidade em espaços museais. Os bilhetes são cenários reais vivenciados durante a minha atuação em núcleos educativos de espaços museais da cidade de Fortaleza, no Ceará. Os bilhetes foram escritos enquanto os cenários aconteciam. Chamo de cenário porque eu visualizava uma cena — mais ou menos dramática — que se instaurava no espaço do museu. Eu visualizava o cenário e, em seguida, puxava meu celular ou caderninho para — de forma rápida e sucinta — guardar o momento e, então, pensar em estratégias de arte e educação para enfrentar esses fatos que tanto me inquietavam. Os bilhetes nascem dessa inquieta desorientação que o cenário me causava. Num primeiro momento, os bilhetes são apenas registros da inquietação dos momentos em que eu visualizava uma possível crise da sensibilidade entre corpo e museu; num segundo momento, os bilhetes se tornam metodologia de pesquisa; e num futuro eles são dobra no tempo e se desdobram até formar uma poética artística. Os bilhetes são crise e criação de sensibilidades no museu a partir dos públicos em sua complexa rede de relações. Os bilhetes mostram uma outra maneira de se relacionar com as obras dentro desse mundo neoliberal em que vivemos. E entre as problemáticas desse mundo, uma outra maneira de perceber o museu vem se instaurando. No fim, percebemos que as coisas são contraditórias, que crise e criação se dão no mesmo compasso, que esta pesquisa é crise, criação e tudo ao mesmo tempo agora.

Prólogo onde tudo pode acontecer e outros começos

O Museu de Arte da UFC. No segundo capítulo, apresento o terreno que iremos fertilizar. Apresento as três principais sementes que fizeram esta pesquisa pulsar: os bilhetes, a vaia e a multidão de gente apresentada por uma escrita espiralar. Os bilhetes se tornam a metodologia e a poética da pesquisa. A partir desses cenários, toda a pesquisa será reflorestada por essas cenas. A multidão é de referências e campos de pesquisa que irão dar base para pensar a crise e a criação no museu, principalmente por meio da Filosofia da Diferença em seus estudos de Estética e Arte Contemporânea e do Teatro em seus estudos do Corpo. A escrita se faz entre espiralar e experimentar, sem se comprometer com causa e efeito ou uma linearidade dos fatos. Os capítulos podem ser lidos de maneira independente, pois cada um deles tem sua poética própria, uma crise e uma criação ao mesmo tempo. Todos os capítulos são feitos entre crise, diagnóstico, fabulação e criação de sensibilidades. Por isso, chamo de outros começos o

subcapítulo em que apresento um relato de experiência da minha atuação no Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará (MAUC), porque considero que esta pesquisa iniciou ali e muito antes também. Nesse capítulo, irei mostrar como a vaia foi um dispositivo entre arte e educação que criou um outro estado de corpo no museu. Esta pesquisa nasceu da vaia, por acreditar nela enquanto potência do museu e da educação museal.

Corpo na crise da sensibilidade

A crítica. No terceiro capítulo apresento a problematização da pesquisa a partir da crítica da crise. Busco diagnosticar a crise da sensibilidade a partir de uma análise com a Estética e Filosofia da Arte, apontando para as questões da linguagem, da sociedade de controle e do neoliberalismo. Em seguida, articulo essas problemáticas à questão central da pesquisa, que é a crise da sensibilidade em espaços culturais e museais, bem como as barreiras entre corpo e obra e os desafios dos núcleos educativos em evocar diálogos diante da crise. Apresento dois conceitos fundamentais para a pesquisa: a imagem *cult* de si e o arte-segurança. A partir das discussões sobre o neoliberalismo no controle dos corpos, apresento como os valores e os sintomas da sociedade de controle funcionam nos espaços museais, principalmente a partir do excesso da produção de imagens na perspectiva *cult* de si, e como as instituições criam suas imagens *cult*, precarizando os setores educativos e produzindo arte-seguranças. Em um terceiro momento, apresento algumas obras de artistas contemporâneas em articulação com conceitos filosóficos como enunciação da crise. As obras em articulação com os conceitos apontam para a potência da arte e dos espaços museais, para uma percepção mais aguçada sobre a crise e para a possibilidade de operar essas questões. A escrita sobre as obras e os conceitos é uma maneira de evocar na escrita uma poética que se aproxima de uma mediação cultural. No fim, a crítica que faço à linguagem é remodelada para pensar como as obras, o museu e os educativos conseguem enfeitiçar a língua, produzindo outras maneiras de perceber o mundo.

Corpo em criação de sensibilidades

A criação. No último capítulo apresento alguns dispositivos em arte e educação experimentados ao longo do processo de pesquisa. Apresento a potência fabular e ficcional do museu que enfrenta os sintomas do neoliberalismo e constrói outras maneiras de estar no mundo. A mediação como arte da cena que mobiliza um cenário em que crise e criação se imbricam e produzem sensibilidades a partir do coletivo. O museu, a arte e os educativos como mobilizadores de forças contrárias às opressões do poder. A figura do mediador enquanto feiticeiro da linguagem e que, durante suas ações, promove um campo de afetos em que as

palavras ganham fluidez e elasticidade. Aqui, a linguagem, que antes estava enrijecida e tomada pelos valores do mundo neoliberal, agora pode flutuar para longe das categorias de verdade e de normalidade. No museu, a mediação só se faz no coletivo e é aí que se dá sua grande força, na evocação de sensibilidades coletivas. Apresento dispositivos realizados a partir do teatro, da dança e da performance que confiam no museu como espaço de experimentação do corpo, onde a linguagem é como poesia e a vida é como obra de arte.

[...]

Toda pesquisa deve, necessariamente, deixar suas pontas soltas. Não pela falta de rigor ou de método, mas pela beleza da soltura. Deixarei muitas pontas soltas para que sejamos intrigados pelas questões e banhados pelas pistas. Tudo isso ainda é um segredo, e eu acho que precisamos delirar um pouco. Embora, no movimento de tentar fazer, eu encontre falhas e acordos bem-sucedidos, o que realmente me importa é a incessante vontade de continuar a soltar. Não é que esta pesquisa não tenha consistência, mas, pelo contrário, sua consistência se dá pelo encantamento gerado entre perguntar e não ter resposta alguma, entre responder e perceber que uma outra pergunta surge. Eu aprendi com Deleuze que, às vezes, a melhor coisa é não ter nada a dizer. É preciso caminhar e se arriscar na estrada, entre o amor e o perigo. Eu escolho ser perigoso.

2 BILHETES CONTRA A FLECHA DO TEMPO TRANS-PASSANDO NA PELE DA OBRA

O cenário é o seguinte: Corpos entram na exposição. Se espalham rapidamente. Um corpo se aproxima e diz: *Pode fotografar?* Respondo: *Sim, pode, mas sem flash.* Os corpos começam a fotografar os quadros da exposição. Em uma sala temática, intitulada *Apocalypse*, uma moça me pede para fotografá-la ao lado de um quadro de Descartes Gadelha. A descrição da foto é a seguinte: uma mulher branca, seu esposo — um homem branco que a abraça por trás — e a filha do casal, de cinco anos, posam sorridentes em frente a um quadro que retrata a figura de Jesus Cristo sendo levado e crucificado em uma carroça por retirantes. Os três sorriem para a foto e, em seguida, a moça se dirige a mim: *Será que a foto ficou bonita?*

O cenário é o seguinte: Corpos entram na exposição. Se espalham rapidamente. Um corpo fotografa apenas quadros figurativos. Outro corpo indaga: *Tem quadros que não dá pra entender nada.* Um corpo se aproxima e diz: *Tem mais coisas para ver? Já vi tudo.* Fazia apenas 15 minutos da visita de uma exposição com 500 quadros expostos.

O cenário é o seguinte: Corpos entram na exposição. Se espalham rapidamente. Um corpo comenta: *Que linda aquela paisagem na parede, quero uma foto!* O corpo faz uma *selfie* em uma imagem da exposição e indaga: *Olha, amiga! Ficou bonita? Vou postar para o povo ver que eu sou cultural.* A foto registrada aconteceu em uma exposição sobre a Inquisição. A paisagem em que a *selfie* foi feita era de uma praça onde acontecia o Tribunal da Santa Inquisição, onde milhares de corpos foram torturados e mortos em público.

O cenário é o seguinte: Corpos estão em uma mediação. A professora rapidamente interrompe a mediação para fazer uma foto.

O cenário é o seguinte: Dois corpos entram na exposição. Existe uma cadeira no lugar. Fundamentalmente, a cadeira é um local instagramável. Um corpo me pergunta: *Pode sentar pra bater foto?* Eu respondo: *Sim, fica à vontade.* Um corpo se direciona até a cadeira, enquanto o outro se posiciona para fotografar. O resumo dessa história é que após longos minutos de discussões me aproximo para entender a grande análise gerada pela exposição: como se posicionar na cadeira para um bom engajamento no Instagram. Recebemos o *feedback* de que a luz da exposição não favorece a foto.

O cenário é o seguinte: Corpos entram fotografando a exposição. Um corpo me pede para fotografá-lo. Faço a foto. O corpo se direciona a mim e diz: *Nossa, mas você não sabe enquadrar!*

O cenário é o seguinte: Corpos entram na exposição. Se espalham rapidamente. Um corpo me questiona: *Você não vai falar sobre o que são as obras?*

O cenário é o seguinte: Corpos entram na exposição. Existe um tempo mais lento, dilatado, tempo de sentir e experimentar o lugar. Alguém interrompe: *Tem como ser mais rápido?*

O cenário é o seguinte: A atividade aborda as sensações evocadas pela exposição. A ideia é tentar expressar as sensações do lugar, a partir de desenhos abstratos, recortes de texturas e revistas, colagem de formas diversas. O professor logo interrompe o processo criativo de uma criança e questiona: *Mas o que o seu desenho significa?*

O cenário é o seguinte: Corpos entram na exposição e em menos de cinco minutos saem. Uma criança fica. O pai manda chamar: *Ela vai morar aí, adora essas coisas. Vai chamar ela logo.*

O cenário é racista e transfóbico: *Essa exposição é maravilhosa.* Respondo: *Que bom que gostou!* O corpo branco-cis-hétero olha em volta e retorna para comentar: *Sim, gostei porque não tem coisa de gente preta e trans pra estragar o ambiente.*

O cenário é o seguinte: Corpos se aproximam de um mobiliário da exposição. Uma família composta por um casal cis-branco e uma criança de cinco anos de idade se aproximam da obra como quem se aproxima de uma paisagem. A criança faz pose para a foto e a mãe diz: *Sorri e aponta para ali.* Por contradição do destino ou do cenário, a criança cria um gestual espontâneo, tal como uma careta ou uma palhaçada que rompe com as expectativas da mãe. A foto é excluída e a criança é reprimida pelo mau comportamento.

O cenário é o seguinte: começamos uma mediação com crianças de cinco anos. Uma reportagem chega ao local insistindo para que a mediação comece por uma exposição que se encontra na área externa do espaço. São duas horas da tarde e você já pode imaginar o sol de Fortaleza. Informo que está muito quente para as crianças verem a exposição do lado de fora, que iríamos

esperar o sol baixar para levar as crianças até lá. A reportagem insiste dizendo que iríamos atrasar a matéria. Começo a mediação pela parte de dentro. A reportagem chama a professora do grupo e consegue levar três crianças para o lado externo. A matéria da reportagem foi a seguinte: crianças no sol quente chorando por estarem na exposição.

O cenário é o seguinte: Um corpo entra na exposição. Passa horas no espaço. Senta no chão, anota tudo que vê, se atenta aos detalhes, observa as identificações. Passa longas horas sozinho no espaço sob os olhares de um educador, um segurança e uma supervisora do espaço cultural. A supervisora me aciona muito inquieta e questiona: *Esse corpo já está aí faz horas, isso tá estranho. Vamos intervir?* Com muita calma e paciência eu explico que o corpo tem todo o direito de se demorar na exposição, mas a supervisora logo busca argumentos dos mais imprecisos para justificar o incômodo e no fim indaga: *Esse corpo pode querer roubar, não é?!*

O cenário é o seguinte: Estou de prontidão — em pé — em uma exposição durante horas. Um visitante se aproxima e, sem muita cordialidade, faz perguntas muito bem objetivas: *Qual dessas fotos é o Mário de Andrade? Que ano nasceu o pintor Portinari? Qual a técnica daquela obra ali?* Respondo todas sem hesitar, ainda que desconfortável com o tom das questões e a grosseria na abordagem. Tempo depois, o Educativo foi chamado para uma reunião de treinamento para atendimento ao público. A questão era que a gestão do espaço tinha colocado *visitantes ocultos* para *testar* o atendimento dos mediadores nas exposições. Recebemos o *feedback* de que não estamos sendo cordiais o suficiente com os *clientes*.

O cenário é o seguinte: Obras, *flashes*, um visitante talvez oculto e um arte-segurança de prontidão — em pé — durante horas na exposição. Uma reunião de alinhamento entre gestão e núcleo educativo informa que tivemos em torno de 250 visitantes (talvez ocultos) e apenas 15 mediações registradas no dia. Recebemos o *feedback* que precisamos bater a meta de mediações.

O cenário é o seguinte: *O senhor aceita uma mediação?* [sorrio ao final da frase para parecer cordial], mas ele prontamente interrompe a frase: *Onde tem um cafezinho por aqui?*

O cenário é o seguinte: Estamos em uma bienal de arte em sua itinerância. O espaço do museu é tomado por câmeras, celulares e muitas poses ao lado das obras. Tento me aproximar para ver uma obra de perto. Sou impedido por inúmeras barreiras de filmagem que buscavam capturar

alguns movimentos bem determinados ao lado das obras. Não me surpreende que a sala mais lotada de câmeras (mais câmeras que pessoas) fosse cenário de uma reportagem sobre arte indígena. Tento me aproximar novamente das obras e o repórter fala baixinho do meu lado: *Não passa por aí que você vai atrapalhar, estamos gravando.*

O cenário é o seguinte: Estou mediando com um grupo de idosas. Uma emissora de TV chega no local, posiciona a câmera perto a mim e começa a gravar. No meio da mediação, o repórter interrompe para indicar que uma senhora olhe para uma obra. O repórter determina a posição que ela deve olhar, porque a posição deveria favorecer o ângulo da gravação. Ele puxa outra senhora e diz: *Olhe para a obra, não olhe para a câmera.* Observo toda a cena como um figurante. Em seguida, ele começa a entrevistar uma das senhoras: *O que você achou da exposição?* Prontamente ela responde: *Mas vocês nem me deixaram ver!*

O cenário é o seguinte: Um grupo espontâneo entra em um museu de arte contemporânea. O grupo propõe uma ação performática e uma roda de conversa. A ação foi controlada. Dois educadores vigiam a ação. Outros setores se aproximam para verificar. Alguém tira uma foto sem a autorização do grupo. Questionamos tal direito sobre os corpos. A foto foi enviada para controle interno. Dois educadores dizem que o grupo irá atrapalhar um outro grupo que estava AGENDADO. Outro setor se aproxima para verificar. Mais uma foto é feita. Dois educadores observam. A cada frase, uma foto. A cada ponto final, um *flash*. A cada *flash*, um ponto final. Devo chamar de educação ou de vigilância?

O cenário é o seguinte: Um corpo escolhe não entrar na exposição. Esse corpo é de um senhor que vestia uma bermuda jeans, camiseta e chinelos e que entrava no museu dia após dia para tirar uma boa soneca. Seguranças, administradores e recepcionistas fiscalizavam o local incomodados com a figura desse senhor que entrava no museu todos os dias para dormir. Prontamente ele foi apelidado de *Soneca* pelos funcionários. Uma reunião foi convocada para lidar com a situação inusitada e apontada como *perigosa* pelos seguranças. *O que será que um homem como ele poderia estar tramando ao entrar todos os dias em um museu para dormir? Devemos repreender? Devemos informar que ele não poderia dormir ali?* Horas de reunião para finalmente perceber que não há problema nenhum em um senhor que tira sua boa soneca no espaço comum do museu. Como agir diante da recusa? Nesse dia, eu aprendi com o *Soneca* que o museu também é lugar de não fazer nada em tempos de ditadura da produtividade.

O cenário é o seguinte: Existe um tempo mais rápido que esse bilhete [corpos saem].

O cenário é o seguinte: Corpos entram na exposição. Corpos saem.

3 PRÓLOGO ONDE TUDO PODE ACONTECER

*[Eu sou uma bomba
E essa pesquisa é um rio*

*Eu sou sintoma desse tempo-em-crise
enquanto essa pesquisa se cria]*

Este texto é um des-programa. Escrito através de bilhetes para roubar o tempo, como me ensinam Denise Ferreira da Silva e Jota Mombaça. A escrita desses bilhetes é entremeio, entre-lugar qualquer onde mora o texto falado. O corpo ganha matéria e já pode se despir das formas coloniais da linguagem gramatical. Os bilhetes são como giletes, curtas e cortantes, cirúrgicas e afiadas, bifurcadas como a língua de uma serpente, como assim me ensinam Lucas Dilacerda e Isadora Ravena. Os bilhetes são de outro tempo, tempo que trans-passa na pele da obra. Acredito inclusive que um bilhete já roeu uma obra inteira. O bilhete me delira os sentidos e assim *eu esqueci o que a norma sussurrou aos meus ouvidos* (RAVENA, 2020). Em diálogo com a minha dupla favorita da Diferença (a filosofia), os queridos Deleuze e Guattari (2011) me ensinam um movimento importante e perigoso: a crítica e a clínica. Pensar as obras a partir de um balanço intergaláctico de diagnóstico e fabulação. Desde então venho investigando como os polos de arte e educação podem operar com a crise da sensibilidade para gerar outras sensibilidades coletivas em espaços culturais e museais da cidade de Fortaleza. Assim os bilhetes surgem como uma possibilidade crítica de diagnosticar as circunstâncias do *abismo civilizatório* (MOSÉ, 2018). Pensar a civilização em crise com o próprio projeto civilizatório. Até agora deu certo, o Brasil deu certo. O que faz a civilização ruir? Ela mesma. E nós. E eles que estão aqui. Sociedade de controle. Necropolítica. Antropoceno. O corpo que entra no espaço já é o mesmo. E fede a Ser. O corpo que entra no espaço já é o mesmo. E olha a obra vendo Ser. Percebe a obra sendo Ser. Sente a obra (?) sentindo Ser. Ser em todo o seu estatuto permanente de estabilidade verdadeira (isso é uma piada?). Assim, na incerteza da escolha, trouxe algumas obras para com-por esse des-programa, ora como crítica que diagnostica as circunstâncias do mundo neoliberal, ora como clínica que fabula outras sensibilidades, fabrica outros corpos e aprende a “dançar com a inevitabilidade das nossas metamorfoses” (BRASILEIRO, 2022, p. 74). Este é o meio de tudo? Eu não sei.

[Aqui teremos um ensaio técnico da cena. Esta rubrica funciona para preparar para a cena com algumas orientações técnicas]

[Esta dissertação é escrita em bilhetes. Os bilhetes são curtos e cortantes, assim como os cenários que assisti. Não gostaria de me demorar nessas cenas, mas de operar sobre elas. Para bilhetes em crise proponho bilhetes em criação. Os bilhetes surgem como reflexo do mundo neoliberal, logo escrevo rápido, escrevo no trabalho, escrevo no deslocamento casa-trabalho, algumas vezes escrevi na garupa de uma moto. Num primeiro momento, escrevi esses bilhetes para guardar os cenários. Num segundo momento, o bilhete se torna metodologia de pesquisa, escrevo para operar a partir deles. Na transversal, o bilhete se torna poética artística e se mostra — antes neoliberal: curto e rápido — agora fabulador: intenso e cortante. Os bilhetes são cenários reais vivenciados durante a minha atuação em núcleos educativos de museus da cidade de Fortaleza, no Ceará. Os bilhetes foram escritos enquanto os cenários aconteciam. Chamo de cenário, porque eu visualizava uma cena - mais ou menos dramática - que se instaurava no espaço do museu. Eu visualizava o cenário e logo pegava meu celular ou um caderninho para — de forma rápida e sucinta — guardar o momento e pensar em estratégias de arte e educação para enfrentar esses fatos que tanto me inquietavam. Os bilhetes nascem dessa inquieta desorientação que o cenário me causava. Num primeiro momento, percebi os bilhetes como cenas da crise da sensibilidade, as pessoas não tinham a menor relação afetiva/transformadora/contracolonial com o espaço do museu, estavam ali apenas para postar uma foto nas redes sociais e criar uma certa imagem cult de si. Os bilhetes foram aparições, me tomaram por completo e se tornaram metodologia de pesquisa. Comecei a ter uma percepção atenta ao público no museu para registrar esses bilhetes. Os cenários sempre aconteciam, se repetiam e se multiplicavam. E agora percebi que, para além de metodologia, os bilhetes são a poética da minha pesquisa, são d-obra no tempo, são parte do meu processo artístico e da maneira como me movimento com a mediação entre arte e educação em museus.]

[Esta dissertação é escrita em multidão. A multidão é feita de gentes, espaços e saberes dos quais venho me compondo para que esta pesquisa entrasse em ebulição. Como um vulcão de coisas que começaram a dançar para que esta pesquisa começasse a tremer. Esta pesquisa se inicia bem antes, ou talvez depois, através de um corpo trans não-binário, em trânsito, em transição, em traição de gênero. Desde cedo, quando iniciei minhas práticas com o teatro e um outro mundo floresceu. Desde então, segui com os estudos das artes do corpo, da cena, da vida e me envolvi com coletivos para pensar o teatro enquanto dispositivo contra os sistemas

opressores de poder. Depois veio a graduação em Filosofia e os estudos em Estética e Filosofia da Arte que me levaram para um lugar em que Arte, Filosofia e Educação se emaranhavam e criavam outros mundos. Desejei um lugar para juntar corpo, teatro e filosofia que pudesse reflorestar o imaginário. Desejei um lugar em que a minha formação como artista do corpo, mas também como professor de filosofia e pesquisador em Filosofia da Diferença e Arte Contemporânea fizesse sentido. Entrei no Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará (MAUC) como quem se banha num mar de belezas que se acendem por dentro. Os bilhetes surgiram e toda essa história se desenrolou daqui.]

[Esta dissertação é escrita entre espiralar e experimentar. A partir daqui, depois que os bilhetes surgiram e toda esta pesquisa pulsou entre corpo, movimento e museu, comecei a escrever em espiral. Os bilhetes surgem e me mostram os cenários da crise, em seguida desejo realizar ações em educação museal que possam discutir a arte diante de um corpo em crise e, por fim, chego em ações com teatro/dança/performance, que são práticas que evocam sensibilidades coletivas em espaços museais contra a norma, o controle e os sistemas opressores. Nesse movimento, a escrita surge como uma prática poética experimental e espiralar, tal qual as minhas práticas em visitas mediadas no museu. Esta dissertação é escrita como um texto dramaturgico de teatro, que evoca cenas, cenários, rubricas, alívio cômico, estética e política. É uma escolha poética que demonstra a forma como percebo o espaço do museu em articulação com as práticas em teatro/dança/performance que convocam o corpo para uma experimentação sensível e coletiva. Os capítulos podem ser lidos em ordem aleatória e podem ser reorganizados por quem faz a leitura. Ao longo do texto, há fragmentos mais técnicos e outros mais poéticos, é uma escolha para contextualizar a pesquisa dentro de um cenário ético, estético, econômico e político das problemáticas, mas também permitir fazer da escrita uma crítica ao neoliberalismo a partir da mediação cultural entre obras e conceitos. Esta escrita se mistura e não aponta para um fim, por isso também é espiralar (MARTINS, 2021). Por vezes, fragmentos e conceitos aparecem, somem e retornam na espiral da criação. Esta escolha já é uma poética performativa que adoto nas minhas ações durante a pesquisa. Muitas das escolhas na escrita são tentativas de fazer transbordar um imaginário poético, uma potência de criação, uma força que provoque afetos contra as estruturas de controle da sociedade, tencionando as fronteiras e os limites impostos ao fazer artístico. Esta escrita não é um simples registro quantitativo, muito menos um produto mercadológico, é uma experimentação estética e política, e aí está toda sua força. Desejo que este texto seja uma viagem, um delírio, uma ficção mais que realista, tão real que parece que eu e você teremos

que construir os sentidos. Só assim faz sentido, quando a leitura te levar para um lugar de ficção visionária (IMARISHA, 2016), onde nossas percepções possam flutuar e imaginar outras maneiras de estar nesse mundo.]

3.1 E outros começos

Esta pesquisa foi escrita na garupa de um *moto uber*. Na incerteza do movimento, entre a vida e a morte, sinal fechou e eu senti raiva. Sinal fechou e rapidamente puxei meu celular, abri o grupo de *WhatsApp* intitulado *companhia*, um grupo meu comigo mesmo. Digitei o primeiro bilhete da pesquisa. Sinal abriu. Eu amo esta pesquisa.

O cenário é o seguinte: estamos na exposição *Sempre fomos modernos*, realizada em 2022 no Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará (MAUC) com curadoria de Antonio Wellington de Oliveira Júnior e Eliezer Nogueira do Nascimento Júnior. A exposição comemorava os sessenta anos do museu e os cem anos de Antônio Bandeira e Aldemir Martins, usando obras exclusivamente do acervo. *Sempre fomos modernos* era uma crítica sobre a modernidade, brincando com palavras e imagens. As obras foram divididas em algumas salas: “Apocalipse”, “Aldemir Martins”, “Ex-votos”, “Antropofagia”, “Vaia”, “Liberdade”, “Vida”, “Antônio Bandeira”, “Popular”, “Máquina” e “Utopia”, “um glossário pilhado e inacabado da modernidade” (OLIVEIRA; NOGUEIRA, 2022, p. 25).



Figura 1 - Exposição *Sempre fomos modernos*, 2022
Fotografia: Wes Viana

No chão, há uma faixa vermelha com palavras disparadoras que perpassam por todas as salas. Entre quadros e esculturas, as obras são dispostas em diferentes alturas, o corpo

é contorcido, a percepção é distorcida, cada visitante é editor. Um jogo entre palavras no chão e imagens dançantes. Aqui, as regras são elásticas, não há um sentido bem definido da visita. O corpo é convocado ao desconforto do não-saber, do não-ser, apenas estar ali e agora, tudo ao mesmo tempo. Há quem perceba que as salas *Apocalipse* e *Utopia* estão lado a lado. Mas tudo ali é um possível começo. Começo, meio e começo, como nos ensina Nêgo Bispo num movimento contracolonial (SANTOS, 2018), num “gesto de resistência e liberdade contra toda a necropolítica, uma afirmação de vida” (OLIVEIRA; NOGUEIRA, 2022, p. 24).

O cenário é o seguinte: Recebo um grupo de estudantes de uma escola pública de Fortaleza, uma visita marcada por suas contradições e curiosidades. O professor ditava constantemente as regras do lugar: *Não pode pegar em nada. Formem uma fila. Silêncio!* A visita foi marcada pelo movimento de deixar o corpo ir, mas obedecer a sacralidade do lugar. É como se tudo ali pudesse quebrar a qualquer momento e, para que nada de ruim acontecesse, o corpo praticamente andava na ponta dos pés, mãos para trás e boca bem fechada. Sinto, num certo momento, que o museu poderia ser uma igreja, onde seguimos seus dogmas para não nos tornarmos pecadores. Sinto, num outro momento, que o museu poderia ser uma escola, onde as cadeiras enfileiradas definem o comportamento do corpo.

[faço silêncio e observo em volta]

Faço um percurso marcado pelo movimento de ir e vir, de trocar, de observar, de deixar o corpo ir. Deixar o corpo ir e voltar. Deixar o corpo voltar. Ou nunca mais voltar. Nunca mais Ser. O mesmo. Sempre que eu recebia os grupos, gostava de experimentar o vagar do corpo pelo espaço. Nesse movimento, passamos pela sala da “Máquina” que ficava lado a lado com a sala de “Ex-votos”:

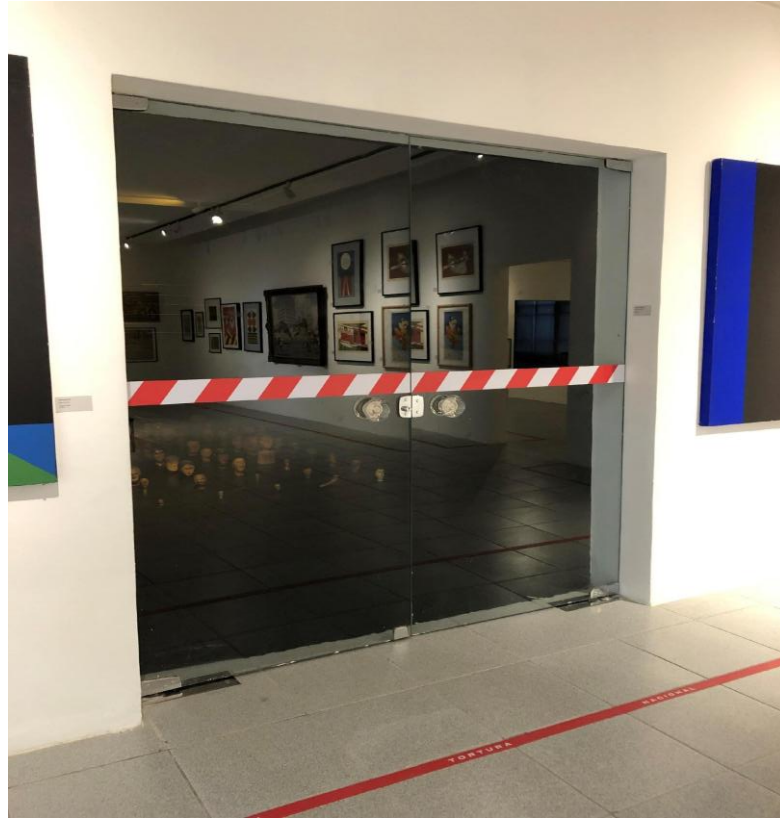


Figura 2 - Exposição *Sempre fomos modernos*, 2022
Fonte: Arquivo pessoal

A sala de Ex-votos era esta sala fechada, literalmente trancada, marcada por uma faixa branca com vermelho como se sinalizasse que ali estava interdito. Era curioso perceber como a maioria das pessoas passava despercebido por aquela porta, como se fosse um lugar em reforma ou uma sala que não foi usada para a exposição, mesmo que ao lado tivessem obras, que no chão houvesse a faixa vermelha com palavras disparadoras e a própria faixa da porta fosse vermelha. Assim foi feito, os estudantes passavam, mas é como se nada tivesse acontecido. Depois de um tempo de experimentação do espaço, chamei todo mundo para perto daquela sala fechada. Perguntei se alguém tinha percebido o que havia ali dentro, mas quase ninguém tinha se aproximado. Ao se aproximar, pudemos perceber:



Figura 3 - Exposição *Sempre fomos modernos*, 2022
 Fonte: Arquivo pessoal

É como se o nosso corpo estivesse tão acostumado com os estímulos rotineiros, com as respostas prontas e com o conforto das certezas, que ver uma faixa em branco com vermelho nos ativa na memória a ação de parar e desviar. Mesmo que aquela faixa esteja em uma exposição de arte. O corpo obedece e segue com suas subjetividades projetadas, capitalistas e civilizadas. Ao nos aproximarmos, pudemos perceber uma série de cabeças no chão, uma exposição de ex-votos numa sala escura e, ao fundo, um quadro de Descartes Gadelha, chamado *Troféu da República*.



Figura 4 - Descartes Gadelha, *Troféu da República*, s/d
 Fonte: Acervo do MAUC

O troféu da República é a necropolítica. São os corpos dóceis, obedientes, civilizados. Os que passam, mas não acontecem, os que passam, mas não. Não, sempre não. Os que não podem, os que não devem. Os que cultivam uma memória obediente e pouco fértil. Os que deixaram a imaginação morrer. Os que morreram de tanto imaginar. Os que morrem da política. Os que morrem pela política. Quem matou? A cada tiro da polícia, quem policia a polícia? O Brasil é o que asfixia e mata. O Brasil é a chacina. Desejamos profundamente que o mundo que nos foi dado acabe. E esse é um desejo indestrutível (MOMBAÇA, 2021).

O cenário era singular: dialogar sobre necropolítica, a partir do livro de Achille Mbembe (2018), com estudantes de uma escola pública. Dialogar sem medo. Ouvir atentamente. Parar para observar. Despertar no corpo um lugar de desconforto. Despertar no corpo uma sensibilidade outra. Uma sensibilidade que só foi possível ali, no coletivo, no grupo com a exposição.

*É como está diante da morte e permanecer imortal
É como lançar à própria sorte e não ter direito igual
Mas eu resisto, eu insisto, eu existo
Não quero o controle de todo esse corpo sem juízo*

-Jup do Bairro, na música *Corpo sem Juízo*.

Seguimos a visita e nos aproximamos de uma sala onde encontramos algumas palavras no chão: “vaia”, “riso”, “grotesco”, “abstração”, entre outras. Essa sala nos convidava a romper com as velhas burocracias institucionais em toda a sua verdade e pudor. Essa sala nos convidava a desmoronar esse corpo colonial, brutal, um corpo de Ser Moderno e toda a sua besteira. Essa sala falava sobre os abstratos e o riso, sobre tudo aquilo que incomodava a burguesia com todo seu pudor. Falava sobre as vergonhas, sobre os não-ditos da história, falava sobre o que não deveria ser falado. *[nos olhamos com uma cara ainda envergonhada, entre risos sutis e outras sutilezas, algo ali parecia surgir]*. Daí surge uma vontade generosa de... Que algo ali fosse diferente. Foi aí que evocamos das nossas entranhas uma vaia gostosa: *iiiiiiiieeeeeêÊiiiiiii!*

A vaia estridente e coletiva entoada no espaço da exposição foi suficiente para um museu ruir. Ruiu a sua essência, os seus pudores e a sua institucionalização. E nos escombros pudemos caminhar com o corpo ainda balançando. Das paredes brancas que tremiam, avistamos os funcionários da lei se aproximando para ver o ocorrido: seguranças, administradores, recepcionistas e outros visitantes, até mesmo eu e você. Nós, ainda com aquela voz que dizia

parece que fizemos algo de errado, nos olhávamos, olhávamos para aquela multidão que se aproximava e foi aí que então soltamos uma boa gargalhada, convencidos de que tudo deu certo.

O cenário estava realista, todos se perguntavam de onde vinha todo aquele barulho de dentro do museu: *Mas que gritaria foi essa? É o barulho das certezas caindo no chão [risos generosos]*.

O MAUC é esse riso gostoso, é essa vaia generosa, é esse corpo dançante. É sensibilidade coletiva que pulsa. O MAUC foi um entre outros começos, um primeiro ensaio em educação museal. Foi onde esta pesquisa surgiu e pulsou. Entre tardes com visitas mediadas com um planejamento quentinho pronto para receber aquele abraço. Nunca vou me esquecer do primeiro abraço que ganhei ali, vontade de nunca mais ir embora. Entre noites do Grupo de Estudos em Educação Museal (GEEM/UFC), a pesquisa começou a tomar forma e a deformar um museu. Coração apertado antes de ir embora, mas na verdade eu nunca fui.

4 CORPO EM CRISE DA SENSIBILIDADE

[Este texto não tem compromisso com a verdade e, muito menos, com a disseminação de notícias falsas. Como Nietzsche bem nos ensinou, estamos falando num sentido extramoral e para além do bem e do mal, apontando circunstâncias e camadas, além de delirar, ficcionar e fabular o real. Rasgo este texto agora mesmo. Fricciono as palavras rasgadas umas nas outras e vejo o rebuliço que isso causou]

Neste capítulo, quero jogar na roda que a crise da sensibilidade, a anestesia e o enrijecimento do corpo e das percepções são um problema da linguagem ou da forma como construímos o nosso acordo linguístico. A intenção não é moralizar a linguagem, pelo contrário, é trazer à tona as suas camadas e consequências, seus efeitos muitos e colocar em xeque a possibilidade de reconstruir nossos acordos linguísticos. *Usar a palavra como quem enfeitiça a própria língua*, como bem nos ensinou a artista Maria Macedo.

Desinventar objetos. O pente, por exemplo. Dar ao pente funções de não pentear. Até que ele fique à disposição de ser uma begônia. Ou uma gravanha. Usar algumas palavras que ainda não tenham idioma. Repetir repetir - até ficar diferente (BARROS, 2016, p. 15-16).

Dos efeitos dos acordos gramaticais, torcer as palavras antes que os verbos cristalizem a ação. No fim, estou falando sobre os processos do nosso acordo linguístico e como a língua foi levada para controlar os corpos, em busca de uma estabilidade ou de um estatuto de verdade. Aqui estamos falando junto com Nietzsche num sentido extramoral. É possível discutir o problema da crise da sensibilidade a partir de muitas percepções, mas escolho aqui trazer um apanhado de Filosofia, a fim de perceber que a forma como construímos nossa noção de *vida* a partir de um jogo de linguagem foi crucial para a construção do corpo e a consequência da crise.

Afinal, por que estamos vivendo em tempos de anestesia do corpo? Se *estesia* é uma certa capacidade de sentir e perceber as sensações, uma sensibilidade do corpo, a *anestesia* traz consigo o prefixo de negação *a-*, que é aquele estado em que o corpo passa por um embrutecimento dos sentidos. A sensibilidade é, portanto, colocada dentro de um espectro, de uma única possibilidade, uma certa apatia das sensações e das percepções do real. É possível pensar que a anestesia, assim como a apatia, o esquecimento e a desatenção sejam sintomas que buscam lidar com o excesso de estímulos do contemporâneo.

Vivemos em um mundo de excesso de estímulos e, ao mesmo tempo, estamos anestesiados e apáticos diante dele. Segundo o filósofo Byung-Chul Han (2017) em seu livro *Sociedade do Cansaço*, o século XXI é marcado pelas doenças neuronais como a depressão, o transtorno de déficit de atenção com síndrome de hiperatividade (TDAH) e a síndrome de burnout. Há todo um excesso de produtividade e uma positivação do mundo que faz surgir novas formas de violência e, nesse sentido, o funcionamento do sistema neuronal passa a circular a partir dessas percepções, fazendo com que enfermidades como a depressão e o TDAH não sejam mais estranhas ao sistema e sim parte do seu modo de operar. É possível criar anticorpos para o excesso de informação?

Na Sociedade do Cansaço, o funcionamento das relações sociais mediado por dispositivos de poder não se dá mais pela negatividade ou proibição dos corpos de agir, mas por uma política da motivação e do desempenho. Um modelo de mundo que incentiva a multitarefa e a hiperatenção, criando condições de mudança de foco diárias que nos condicionam a fazer inúmeras tarefas ao mesmo tempo. Não há espaço para o tédio e para o ócio diante de tempos em que somos hiperestimulados, logo o corpo se transforma em uma máquina de desempenho que acumula culpa e ansiedade. Assim, entre hiperestesia e anestesia, existe um abismo na sensibilidade, como quem fica horas e horas passando os *stories* e rolando o *feed* do Instagram sem parar, na intenção de consumir estímulos feito um vício que não acaba. Os estímulos produzem os hormônios do prazer e da felicidade, e o corpo já não percebe mais esse vírus que nele se infiltraram.

O pedagogo Jorge Larrosa (2002), em seu texto *Notas sobre a experiência e o saber da experiência*, fala que a experiência tem ficado cada dia mais escassa pelo excesso de informação e de trabalho: “a cada dia se passam muitas coisas, porém, ao mesmo tempo, quase nada nos acontece” (BONDÍA, 2002, p. 21). Nessa sociedade do desempenho, estamos sempre hiperestimulados e anestesiados ao mesmo tempo. Há toda uma política que incentiva a quantidade de informação e não o tempo da experiência. Cada dia mais, o descanso e o ócio têm se tornado culpa e ansiedade para o corpo. Nesse sentido, aqui interessa pensar em como os processos em arte e educação museal são possíveis dispositivos de combate a esse mundo neoliberal que determina a forma como sentimos e percebemos a vida. Como a arte e a educação podem ser linhas de fuga, de ócio, de descanso e de recusa aos imperativos da normalidade. E como a vida pode ser uma obra de arte sempre em vias coletivas de sensibilidade.

No fim das contas, o que está em jogo é a forma como construímos a noção de *vida*. Que conceitos e percepções marcam a nossa composição social? Que mundo é esse em que a vida virou sinônimo de utilidade? Como bem nos ensina Ailton Krenak (2020), a vida não é útil

e o amanhã não está à venda. Esse mundo ocidental nos incentivou a pensar a vida dentro de um formato muito bem estabelecido pelo capital e é essa noção de mundo que também vai moldando nosso corpo e nossos afetos. E é esse modo de funcionamento do mundo que entrou em crise climática, econômica, política e estética. A crise também é da sensibilidade, porque é a maneira como conduzimos nossas sensações é que irão formar os nossos acordos políticos. Como bem nos ensinou o filósofo Spinoza (2016), os afetos alegres são aqueles que nos enchem de capacidade de agir. Então, que possamos cultivar os bons encontros, porque o futuro é aqui e agora (KRENAK, 2020).

Apostamos aqui na potência da arte como mobilizadora das sensações. A arte é esse solo fértil que acolhe a diversidade de sensibilidades, porque está para além de um único estatuto da verdade. Nesse solo não há mentira, tampouco há certezas muito determinadas, nem estabilidade no sentido. Aqui é lugar de experimentação onde se pisa firme e ao mesmo tempo desengonçado no campo da ficção. E aí que nesse delírio todo também apostamos nos processos de arte e educação como criadores de espaços férteis para o diálogo e para a construção de narrativas, ficções, fabulações, leituras outras deste mundo. Até porque, como bem nos ensina Ailton Krenak, esse mundo não está à venda, não dá para acabar com esse e ir ao *shopping* comprar outro. Lucas Dilacerda aponta o artista como um vidente, e eu acredito que os profissionais de arte e educação museal também são videntes. Nós, junto com as artistas, estamos lidando o tempo todo com o invisível, queremos a todo modo falar sobre as coisas que não deveriam ser ditas. Sabemos aqui que “a criação é uma experiência de travessia perigosa e, por isso mesmo, desejamos deslizar pela impossibilidade do mundo e fazer da farsa essa força de devorar o mundo” (MORAES, 2022, p. 3-4).

Quando eu falo em adiar o fim do mundo, não é a este mundo em colapso que estou me referindo. Esse tem um esquema tão violento que eu queria mais é que ele desaparecesse à meia-noite de hoje e que amanhã a gente acordasse em um novo. No entanto, efetivamente, estamos atuando no sentido de uma transfiguração, desejando aquilo que o Nêgo Bispo chama de *confluência*, e não essa exorbitante euforia da monocultura, que reúne os birutas que celebram a necropolítica sobre a vida plural dos povos deste planeta (KRENAK, 2022, p. 40).

A questão é: Como ter uma experiência estética/poética/sensível se o nosso corpo está tão anestesiado? Que condições e circunstâncias levam nosso corpo ao formato de mundo neoliberal que condiciona a nossa sensibilidade aos valores de um mundo acelerado, apático e ansioso? Por um lado, quero apresentar um estudo sob a ótica da Filosofia da Diferença e da Esquizoanálise de Deleuze e Guattari, que mostram algumas bases conceituais da formação da sociedade ocidental moderna e como ela opera para controlar os corpos a partir dos seus acordos

linguísticos e do enrijecimento da própria língua. E, por outro lado, quero compartilhar uma série de dispositivos em arte e educação que resistem ao controle e criam outras maneiras de perceber o mundo.

4.1 Da Linguagem à Anestesia

É uma lógica da identidade que foi construída como modelo de pensamento ocidental desde a Grécia Antiga, do mito ao *logos*, numa incessante vontade de verdade, até o surgimento do sujeito moderno, numa sistematização da razão. Essa lógica é um projeto de mundo construído a partir de uma série de discursos que vêm norteando as formas como elaboramos os acordos sociais e nos relacionamos coletivamente. A vida em sociedade é resultado de uma série de condições e circunstâncias que nos fizeram produzir uma linguagem que codifica as forças vitais (MOSÉ, 2012), a ponto de transformarmos toda e qualquer possibilidade de devir em controle (DELEUZE, 1992). Podemos nos perguntar qual sensação seria essa que nos faria criar um código social tão rígido, a ponto de abrir espaço suficiente para que o desejo fascista se desenvolva, a nível molecular (DELEUZE, GUATTARI, 2011).

Nosso apego a uma ideia fixa de paisagem da terra e de humanidade é a marca mais profunda do Antropoceno. É como parar numa memória confortável, agradável, de nós próprios [...] talvez estejamos muito condicionados a uma ideia de ser humano e a um tipo de existência. Se a gente desestabilizar esse padrão, talvez a nossa mente sofra uma espécie de ruptura, como se caíssemos num abismo. Quem disse que a gente não pode cair? Quem disse que a gente já não caiu? (KRENAK, 2019, p. 58).

Aqui cabe uma questão fundamental para pensarmos a crise da sensibilidade do corpo no mundo contemporâneo: *O que é a vida?* Em um movimento de afirmar a complexidade da questão, poderíamos reformular a partir da ótica da Filosofia da Diferença: *O que pode a vida?* Em termos da Diferença, perguntar o que algo *é* significa procurar uma essência, uma verdade ou uma identidade em si mesma, bloqueando qualquer possibilidade de criação de modos de existência. Nesse sentido, perguntar *o que pode a vida?* é analisar cartograficamente, isto é, buscar entender os processos de forças que atuam na construção de uma maneira de pensar e produzir a vida.

A vida é um conjunto de forças caóticas, desconhecidas e instáveis (MOSÉ, 2012) que se relacionam no processo de diferenciação. A vida é como um rio que flui, um rio de profundezas, camadas e complexidades. Como nos ensina o filósofo Heráclito, não se entra duas vezes no mesmo rio, porque o rio já é outro e nós também. A vida, assim como um rio, é um constante não-ser que se desfaz e torna-se outra coisa. Apostar na vida enquanto devir.

Pensando nisso, um corpo no mundo é uma força entre outras forças a se relacionar e criar maneiras de existir, uma *vontade de potência*, em termos nietzschianos, ou *conatus*, em termos spinozistas. Viver é, portanto, uma luta, uma guerra, um jogo de forças e de farsas a serem criadas com o caos (NIETZSCHE, 2008).

Pensar o corpo é pensar uma relação de forças e de agenciamentos, ou seja, movimentos de criação com a vida. “O corpo tem um dizer que lhe é próprio e o que ele diz vincula-se ao movimento” (ROCHA, 2012, p. 76). *O que pode um corpo?* A pergunta de Spinoza nos motiva a pensar de que modo poderíamos produzir uma vida, para além da lógica da identidade. Poderíamos criar um jogo de controle e devir, por vezes criando força nas ficções que inventamos (NIETZSCHE, 2008), por outras deixando fluir o devir para criar novas potências do falso. O jogo entre controlar e deixar devir é uma linha tênue da existência humana, um jogo contra a insegurança de estar diante das forças desconhecidas da vida.

Em algum remoto recanto do universo, que se deságua fulgurantemente em inumeráveis sistemas solares, havia uma vez um astro, no qual animais astuciosos inventaram o conhecimento. Foi o minuto mais audacioso e hipócrita da “história universal”: mas, no fim das contas, foi apenas um minuto. Após alguns respiros da natureza, o astro congelou-se, e os astuciosos animais tiveram de morrer (NIETZSCHE, 2008, p. 25).

Em termos ocidentais, construímos a noção de que um corpo humano é uma linha atravessada do dia em que nasce ao dia em que irá morrer (MOSÉ, 2012). Uma linha fina e frágil e nós, assim como um equilibrista, produzimos uma maneira de atravessá-la com prudência, que é a regra imanente da experimentação (DELEUZE E GUATTARI, 2012). Começamos então a investigar os afetos que um corpo humano é condicionado a sentir, a partir do momento que começa a atravessar sua linha vital. Esse corpo é afetado por uma série de sensações; é um corpo potencialmente sensível e que ainda não sabe nomear aquilo que sente. É a sensação de estar vivo, pulsando e vibrando com as forças outras da natureza.

É a partir dessa sensação, dessa relação com as forças desconhecidas e caóticas da vida que começamos a produzir um modo de existência. Aqui aparece uma relação direta entre estética e política (RANCIÈRE, 2009), onde uma sensação impulsiona um conhecimento que irá produzir um modo de vida, impulsionado por um jogo de forças que delimitam regras discursivas para a composição social. É a partir da forma como sentimos a vida que iremos buscar possibilidades de seguir nos equilibrando na corda bamba.

O que é, pois, a verdade? Um exército móvel de metáforas, metonímias, antropomorfismos, numa palavra, uma soma de relações humanas que foram realçadas poética e retoricamente, transpostas e adornadas, e que, após uma longa utilização,

parecem a um povo consolidadas, canônicas e obrigatórias: as verdades são ilusões das quais se esqueceu que elas assim o são, metáforas que se tornaram desgastadas e sem força sensível, moedas que perderam seu troquel e agora são levadas em conta apenas como metal, e não mais como moedas (NIETZSCHE, 2008, p. 36).

Chuva! Fome! Perigo! O que querem dizer essas palavras? Antes de tudo, *chuva*, *fome* e *perigo* são sons que são produzidos a partir de um estímulo nervoso (NIETZSCHE, 2008). Criamos uma composição social com regras discursivas a partir da linguagem em suas múltiplas formas, para nos comunicar e viver coletivamente. Primeiro temos uma sensibilidade que atravessa o corpo, como a chuva que cai e nos traz diversas sensações como o frio e o medo de um resfriado ou como o alívio de um refrescar num dia quente. Depois temos a elaboração linguística, na qual criamos um som que se remete a essa sensação. Formulamos em nosso pensamento uma imagem conceituada para as palavras que criamos a partir das experiências que tivemos com elas. Por fim, criamos as regras discursivas para vivermos coletivamente a partir de uma comunicação comum. Logo, quando digo *chuva*, *fome* ou *perigo* as pessoas da minha comunidade irão acessar esse som a partir de uma imagem comum para essas palavras que funcionam na nossa composição social. Com isso, podemos perceber que foi a partir de uma sensação vital (experiência estética) que produzimos uma composição social (política), por isso, corpo e sensibilidade possuem relação direta com a forma como produzimos as relações sociais.

[...] apenas porque o homem se esquece enquanto sujeito e, com efeito, enquanto sujeito artisticamente criador, ele vive com certa tranquilidade, com alguma segurança e consequência; [...] entre duas esferas absolutamente diferentes tais como entre sujeito e objeto não vigora nenhuma causalidade, nenhuma exatidão, nenhuma expressão, mas, acima de tudo, uma relação estética, digo uma transposição sugestiva, uma tradução balbuciante para uma língua totalmente estranha. Algo que requer, de qualquer modo, uma esfera intermediária manifestamente poética e inventiva, bem como uma força mediadora (NIETZSCHE, 2008, p. 41).

A partir disso, a relação direta entre estética e política é decisiva para entender a crise da sensibilidade do corpo no contemporâneo. Podemos analisar que construímos uma sociedade a partir de uma lógica da identidade que produz um colapso na civilização. Um abismo civilizatório que cai sobre as nossas cabeças, como um prédio em ruínas se desfazendo das certezas criadas pela lógica do controle (MOSÉ, 2018). Quais afetos nos são impostos e nos condicionam? Quais sensações nos são dadas para que possamos viver de acordo com as ficções instauradas pelo poder? Como, então, a partir da arte enquanto intercessora afetiva podemos abrir o corpo para outras maneiras de sentir e produzir outras percepções sobre o mundo?

Urgência! Esgoela-se o planeta: as águas, o ar, as florestas, os bichos e as gentes. A catástrofe, a devastação, a ruína; a miséria em escala global; a migração compulsória, os campos de refugiados; o genocídio, o extermínio, as milícias, o nazifascismo; o ódio, o preconceito, a exclusão, a violência contra mulheres, pessoas LGBTQIA+, negros, indígenas, estrangeiros, portadores de deficiência, alteridades as mais diversas; o fundamentalismo religioso e político; o terrorismo... (OLIVEIRA; NASCIMENTO; SIQUEIRA, 2022, p. 13).

Estamos tão acostumados com o que já está dado que, por muitas vezes, esquecemos que nós construímos a forma como nos relacionamos e entendemos o mundo. O problema, talvez, seja mesmo essa maldição do Entendimento [*digo isso em close fechado em tom de deboche e solto uma boa gargalhada*]. Achamos que entendemos tudo. É como se o mundo nos fosse dado pronto e aí tiramos de nós a responsabilidade de criá-lo e cuidá-lo. A questão sempre foi com a terra. Como povoamos essa terra? Que tipo de relação construímos com esse solo que pisamos? Acreditamos fielmente na superioridade da raça humana que irá sempre controlar, explorar, devastar a terra. Até não sobrar nada. Até não sobrar nós. E daí ficar tudo em sua complexidade.

A linguagem encobre o mundo com uma pele de ilusões, que menos nos conecta com as forças sensíveis, e mais nos acorrenta às formas dominantes. A linguagem sufoca o mundo e aprisiona o real. Ela é a nossa corrente e o nosso veneno (DILACERDA, 2023, p. 181).

Nesse sentido, quando investigamos a História da Filosofia Ocidental, história essa que sempre nos foi vendida como a única e verdadeira filosofia, percebemos uma narrativa que começa ali na Grécia com uma tentativa de desvendar o princípio universal da vida. A filosofia grega começa com uma ruptura com os mitos, numa tentativa incessante de achar ali uma razão única e estável para a vida. É fato que o medo mobilizou muita coisa. Foi o medo do instável, do desconhecido e das forças caóticas que é estar vivo que impulsionou esse desejo intenso por alguma segurança.

Acontece que a nossa fragilidade é intensa. Nós somos intensamente frágeis. E por isso precisamos de um acordo de linguagem, uma comunicação capaz de nos agrupar. Do nomadismo constante ao sedentarismo incessante: existir socialmente diante das nossas fragilidades. Parar. Construir uma casa. Construir uma casa em cima da casa. Construir duas casas em cima da casa inicial. Construir uma casa tão grande que alcance o céu. Chamar essa casa de prédio. Construir tantos prédios a ponto de se tornarem obstáculos para o vento. Construir uma barreira para o vento e uma para o rio. Depois disso, ligar a televisão e achar que tudo isso *Vale* a pena.

Tivemos um devaneio e inventamos as palavras. As palavras são como caixas. Separamos as coisas em caixas e cada caixa tem sua categoria, sua nomeação. Chegou um momento em que decidimos qual caixa vale mais. E essa história é antiga, vem do que carinhosamente chamo de *tretas filosóficas*: Ser e Devir. Desde quando a filosofia rompeu com a mitologia e começou a investigar o princípio universal das coisas, os pré-socráticos investigam essa grande *treta* que, de alguma forma, está presente até hoje. É uma guerra de ideias: as coisas são e não deixam de Ser, elas têm uma essência, uma verdade imutável, ou as coisas são puro devir, o processo de tornar-se, a mudança e o descompasso? Parmênides e Heráclito lançavam na história da filosofia ocidental as questões que definiriam a forma como construímos a nossa noção de mundo e, portanto, as relações sociais.

Este absoluto, centrado na noção de Ser, fundamenta a crença na identidade, razão de ser de toda gramática, fazendo com que se instaure em todo texto uma lógica da identidade, que sempre exclui as diferenças e que encontra suporte na posição de um sujeito estável, único, sem afetos, sem corpo (MOSÉ, 2012, p. 53).

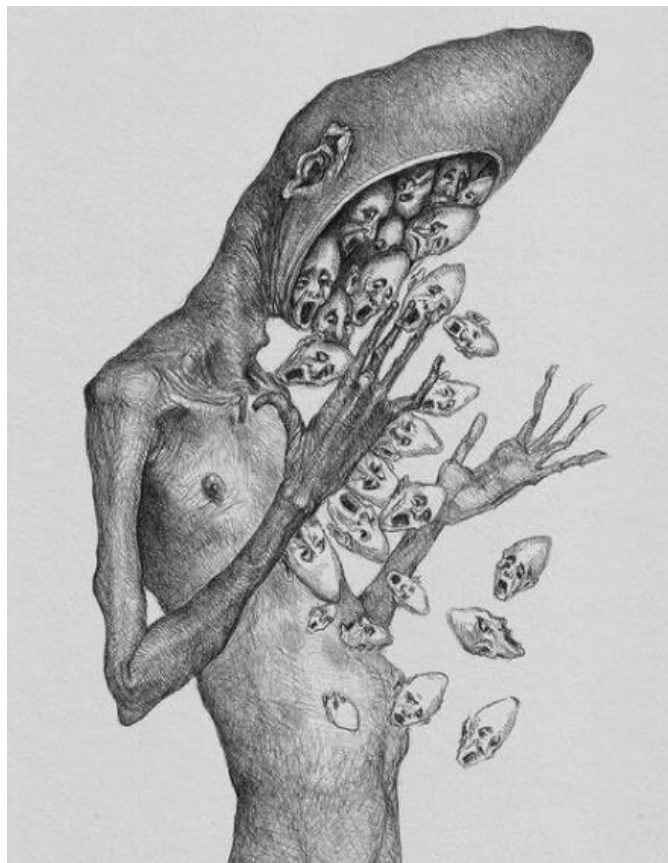


Figura 5 - Susano Correia, *Caindo em desespero na procura do eu*, 2020
Fonte: Instagram

Enrijecemos as palavras e fechamos as caixas em suas categorias muito bem definidas. Criamos o roteiro para as ações, os passos que deveríamos seguir: como andar, como

se sentar, como falar, como agir; o que pode ser dito, o que não podemos dizer jamais. *Isso é arte?* Não. Isso jamais poderia ser chamado de arte, dentro do nosso manual estabelecemos as regras e compromissos de cada definição. Direitos e deveres do cidadão. *Silêncio! Não pode fazer barulho aqui. Ei, não pode tocar nessa obra!*

Com quais palavras temos nos aliado? Se as palavras nos dão o mundo, que mundo é esse que nos foi dado a conhecer? Quais palavras precisamos esquecer para que outras novas nasçam? Como cortar o léxico gramatical? Esburacar, ruir, corroer, bifurcar, desmoronar a língua (DILACERDA; RAVENA, 2020).



Figura 6 - Regina Parra, *Atrás das janelas*, 2011
Fonte: Prêmio PIPA

A linguagem constrói corpo, nos dá mundo. Mas que mundo é esse que nos foi dado a conhecer? Um mundo ordenado (FERREIRA DA SILVA, 2019) através dos imperativos da Razão Ocidental, das lentes do colonialismo, dos princípios de vida que são políticas de morte que fazem vidas como a minha sucumbir? Talvez esta pesquisa seja um tratado totalmente incoerente e inconsistente da linguagem. Uma tentativa de desmoronar a língua, acreditando que o museu, a arte e a educação podem colocar a linguagem dentro do feitiço de forças contrárias ao enrijecimento da ação. No museu, a linguagem pode ser banhada por uma multiplicidade de sensibilidades coletivas, e, em cada ação, uma outra linguagem é evocada, uma outra percepção de mundo pode surgir. No imprevisto do espaço ou na imprevisibilidade da ação e diante de diversos grupos que chegam para visitar o espaço museal, os Educativos, através da mediação, fertilizam as palavras que gestam um outro corpo.

Questionar como cortar o mundo com delicadeza é questionar como descolonizar falando a língua que nos coloniza. A língua que nos mutila e nos mata, nos domestica

e nos aprisiona. Como cortar a língua do colonizador com a navalha de nossas existências? Precisamos de uma língua afiada como a língua de uma serpente. Afiada e bifurcada. A língua se transforma em lâmina, cortante e cirúrgica. Na ponta da língua há um veneno que contamina e prolifera o ácido que corrói o concreto gramatical. Como descolonizar escrevendo na língua que nos mata? Como descolonizar pensando com a língua que nos coloniza? É entre o dente e a mandíbula que se esconde a lâmina, nos ensinaram as travestis brasileiras desde a segunda metade do século XX. Perguntamos agora: Como cortar o mundo com delicadeza? (DILACERDA; RAVENA, 2020).

4.2 Crise da Sensibilidade nas Sociedades de Controle

Como numa caverna de Platão, nos chegam sombras de uma imagem inatingível, mas, ao contrário do que imaginava Platão, um original que não há, que é verdade fragmentada, opaca, ambígua, contraditória. Observo com atenção, o xamã Yanomami nos avisa: se acabar a floresta o céu vai cair sobre todos nós. É uma profecia (SAAVEDRA, 2021, p. 18).

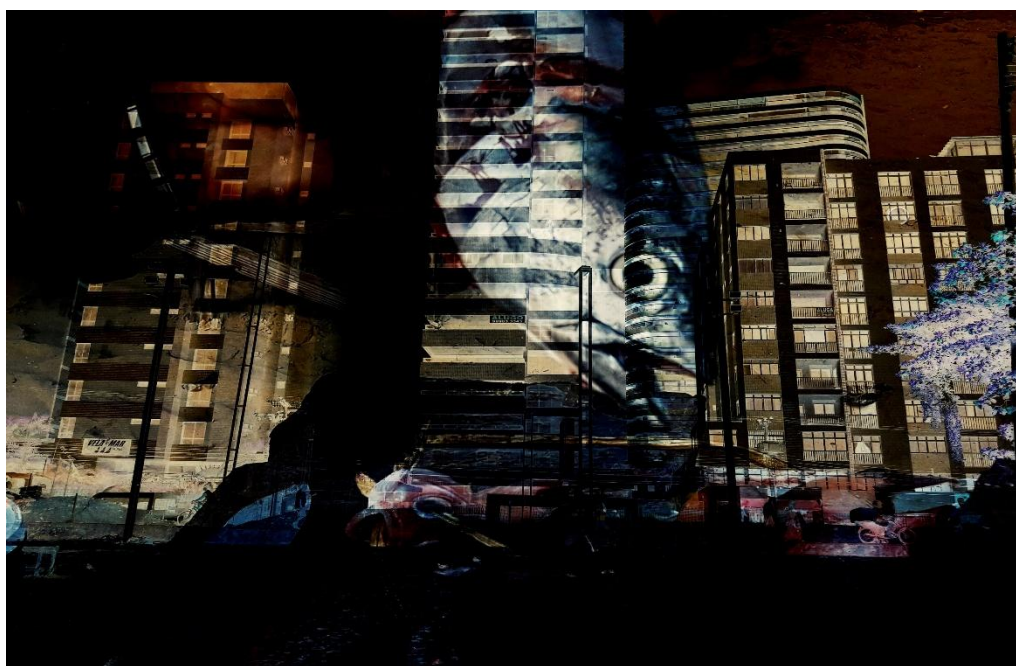


Figura 7 - Beatriz Benitez, *Aprendendo a lidar com peixe morto*, 2018
Fonte: Cortesia da artista

É preciso nomear os nossos responsáveis. Superaquecimento do clima. Incêndios florestais. Seca. Furacões. Desmatamento. Desertificação. Derretimento das calotas polares. Migração de refugiados climáticos. Aumento do nível do mar. Desaparecimento de ilhas e cidades costeiras. Extinção de outras espécies. Construção de megaestruturas arquitetônicas que barram o vento na cidade de Fortaleza. Confortos ontológicos. Agropecuária. Especulação imobiliária. Indústria da moda. Consumo desenfreado. Indústria pesqueira. Indústria automobilística. Extração dos combustíveis fósseis. Vazamento de óleos nos oceanos. Negacionistas climáticos. Defensores do crescimento econômico. Mariana. Brumadinho. Hiroshima. Nagasaki. Chernobyl. Belo Monte. Metano no Ártico (BONOBA, 2020).

Se a linguagem nos dá mundo e constrói corpo, a forma como construímos essa linguagem desemboca em um abismo civilizatório. *É menino! Sim, aceito! Culpado!* São exemplos de enunciados que constroem um estado de corpo. O mundo é permeado dessas palavras de ordem e de imagens clichês, e tudo isso é a ruína desse mundo. Como bem nos ensina Denise Ferreira da Silva, são os pilares ontoepistemológicos que norteiam o sujeito moderno e colonial: Determinabilidade, Separabilidade e Sequencialidade (FERREIRA DA SILVA, 2019). Primeiro, o sujeito é uma autodeterminação, ele mesmo se define como a ordem e a racionalidade ideal. O homem branco, cisgênero, hétero, rico, alto, magro etc. é a verdade e semelhança de Deus. Primeiro ele se define como o Ser e depois ele se separa do Outro. Ele e os outros. Finalmente, ele hierarquiza os outros. Há sempre uma sequência piramidal entre o Humano e as outras espécies. Podemos até pensar que antes mesmo de ser o Humano e as outras espécies, já definimos e separamos as coisas em categorias, ou seja, não basta só quebrar o dualismo um e outro, mas perceber o movimento que fizemos de categorizar as coisas (e por consequência, torná-las rígidas e universais) a partir das nossas certezas.

A filósofa Viviane Mosé, em seu livro *Nietzsche Hoje: sobre os desafios da vida contemporânea* (2018), apresenta o conceito de “abismo civilizatório” como um diagnóstico do mundo contemporâneo, a partir da exaustão humana vivenciada pela ruína do projeto de mundo racional. É esse modelo de mundo que entra em crise, pois coloca em questão os pilares que sustentam a ideia de civilização. Através do modo de vida baseado na exploração da terra, acabamos por criar um modelo de mundo contra nós mesmos. A vida vem perdendo o valor, a partir dos dispositivos de controle que buscam salvar a civilização do seu abismo.

Criamos um CISTema de raça, gênero e sexualidade, como nos ensina a professora Letícia Nascimento (2021) em seu livro *Transfeminismo*. Definimos a forma de estar no mundo e as relações, criamos um regime *farmacopornográfico*, como nos ensina Paul Preciado (2020), um regime de imagens e funcionamento do mercado midiático que constrói corpo, subjetividade e define os contornos da imaginação. O Ocidente fede a Ser. Planejamos tudo isso em regimes de linguagem para fingir Ser algo ou alguém que consiga suprir o medo da imprevisibilidade.

E o interesse moderno com a indústria farmacêutica não é a popularização do acesso à saúde, mas o controle populacional a fim de garantir a melhoria dessas alquimias, as quais, por sua vez, objetivam assegurar a ontologia do Ser Supremo, do Espírito Evoluído. [...] Neste instante, o problema da Forma Eterna torna-se claro como sempre foi. Essas pessoas estabelecem uma série de ciências da branquira manipulando a origem das espécies através do Mito da Forma Eterna, ou seja, dizem que sempre foram e serão eternamente superiores. [...] o sistema de raça é uma ecologia favorável ao medo branco da imprevisibilidade, àquilo que desconhecem, o medo dos povos brancos do próprio planeta e da galáxia onde se vive (BRASILEIRO, 2022, p. 67-68).

Em *Quando o sol aqui não mais brilhar: a falência da negritude*, Castiel Vitorino Brasileiro (2022) nos convoca a pensar que a modernidade disputava o mistério e, para isso, precisou escrever a origem da vida em aspectos ontológicos. Assim, a colonialidade é um projeto de controle da escuridão em disputa pelo que é desconhecido. O fato é que o ser humano tem medo do imprevisível, do mistério, do desconhecido e, assim, precisou inventar uma história única sobre as origens do mundo para fingir uma certa estabilidade. O Mito da Forma Eterna é uma tentativa de construir uma temporalidade linear com o propósito de garantir à branquitude um lugar de supremacia. No fim, a raça é uma invenção criada pelo medo branco da imprevisibilidade. Gênero, sexualidade e outras tantas definições são o medo do inevitável.

Geni Núñez (2023) traz no livro *Descolonizando afetos: experimentações sobre outras formas de amar* a perspectiva de como as monoculturas, seja do pensamento, seja da agricultura, trazem um projeto de mundo que nega a vida. No livro, temos a investigação de como a colonização cristã cria leis e uma ideia de justiça que controla os corpos. Desse movimento, surge a monogamia como única forma de se relacionar, criando um modelo de comportamento afetivo do corpo. Antropoceno é também quando a vida perde o valor dentro das monoculturas do pensamento que definem uma única e possível forma de pensar, de agir e de se relacionar. Geni aponta para a importância de um reflorestamento do imaginário, como banhar o inconsciente em um rio de maneiras de amar.

Se é a partir da experiência estética, ou seja, de uma certa sensibilidade do corpo que construímos uma maneira de viver coletivamente, isso significa que as políticas contemporâneas dependem de um regime de controle das sensações dos corpos para poder instaurar um funcionamento na sociedade. O poder precisou adentrar a nível molecular, inconsciente e micropolítico, para fabricar desejos, pensamentos e subjetividades (DELEUZE; GUATTARI, 2012). Nesse sentido, existe toda uma produção de imagens e materialidades que condicionam os nossos corpos a se comportarem de uma determinada maneira (FOUCAULT, 2014). Assim, o corpo contemporâneo é adentrado pelos afetos do mundo neoliberal (DILACERDA, 2022), que coloniza a capacidade de sentir, criar e imaginar. O corpo está em crise com a sensibilidade, portanto, a experiência estética está condicionada aos imperativos de um mundo acelerado, apático, desatento e bloqueado criativamente.

Vivemos em um mundo desagradável, onde não apenas as pessoas, mas os poderes estabelecidos têm interesse em nos comunicar afetos tristes. A tristeza, os afetos tristes são todos aqueles que diminuem nossa potência de agir (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 75).

Há uma crise em larga escala produzida pelas certezas da ficção dominante: a ficção da estabilidade branca, hetero, cis, rica, europeia e capacitista. Um colapso da sociedade de controle (DELEUZE, 1992), que busca capturar os corpos e fabricar as subjetividades, mas que enfrenta os efeitos de uma multidão de sensações e devires que atravessam a matéria. A lógica do poder precisa de palavras de ordem e imagens clichês (DELEUZE; GUATTARI, 2012) para criar regimes de visibilidade e percepção. O poder produz uma *aisthesis*, ou seja, uma estética, um modo universal de sentir e perceber o mundo para controlar os corpos e manter o regime de funcionamento neocolonial.

Nesse sentido, o corpo contemporâneo é resultado de uma série de efeitos de uma sociedade de controle, permeada por valores que solicitam um desempenho contínuo e acelerado. Logo, o cansaço é sintoma imediato de uma liberdade paradoxal (HAN, 2017) que condiciona o corpo a trabalhar enquanto eles dormem. 24 por 7 é o regime de trabalho do sujeito contemporâneo, isto é, trabalhar 24 horas durante 7 dias na semana (CRARY, 2016). Já que os salários são condicionados por metas, somos livres para decidir nosso empenho no trabalho ao ouvir um sutil comentário do chefe que diz: *Você precisa se esforçar mais, seu salário só depende de você*, [risos] *aqui somos uma família e estamos com você!* A meritocracia em tempos de cansaço, o sono, a insônia e os imperativos do mundo vêm ditando a forma como o corpo sente.

Cada vez mais nos desconhecemos, nos ignoramos, nos assombamos com os fluxos do corpo, as pulsações do coração, as variações do humor. Não sabemos lidar com as diferentes intensidades dos afetos, opomos sensações, adoecemos de nós mesmos [...] Quando a negação do corpo atinge o seu auge, as vibrações dos afetos precisam ser medicadas, as batidas do coração, a alegria e o prazer (MOSÉ, 2018, p. 128-129).

No mundo contemporâneo, a atenção é a mercadoria mais importante do capitalismo. Cada vez mais, os índices de déficit de atenção vêm crescendo, a hiper-ação do cotidiano exige uma disputa constante do olhar (VIANA, 2021). Em espaços museais, nota-se uma dificuldade de estabelecer uma conexão afetiva duradoura e transformadora com as obras. A tela branca do celular notifica a cada segundo um novo produto e logo estamos condicionados a consumir dezenas de imagens.

Há na atualidade toda uma questão de economia da atenção já bem conhecida no meio da publicidade. Em diversos museus do mundo, o setor de públicos dedica-se a discutir como atrair a atenção dos visitantes para uma efetiva experiência das obras de arte. Numa pesquisa recente realizada no Museu do Louvre, foi constatado que o tempo médio de permanência do visitante diante de cada obra é de menos de três segundos. Enfim, a atenção está na ordem do dia e na agenda de educadores,

psicólogos, artistas, museólogos, historiadores da cultura etc. (KASTRUP, 2012, p. 24).

Desde as tretas filosóficas entre Ser e Dever até a construção de um modelo de pensamento da razão ocidental, o qual culmina no colonialismo das matérias vivas e num posterior maquinário capitalista de produção e controle dos corpos, a vida vem perdendo valor num cenário de devastação da terra e ruína das certezas. A questão sempre foi definir os contornos do que entendemos por corpo e vida. *O que pode um corpo?* É nítido que um corpo se torna outro o tempo todo. Corpo é matéria em movimento. Corpo em expansão de sensibilidades e maneiras de existir em contraponto à civilização em imperativos de Ser, buscando definir as formas de agir e pensar. Sendo assim, a sociedade precisou controlar o devir do corpo para perpetuar seu movimento colonial de poder.

Essa investigação começa muito antes, ali com Michel Foucault e as práticas de poder soberano e disciplinar, e, em seguida, com Deleuze e Guattari, nas sociedades de controle. Nas sociedades de soberania, quando a ordem era restabelecida através do espetáculo da dor, os reis mandavam torturar e matar em praça pública numa cena brutal para servir de exemplo. A população assistia o *show* de horrores na sensação do medo e no prazer da dor do outro. O corpo do condenado era o local onde a vingança do soberano se aplicava.

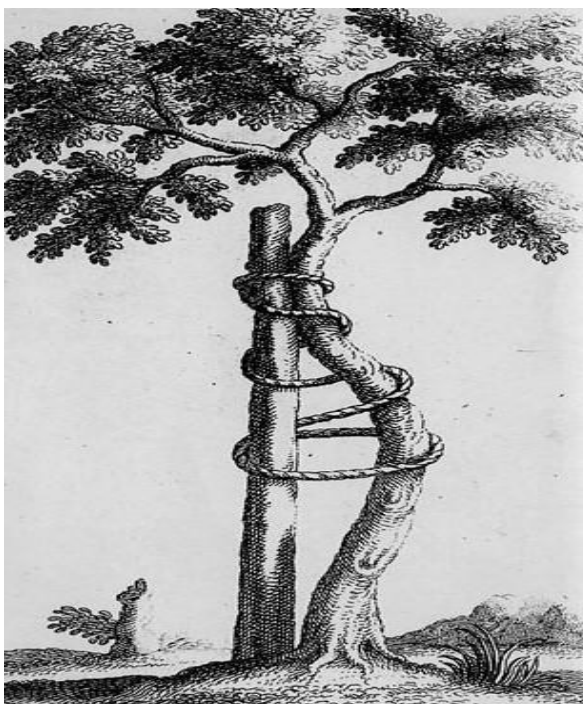


Figura 8 - Nicolas Andry, *The Orthopaedic Tree*, 1743

Fonte: Michel Foucault, *Vigiar e Punir: o nascimento da prisão*, 1975

É fato que sempre havia alguém para condenar. A reincidência dos descumpridores da ordem era cansativa e saía do controle do rei. Era preciso disciplinar esses corpos para que eles não quisessem sair dos contornos da lei. Era preciso fabricar corpos dóceis, aqueles que não precisam ser condenados em praça pública, porque antes disso já estariam treinados a não desobedecer. Ao longo do tempo, uma complexa rede de mecanismos discursivos de saberes e poderes começa a estabelecer o que Foucault chamou de sociedade disciplinar com todas as suas instituições para vigiar e punir, mas também planejar e formatar esses corpos em sua matéria. A escola com suas cadeiras enfileiradas, o *shopping* com suas câmeras, o hospital com seus diagnósticos de loucura, a fábrica com suas sirenes, a prisão com suas grades. Os muros, as cercas, os prédios, os seguranças, as armas, as mortes, as mortes, as mortes, as mortes, as mortes... Fábrica queimada! Máquinas quebradas! Greve!

A sociedade disciplinar encarcera corpos, mas não ideias. A sociedade de controle, segundo Deleuze, precisava controlar a nível do desejo, do pensamento, da maneira de agir. Controlar até a sua subjetividade. Significa que as nossas subjetividades foram projetadas, fabricadas e injetadas através do grande maquinário do capital — a indústria, a mídia e as instituições —, na produção de palavras de ordem e imagens clichês que constroem no imaginário os limites e os contornos da subjetivação, criando modelos para perceber o mundo e se relacionar a partir dos valores implementados pela complexa rede de saber e poder que determina os rumos éticos, estéticos, econômicos e políticos da sociedade.

É possível perceber que, durante a investigação de Foucault, vivíamos em um mundo no qual as diferenças eram colocadas à margem da sociedade. Na pesquisa da jornalista Daniela Arbex (2019) que culminou no livro *Holocausto Brasileiro: vida, genocídio e 60 mil mortes no maior hospício do Brasil*, percebemos um cenário de forte ascensão dos manicômios no Brasil. O hospital psiquiátrico de Barbacena, em Minas Gerais, foi inaugurado em 1903 e, junto com a elite brasileira, definia o que era considerado loucura. Os “normais” eram eles — os senhores, coronéis, gestores, milionários —, todos aqueles que, a partir de seus privilégios, se autodeclaravam normais. Aos outros, que não seguiam a ordem social definida por esses mesmos senhores, restava ser classificados para sempre como “loucos”.

Os manicômios foram os maiores exemplos de como as questões do Ser e toda a sua escala conceitual que fundamenta a modernidade colonial (essencialidade, veracidade, universalidade, normalidade, moralidade, estabilidade) são fruto de um enrijecimento dos acordos sociais e linguísticos e dos paradigmas criados para definir corpo e vida que desembocam na crise da sensibilidade. Os manicômios foram essas instituições que operam, principalmente, a nível do corpo e das percepções para enquadrar a matéria humana nos

contornos do poder. Nesse sentido, a loucura não é um simples dado científico apartado da história, mas sim uma construção social complexa e variável, na qual há toda uma rede de poderes que determinam o valor de verdade dos discursos, das imagens e dos corpos. Penso que toda essa estruturação do padrão de normalidade se deu por um complexo encadeamento de discursos e imagens que foram se repetindo para perpetuar as noções de Ser em Parmênides e de Mundo Ideal em Platão, que chegaram até a fundamentação do modelo de pensamento moderno ocidental com Descartes em *Penso, logo existo*. Essa rede discursiva, com tantos outros elementos já citados, foi dando base para a colonização fundamentada pela ideia de superioridade de alguns corpos em relação a outros. Assim, os loucos são sempre os outros.

Nos dias de hoje, podemos perceber que corpos dissidentes, corpos com diversidade funcional, pretos, pardos, indígenas, quilombolas, trans, travestis, não-binários, pessoas que de alguma maneira fogem dos padrões que a sociedade estabeleceu como normalidade, ainda são alvo das instituições para *correção* de comportamentos, mas desta vez através de uma sofisticação dos mecanismos de poder. Com o surgimento da instituição manicomial como espaço de disciplina, punição e correção de comportamentos, o poder foi complexificando seus mecanismos de controle para a produção de subjetividades com um projeto de mundo baseado em uma ideia de justiça, que tem na sua base o racismo, o sexismo, o capacitismo, a transfobia e tantas outras políticas de normalização e extermínio.

Por muito tempo, talvez tempo demais, e até hoje, a psiquiatria define os comportamentos e subjetividades que são colocadas dentro do espectro da patologização, devendo por consequência ser corrigidos. Os corpos fora da ordem da branquitude rica e cisgênera foram marginalizados, colocados para fora do convívio social, trancados em manicômios, grades, câmeras, médicos, mortes, mortes, mortes. As mortes assistidas eram um retorno do poder soberano? É fato que os poderes soberano, disciplinar e de controle se misturam e ganham camadas de sofisticação. Cada vez mais, uma outra maneira de controlar surge, ainda mais sutil, dentro da perspectiva de uma justiça que nasceu para matar.

C. morreu asfixiada no porta-malas de uma viatura da Polícia Militar de São Paulo. A narrativa oficial é a de que ela teria entrado lá por vontade própria, na intenção de roubar algo e acabara morta. [...] A polícia no Brasil é uma das únicas facções criminosas que é responsável pela investigação de seus próprios crimes. [...] O racismo contra pessoas pretas e pobres está, portanto, no DNA das polícias e das redes de controle e extermínio que se articulam em torno delas. [...] Afinal, o que é um crime, quando o próprio modo de funcionamento da justiça se faz inseparável de um projeto de atualização perpetua da injustiça como fantasia de controle? (MOMBAÇA, 2021, p. 63-64).

É possível analisar com Deleuze e Guattari no livro *O Anti-Édipo* que os mecanismos de poder vão criando camadas de sofisticação para atualizar as formas de disciplina e controle. A máquina capitalística incorporou as diferenças no maquinário social. Quanto mais diferente, melhor para o sistema de vendas. É uma máquina que funciona por desterritorialização: quanto mais os corpos mudam mais o maquinário produz formas de lucrar com a mudança (DELEUZE; GUATTARI, 2011). Tudo tem potencial de venda e lucro: um serviço, uma ideia, um livro e até mesmo uma camisa com a bandeira LGBTQ+. Até mesmo eu e você, até mesmo quando estamos juntos, até mesmo quando estamos manifestando nossos pensamentos.

O capitalismo é responsável por uma produção de subjetividade, pensamento e desejo, operando na codificação de fluxos. Deleuze e Guattari apontam para a axiomática do capital que age por uma lógica inclusiva de fluxos que fogem às regras estabelecidas. Nesse sentido, o maquinário funciona por um sistema de recodificação de fluxos desejantes, no intuito de incorporar qualquer diferença. O Estado, desse modo, funciona como um operador de integração ou extermínio de corpos dentro dos ideais de justiça, moral, lei, direitos e deveres. E as máquinas são mecanismos de poder que operam por identificar, registrar, fixar, capturar e determinar os fluxos desejantes de uma sociedade para que os corpos funcionem dentro da lógica do capital. Mas a grande virada é quando a *máquina capitalista civilizada* funciona por descodificação dos fluxos, e a diferença se torna alimento do capital, transformada em mercadoria num jogo de *novidades do mercado*.

No livro *Conversações*, encontramos entrevistas de Gilles Deleuze entre os anos de 1972 a 1990, duas dessas conversas são muito importantes para o desenrolar do conceito *Sociedades de Controle*. Nos textos *Post-scriptum sobre as Sociedades de Controle* (1990) e *Controle e Devir* (1990), Deleuze (1992) aponta que estaríamos entrando nas sociedades de controle, que não funcionam mais pela estratégia do confinamento, mas sim pelo controle contínuo e pela comunicação instantânea. Uma falsa sensação de liberdade ou talvez aquilo que Spinoza chamou de servidão: achamos que estamos livres porque muito antes fomos condicionados a querer essa servidão e achar que isso tudo é liberdade (DELEUZE, 2002).

Esse pensamento é construído muito antes, quando Deleuze e Guattari se conhecem em 1969, logo após as manifestações de Maio de 68 na França. O ano de 1968 foi um marco no mundo: Guerra Fria, Guerra do Vietnã, Primavera de Praga, o assassinato de Martin Luther King, o Ato Institucional nº 5 na Ditadura Militar no Brasil, o movimento de contracultura e as manifestações estudantis que culminaram em uma greve geral de trabalhadores na França. Um governo que propôs uma reforma educacional baseada em um currículo conservador e tecnicista

diante do desejo da classe estudantil de mudar as perspectivas enrijecidas da educação. Movimento de estudantes que se une ao movimento trabalhista e para a França.



Figura 9 - Confronto entre estudantes e policiais em maio de 1968, em Paris
Fonte: El País

Uma imagem de mundo que reflete o texto de Deleuze (1992), *Controle e Devir*, é o poder disciplinar e de controle, na tentativa de capturar o devir que é sempre minoritário, porque foge das universalidades dominantes, rompe com as expectativas do Ser e se estabelece enquanto processo que lida com a inevitabilidade das mudanças. O desejo de revolução era o movimento de agir contra aquilo que era intolerável. O desejo em processo de devir se expressava nas paredes da Universidade de Sorbonne, nas ruas e nas artes tantas, capazes de produzir outras realidades. O desejo transbordava para os muros da cidade.



Figura 10 - *A cultura é a perversão da vida*, 1968
 Fonte: Razão Inadequada

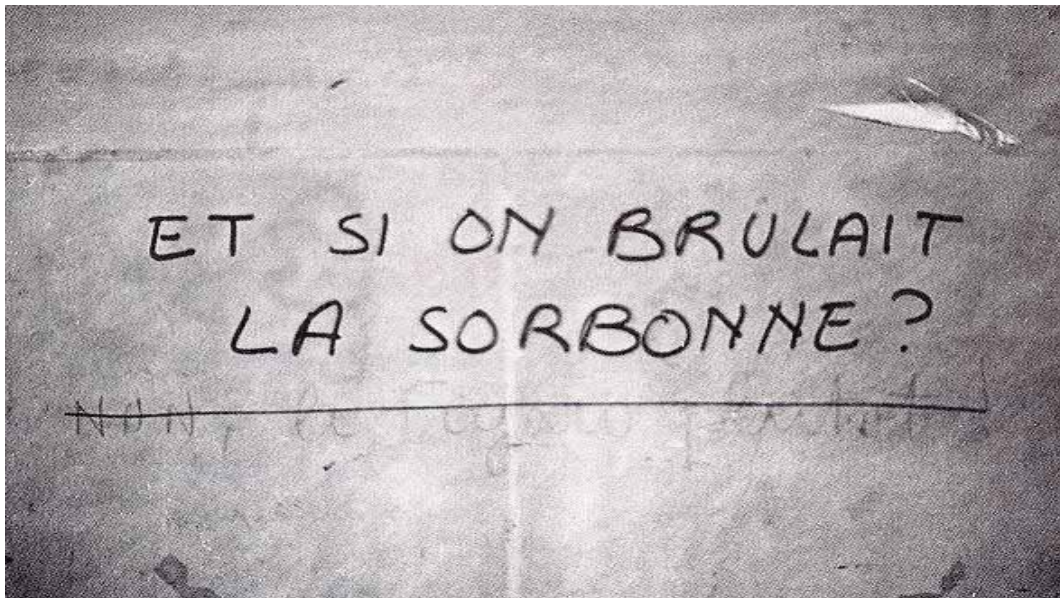


Figura 11 - *E se queimássemos a Sorbonne?*, 1968
 Fonte: Razão Inadequada

E se? E se tudo fosse diferente? E se tudo fosse de outra maneira? *E se* instaurasse no pensamento uma condição de possibilidade do impossível, aquilo que foi dito pelo Estado que jamais poderia ser alcançado? Nos deram três opções, algo como: *escolha entre uma maçã, uma banana e um melão*. Escolhemos uma dessas opções e nos sentimos livres por ter escolhido. A questão é que para além dessas três opções existem uma infinidade de possibilidades, realidades invisíveis que estão ali no campo do incorpóreo com potência de ganhar corpo, de se materializar, mas que o poder faz questão de chamar de impossível. É essa ilusão do inalcançável que o poder fomenta no nosso imaginário, destruindo no corpo a

capacidade de agir, a partir de dispositivos que minam as nossas percepções. Como um experimento de estímulo condicionado, no qual é fomentado no nosso imaginário uma falsa ideia de liberdade a partir de um discurso de que temos todas as opções disponíveis para escolher, quando na verdade o poder já cercou as possibilidades e projetou a nossa escolha.



Figura 12 - *Sejam realistas, exijam o impossível*, 1968
Fonte: Razão Inadequada

O real é impossível, porque dentro das materialidades há sempre um devir minoritário que traça um plano de fuga, uma linha qualquer tão insignificante, que por isso mesmo passa despercebida: “O importante talvez venha a ser criar vacúolos de não-comunicação, interruptores, para escapar ao controle” (DELEUZE, 1992, p. 217). Há de se pensar que Maio de 68 foi um abalo, foi um ano que não acabou, porque de lá para cá o impossível foi uma questão de possibilidade.

Tempos depois, Deleuze e Guattari nos embalos de 1968 começam a borbulhar uma série de pensamentos acerca do Controle. Em *Dois Regimes de Loucos*, livro com entrevistas de 1975 a 1995, Deleuze e Guattari (2016) escrevem o texto *Maio de 68 não ocorreu: Depois de 68*. Os poderes conviveram o tempo todo com a ideia de que “a poeira baixaria”. E, com efeito, a poeira baixou.

O que conta é que foi um fenômeno de vidência, como se uma sociedade visse, de repente, o que ela tinha de intolerável, e visse também a possibilidade de outra coisa. É um fenômeno coletivo na forma de: “Um pouco de possível, senão eu sufoco...” O

possível não preexiste, é criado pelo acontecimento. É uma questão de vida. O acontecimento cria uma nova existência, produz uma nova subjetividade (DELEUZE; GUATTARI, 2016, p. 245-246).

De fato, houve ali um momento em que o desejo foi revolucionário, exigiu o impossível, mas logo depois foi capturado e desejou a própria repressão. Quando a poeira baixou, existia um lugar cômodo de apatia e de não agência diante do intolerável. Lucas Dilacerda (2022) nos aponta a questão: *Será que somos capazes de agir?* Falamos muito sobre outros mundos possíveis e sobre não tolerar o intolerável, sobre criar esses outros mundos em que não existam desigualdade e injustiça, mas parece que toleramos aquilo que era intolerável pela comodidade da apatia. Talvez, não seja sobre o fato de a gente ter tolerado, mas sobre eles estarem aqui.

Acordei assustada nesta manhã pois senti a vibração da terra me alertar: eles estão vindo. Quis gritar, mas não encontrei a minha voz. Saí assustada da casa em que vivo, repetindo comigo, para não esquecer: eles estão vindo. Esbarrei numa senhora que voltava da padaria, apertei firme seus ombros e repeti, uma e outra vez: eles estão vindo, eles estão vindo. Ela deu de ombros e seguiu. Nos congressos da esquerda, nas salas das universidades, nas conversas de bar, nas ruas do meu bairro, enquanto ainda há tempo, eu insisto e repito: eles estão vindo. O tempo dos assassinos chegará novamente a seu cúmulo. As ruas serão tomadas pelas suas marchas, as casas serão invadidas por suas polícias, as canções serão cantadas para louvar sua ordem, a vida será cortada para caber em suas caixas, os corpos serão formatados nas suas gramáticas, as vozes serão moduladas a repetir seus hinos, e assim, por todos os lados, eles virão (MOMBAÇA, 2021, p. 97).

EU ESCREVI A SANGUE NA CALÇADA DOS INVASORES: VOCÊS NOS DEVEM



Figura 13 - Jota Mombaça, *A ferida colonial ainda dói*, vol. 6, *vocês nos devem*, 2017
Fonte: BUALA

Eu quis queimar a língua que me havia sido ensinada. [...] Somos simultaneamente tornadas incógnitas e levadas a lutar pela linguagem. [...] Isso estava escrito na parede. Com a linguagem que reproduz a nossa inexistência. [...] Entretanto o terapeuta, uma bicha preta - e tenho orgulho de dizer que procurei uma bicha preta como terapeuta porque de repente senti que não dava mais, que não dava mais, e que eu estava me afogando -, postou um dia desses: você é maior que o seu trauma. [...] no dia em que eu fui acossada por uma senhorinha lusitana na rua, ela chamou a polícia e eu disse: Sr. policial, eu sou maior do que você. Eu sou maior do que todas as senhorinhas lusitanas que aprenderam a ler meu corpo como ameaça. [...] Eu escrevi a sangue na calçada dos invasores: Vocês nos devem (MOMBAÇA, 2021, p. 29-30).

E eles estão aqui. Bem atentos, inclusive. O Estado, as leis, a justiça e a polícia têm em suas moléculas a discriminação como alarme de alerta. Seja nos manicômios e nas prisões, pelo cárcere arquitetônico ou no controle ao ar livre, pelos olhares e pelas dinâmicas relacionais que mudam quando você é uma pessoa dissidente. Seja pela dificuldade de ocupar um ou outro cargo no trabalho, porque as regras de promoção foram feitas para impedir que pessoas fora da norma cheguem em lugares de tomada de decisão. Seja pela polícia que mata, através de um projeto de extermínio de corpos que ameaçam o conforto ontológico desses canalhas. E talvez nunca tenha sido sobre nós estarmos anestesiados ou desatentos, mas sobre eles terem roubado tudo. É possível que ainda possamos cair nas armadilhas das hierarquias e dos dualismos, nas amarras coloniais do pensamento, onde nós somos sempre os culpados por nos deixar levar. Nunca foi sobre isso. É sobre a necropolítica, os dispositivos de poder, as mortes. Mas também é sobre olharmos com cuidado para o nosso corpo e perceber o poder se infiltrando quando desejamos nossa própria repressão. É sobre o cuidado para não cair na armadilha da liberdade, é sobre saber da servidão voluntária e sobre armar contra eles. É na força da farsa.

*Divagar mais, divulgar menos
Mais ou menos vulgar, essa é a sensação
Sócorro em sua direção
Frio na espinha, a boca seca, tua boca na minha
Escurecido, vazio
Eu mudo a rima calada
Sem rumo eu digo muito, sem dizer mais quase nada
É quase nada, é quase nada
I míssil (em sua direção)
Tá tudo surto, tudo certo,
é tanta sorte,
em tanto corte
Que sangra
É na força da farsa*

-Linn da Quebrada, na música *I míssil*.

É possível perceber que Maio de 68 é um exemplo, talvez um acontecimento de partida para pensar o funcionamento da sociedade de controle. As instituições para o confinamento e a disciplina dos corpos estavam em crise, as reformas eram constantes na tentativa de barrar os processos de devir. As instituições, que funcionavam em seus sistemas fechados, precisam abrir suas portas e janelas para um controle ao ar livre. O confinamento era um molde, no qual os corpos deveriam se adaptar ao formato bem determinado do sistema, mas o controle é uma modulação, no qual não precisamos mais nos adaptar aos modelos bem fechados. A modulação é um sistema bem aberto e mutante, que acompanha o movimento dos corpos, a própria diferença. Não precisa mais operar pela lógica das identidades, porque toda e qualquer diferença será acoplada e controlada pelo sistema de controle.

Antes as fábricas com salários baixos e lucros altíssimos para os fabricantes, agora as empresas com a modulação dos salários e o sistema de premiações. A lógica é: *Você é livre para trabalhar o quanto quiser, mas seu salário é seu mérito, quanto mais trabalhar mais irá ganhar!* É uma falsa liberdade que se introjeta na lógica trabalhista para que o valor do salário seja condicionado ao tempo de trabalho do empregado. E todo empregado quer virar patrão. Não é sobre acabar com o modo de funcionamento colonial do mercado capitalista, mas sobre continuar fomentando essa lógica como única possibilidade de sobrevivência. Você trabalha mais para ganhar mais para pagar suas dívidas para poder se endividar novamente. As pessoas não estão mais confinadas, estão endividadas.

Nessa sociedade, os indivíduos são senhas, números e bancos de dados. É um sistema de informática e computadores que determina as maneiras de viver. O algoritmo, esse sistema de ações que consegue capturar dados em alta velocidade, define certos padrões de movimentos da rede. É um desses dispositivos que determina o que vamos ver em uma rede social, por exemplo. Nesse sentido, quando estamos navegando no Google ou no Instagram, o algoritmo determina o que vamos ver a partir de buscas e visualizações anteriores. Tudo importa no celular: o tempo que passamos em uma foto, o que pesquisamos com mais frequência e o que digitamos, todos esses movimentos funcionam para o algoritmo capturar um certo jeito de ler o mundo e, assim, enviar mais conteúdos parecidos. Por isso estamos em uma grande bolha quando se trata do ambiente virtual.

Por vezes, já me aconteceu de estar falando sobre algum assunto perto do celular e, quando entrei em algum aplicativo, fui bombardeado de conteúdos referentes àquilo que falei. É engraçado pensar que uma vez eu estava ministrando uma aula de Filosofia da Diferença e Esquizoanálise, e falando justamente desses processos de captura dos poderes e das sociedades

de controle, e, quando logo em seguida mexi no meu celular, havia várias propagandas de vendas de livros de Deleuze e Guattari. [*É de lascar! risos envergonhados*]

Nesse sentido, significa que o que vamos consumir no nosso imaginário já está determinado por um sistema de dados muito maior do que imaginamos. São imagens e palavras que vão construir a nossa subjetividade a partir de uma captura de dados e de movimentos, que no fim não importa se estamos lendo *O Anti-Édipo* de Deleuze e Guattari, ou se estamos criticando esse sistema capitalista, porque é como se os dispositivos de captura fossem muito maiores do que o nosso processamento.

A família, a escola, o exército, a fábrica não são mais espaços analógicos distintos que convergem para um proprietário, Estado ou potência privada, mas são agora figuras cifradas, deformáveis e transformáveis, de uma mesma empresa que só tem gerentes. Até a arte abandonou os espaços fechados para entrar nos circuitos abertos do banco (DELEUZE, 1990, p. 224).

O marketing se torna instrumento de controle social, tudo agora funciona por uma construção de imagem de si para vender um produto ou serviço. E assim, a própria arte entra nesse mecanismo de vendas e na lógica do *marketing*. É necessário vender uma exposição, uma ideia e até mesmo o meu corpo e o seu. As instituições culturais entram nessa lógica do *marketing* para também construir uma imagem de si e produzir um conteúdo no qual deve ser vendido e lucrado. Obras, exposições e artistas são convocados para espaços de arte, a partir de um projeto *cult* e colonial de *marketing* da instituição. As gestões decidem suas etiquetas de venda a partir de um regime de palavras e imagens que definem um rumo para o sistema de arte contemporâneo dentro da modulação neoliberal.

O *marketing* é introduzido nas escolas como forma de profissionalização, principalmente das populações mais pobres que serão condicionadas a exercerem a posição de empregado no sonho de um dia virar patrão. Introdução ao empreendedorismo é uma introdução nas subjetividades, o modo de operar do controle. A narrativa é criar uma imagem de empresário de si mesmo, uma expectativa constante e infinita de comandar a empresa, de mandar nos funcionários e de precarizar o trabalho. O *marketing* é a produção de uma imagem alegre da empresa construída em cima do suor molhado da carteira de trabalho, ainda em branco, ainda em sua total fragilidade na escala 6 por 1, uma folga na semana, numa semana de 8 horas trabalhadas, em pé, vendendo, sorrindo, chorando, em pé, chorando, sorrindo, mas vendendo.

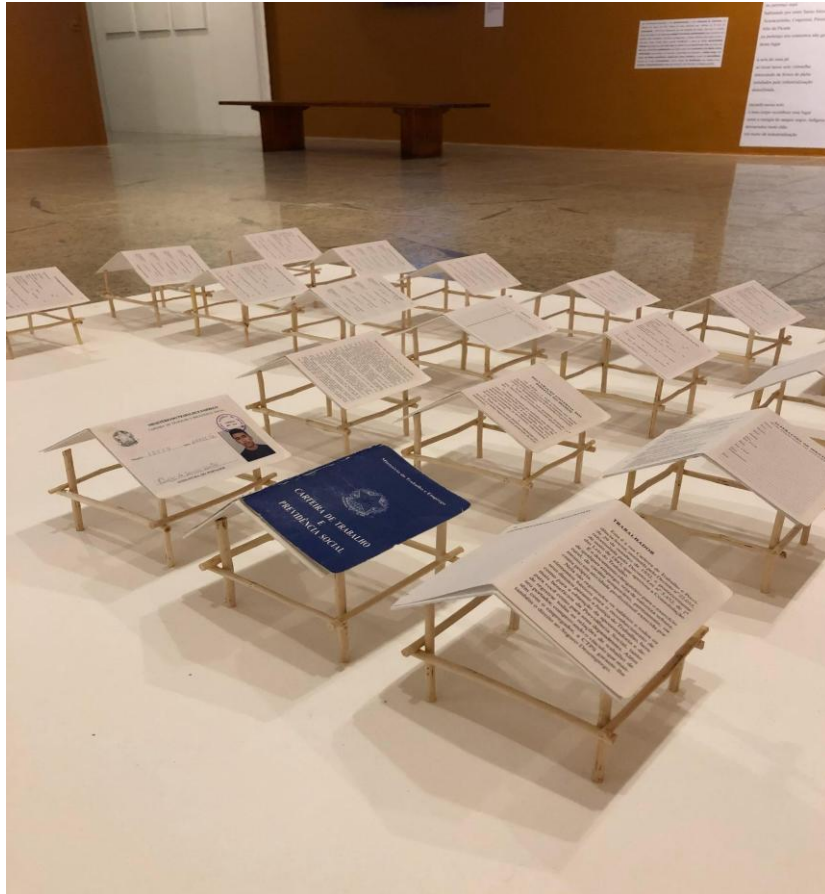


Figura 14 - Diego dos Santos, *Documento Fantasma*, 2020
 Fonte: Arquivo pessoal

A fragilidade e a precarização das relações trabalhistas na sociedade de controle, estampadas nas barraczinhas feitas com a carteira de trabalho do artista Diego dos Santos, porque os feirantes assim como os artistas vendem seus serviços e produtos na informalidade e vulnerabilidade dos impactos econômicos desse mundo. Desse mundo que funciona a partir de valores neoliberais.

Será que já se pode apreender esboços dessas formas por vir, capazes de combater as alegrias do marketing? Muitos jovens pedem estranhamente para serem motivados, e solicitam novos estágios e formação permanente; cabe a eles descobrir a que estão sendo levados a servir, assim como seus antecessores descobriram, não sem dor, a finalidade das disciplinas (DELEUZE, 1990, p. 225-226).

O mundo neoliberal funciona através de valores que norteiam a lógica do mercado. O problema é que esses valores acabaram por se infiltrar no nosso corpo e na nossa maneira de nos relacionarmos uns com os outros. Há todo um funcionamento da empresa baseado na rivalidade, individualidade, competitividade e no famoso bordão: *Trabalhe enquanto eles dormem!* Há toda uma lógica de aceleração para ganhar mais e estar em primeiro lugar: o funcionário do mês que aguarda por anos a sua promoção de cargo. A empresa sempre vende o

discurso de que você está chegando lá; basta trabalhar um pouco mais, fazer isso e aquilo, um pouco mais de paciência e finalmente você estará lá! [*lá no inferno só se for! risos sinceros*]

Assim, de promessa em promessa, o corpo vai acumulando cansaços no acelerar do dia. Os memes não mentem quando falam que na nossa folga iremos trabalhar ainda mais para manter todas as outras coisas que não fizemos durante a semana. [*tem dias que não consigo pedir água aqui em casa, porque durante o horário de funcionamento do mercadinho estou trabalhando*]. E é assim, na correria do dia, no controle constante, na formação permanente e na expectativa de algum dia ser algo, que agora mesmo esqueci do que eu estava falando. É resquício do corpo em esquecimento, em desatenção, em ansiedade e apatia.

Por crise da sensibilidade entendemos o conjunto de forças acionadas pela somatopolítica neoliberal para dar manutenção à servidão voluntária e maquínica em escala global. [...] Com a digitalização do cotidiano, é necessário que nossa atenção esteja constantemente disponível para produzir e consumir. Não há mais distinção entre trabalhar e descansar, dia útil e final de semana, dia e noite. A cultura globalizada de ritmo 24/7 pressupõe a supremacia de uma dinâmica extrovertida, em que as práticas de introspecção/contemplação, o ócio e o próprio sono são controlados e mercantilizados. Neste sentido, nossa insônia global (bem como a depressão, a crise de ansiedade, a síndrome de burnout, entre outros sintomas de esgotamento) é um distúrbio imediatamente convertido em mercadoria (PATZDORF, 2021, p. 20-22).

A crise da sensibilidade na qual me refiro é uma crise das sensações e das percepções do corpo em relação à vida. É um corpo em contexto de controle, de poder, de precarização e de vigilância na aceleração do mundo neoliberal. Corpo que coleciona e consome tristezas. Não à toa o Brasil é um dos países com maiores índices de depressão, ansiedade e suicídio no mundo. Não à toa que adoecemos de Brasil. Não à toa que a crise é sobre a apatia, sobre um regime de tristezas, para as quais Spinoza nos alertava: tristeza é aquele afeto que nos tira a potência de agir. A crise é política e estética. Política porque tem a ver com os nossos acordos sociais, estética porque tem a ver com um regime de palavras e imagens que determina a forma como percebemos o mundo.

Em 10 de julho, o psiquiatra Fernando Tenório escreveu um post no Facebook que viralizou e foi replicado em vários grupos de WhatsApp. Aqui, um trecho: 'Acabei de atender a um homem de 45 anos, negro, sem escolaridade. Nos últimos cinco anos, viu seus colegas de setor serem demitidos um a um e ele passou a acumular as funções de todos. Disse-me que nem reclamou por medo de ser o próximo da fila. Tem sintomas de esgotamento que descambam para ansiedade. Qual o diagnóstico para isso? Brasil. Adoeceu de Brasil. Se eu tivesse algum poder iria sugerir ao DSM (o manual de transtornos mentais da psiquiatria) esse novo diagnóstico. Adoecer de Brasil é a mais prevalente das doenças. Entrei agora na Internet e vi que a reforma da previdência corre para ser aprovada sem sustos. O povo, adoecido de Brasil, permanece inerte. Vai trabalhar sem direito a aposentadoria até morrer de Brasil (BRUM, 2019).



Figura 15 - Isadora Ravena, *Pé bandido*, 2022
Fonte: Instagram

Meu pé inflamou de Brasil e eu produzi um novo órgão: um esporão de galo. O esporão pro galo é uma arma. Estou armada? Sou travesti e sou galo? No interior de Santa Catarina, berço do bolsonarismo, caminho entre o 28º Grupo de Artilharia de Campanha das Forças Armadas e um acampamento com cerca de 300 criminosos que clamam por intervenção militar e articulam uma invasão terrorista na capital do Brasil. Uma marcha rumo às simpatias capazes de curar uma nação enferma. Estou armada e por isso fui em direção daqueles que choram pela volta de um Brasil doente, fiz duas simpatias e nunca mais olhei pra trás (RAVENA, 2023).

O neoliberalismo não é somente um modo de funcionamento da economia, mas uma forma de vida que se impõe a partir do gerenciamento do sofrimento de uma população (SAFATLE; DA SILVA JUNIOR; DUNKER, 2023). Esse modelo de vida gerencia as percepções sobre a nossa própria sensibilidade, produzindo um *design psicológico* que induz a uma potencialização das performances do trabalho. Assim, o cansaço, por exemplo, não é lido como um gasto de energia que investimos nesse modo de vida de excesso de trabalho. Somos uma sociedade altamente esgotada, mas aprendemos a ler o cansaço como única sensibilidade possível diante desse mundo. Somos induzidos a achar que o mundo sempre foi assim e sempre será, e, nesse sentido, precisamos descansar para depositar mais engajamento, visto que as empresas prometem melhores condições de trabalho, mesmo que esse dia nunca chegue.

Pois o sofrimento psíquico é não apenas produzido, mas também gerido pelo neoliberalismo. Por isso, cabe compreender o neoliberalismo com uma forma de vida nos campos do trabalho, da linguagem e do desejo. [...] a forma de vida neoliberal descobriu que se pode extrair mais produção e mais gozo do próprio sofrimento. Encontrar o melhor aproveitamento do sofrimento no trabalho, extraindo o máximo

de cansaço com o mínimo de risco jurídico, o máximo de engajamento no projeto com o mínimo de fidelização recíproca da empresa, torna-se regra espontânea de uma vida na qual cada relação deve apresentar um balanço e uma métrica (SAFATLE; DA SILVA JUNIOR; DUNKER, 2023, p. 10).

No livro *Neoliberalismo como gestão do sofrimento psíquico* (2021), organizado por Vladimir Safatle, Nelson da Silva Junior e Christian Dunker, temos a tese de que o neoliberalismo não apenas produz o sofrimento, como também o gerencia. A lógica é produzir nas nossas percepções um desejo pelo desempenho no trabalho para que o cansaço seja entendido como culpa e não como parte do adoecimento gerado por esse modelo de vida. Há toda uma *gramática do sofrimento* controlada pelas instituições de poder que nos fazem acreditar que essa sensação não é causada pelo neoliberalismo, mas sim por não estarmos desempenhando nossa total potência de produção. Há todo um imaginário social de que devemos sempre produzir cada vez mais para que possamos atingir nosso alto índice de rendimento no trabalho e, assim, ter o gozo e o prazer de ser *o melhor*. Mas é nítido que esse sistema de *ranqueamento* gera sofrimento, pois é uma ilusão de um topo que nunca iremos alcançar.

Podemos falar em “instauração” porque a força do neoliberalismo é performativa. Ela não atua meramente como coerção comportamental, ao modo de uma disciplina que regula ideias, identificações e visões de mundo. Ela molda nossos desejos, e, nesse sentido, a performatividade neoliberal tem igualmente efeitos ontológicos na determinação e produção do sofrimento. Ela recodifica identidades, valores e modos de vida por meio dos quais os sujeitos realmente modificam a si próprios, e não apenas o que eles representam de si próprios (SAFATLE; DA SILVA JUNIOR; DUNKER, 2023, p. 11).

O ano era 1938 quando o termo *neoliberalismo* aparece diante da crise, das guerras e de um mundo polarizado entre ideias e gestão da vida. Uma falsa ideia de liberdade deveria ser imposta pelo Estado para que o empreendedorismo e a livre-iniciativa pudessem funcionar. À princípio, criar discursos que comunicassem a liberdade sem conflito para que possamos performar o empreendedorismo sem problematizar a imposição do Estado. A lógica de mercado se construiu como a nova normalidade e tudo que foge do desempenho do trabalho é considerado uma patologia.

De fato, o neoliberalismo surge para lidar com os impasses que o capitalismo vinha enfrentando e a crise foi o motor para um certo desenvolvimento de projeto de mundo que se daria por um maior controle do desejo, do pensamento e da vida de cada um. Diante das problemáticas geradas pela Revolução Industrial e da exaustão das fábricas, a lógica empresarial se instaura como possibilidade de criar no imaginário uma perspectiva de ação

livre. Cada empregado se tornaria empresário de si mesmo, num jogo perigoso de hierarquia e competitividade. Entre o bom desempenho e o fracasso, os altos índices de depressão surgem como efeito desse modelo.

A terra estaria contaminada de vez? No livro *Brutalismo* (2021), Achille Mbembe toma o conceito da arquitetura para descrever “uma época dominada pelo páthos da demolição e da produção, numa escala planetária, de reservas de obscuridade” (MBEMBE, 2021, p. 12). O filósofo apresenta o brutalismo como uma força geomórfica do poder que se constitui e atua por fraturamento e fissuração. O poder, através dessas técnicas de fratura e fissura consegue extrair das matérias vivas toda a energia necessária para constituir os processos de repressão. Há um paralelo entre os modos de extração e contaminação da terra pela ação humana ao que se entende por processos de exaustão física das espécies humanas. “Brutalismo é o nome dado a esse gigantesco processo de despejo e evacuação, mas também de descarga dos recipientes e de esvaziamento das substâncias orgânicas” (MBEMBE, 2021, p. 15).

O poder cria técnicas refinadas de destruição da terra, através de substâncias e resíduos tóxicos, como os próprios eletrônicos. Mas não só a destruição dos recursos naturais, como também a criação de uma política da demolição que se instaura nos corpos e no sistema nervoso da espécie humana. Um projeto para extrair dos corpos toda a matéria e a energia necessárias para o lucro, assim como exaurimos da terra toda a sua potência. A cada dia é possível perceber que o que nos é tirado é impossível de ser restituído. E, como nos lembra Denise Ferreira da Silva, a dívida é impagável.

Toda história agora é, por definição, geo-história, inclusive a história do poder. Por brutalismo, refiro-me ao processo pelo qual o poder como força geomórfica agora se constitui, se expressa, se reconfigura, atua e se reproduz por fraturamento e fissuração. Também tenho em mente a dimensão molecular e química desses processos. A toxicidade, isto é, a multiplicação de substâncias químicas e resíduos perigosos, não constitui afinal uma dimensão estrutural do presente? Essas substâncias e resíduos (incluindo resíduos eletrônicos) não só atingem a natureza e o meio ambiente (ar, solo, água, cadeias alimentares), mas também os corpos assim expostos ao chumbo, ao fósforo, ao mercúrio, ao berílio e aos agentes de refrigeração. Por meio das técnicas políticas de fraturamento e fissuração, o poder recria não apenas o humano, mas também outras espécies, efetivamente. O material que ele tenta (re)moldar ou transformar em novas espécies é tratado de maneira similar à que se utiliza quando se lida com rochas e xistos a serem dinamitados para extrair gás e energia. Vista sob essa luz, a função dos poderes contemporâneos é, portanto, mais do que nunca, possibilitar a extração, o que exige uma intensificação da repressão. Disso faz parte a perfuração de corpos e mentes. Tendo o estado de exceção se tornado a norma, e o estado de emergência permanente, trata-se de fazer pleno uso da lei com o intuito de multiplicar os estados de não direito e de desmantelar todas as formas de resistência (MBEMBE, 2021, p. 13-14).

O que pode esse corpo contemporâneo, permeado de valores neoliberais? O que pode esse corpo visivelmente apressado, ansioso, cansado e apático? É um corpo em crise com a sua capacidade de sentir e experimentar a vida (PATZDORF, 2021). Um corpo em crise com a criação. A que dispositivos poderíamos recorrer para desembrutecer o corpo capturado pelas amarras da sociedade de controle? Como desautomatizar os sentidos do corpo, no intuito de abrir para uma fruição da experiência estética que convoca forças para de-com-por o mundo em sua ordem e seu controle? O que pode a arte se o corpo artístico está em crise? Afinal, como criar no abismo da crise?

*E se eu te dissesse que
Eu não acredito em nada do que você diz
Vejo todo esse povo me falando de onde eu vim
E é pra eu ser feliz
Essa história tá mal contada
Vejo reis e rainhas na minha árvore
No quintal da vida
Vocês querem que eu colha frutos podres
Da história que vocês contaram a versão sofrida
Brilho e mais brilho sob a minha pele
Ouro e mais ouro são minhas raízes
Dança de alegria, saúdo aos meus reis
Vou contar de outro jeito a versão de vocês
Ganhem dinheiro com meu povo
A ganância não se satisfaz com todo roubo
Provem da nossa comida
Comam, mas não me perguntem quem envenenou
Aquele tronco já era tambor
Naquele rio a gente já remou
Naquela rua que sempre alaga
Eu conheço uma história que nunca ninguém contou.*

-Mallu Viturino e Mateus Fazen Rock, na música *Tudo novo*.

4.3 A imagem cult de si: corpo em crise no museu



Figura 16 - Daiara Tukano, *Carta Cobra*, 2022
Fonte: Prêmio PIPA

No ano de 2022, a artista indígena Daiara Tukano participou da exposição “Contramemória”, no Theatro Municipal de São Paulo. A *Carta Cobra* (2022), obra feita com um extenso papel *kraft*, foi exposta ao longo da escadaria do teatro. Em pouco tempo de exposição, a obra foi pisoteada e rasgada pelos visitantes distraídos pelo brilho do salão dourado do Theatro Municipal. A artista conta que a preocupação principal foi manter o formato da cobra, sem se ater ao conteúdo da obra. A cobra ficou fragmentada e continuou sendo pisoteada durante a exposição. Em seguida, Daiara publicou nos stories de suas redes sociais: “*Carta cobra: as memórias seguirão fragmentadas e desconexas... Um dos lembretes mais difíceis sempre será o último: parar de medo.*”



Figura 17 - Daiara Tukano, *Carta Cobra*, 2022
 Fonte: Instagram

Em 2018, na 33ª Bienal de São Paulo, o artista indígena Denilson Baniwa, transformado em Pajé-Onça e diante de fotografias em preto e branco de pessoas indígenas expostas no local, rasga o livro *Breve História da Arte* em um gesto de denúncia contra todo o arquivo colonial. O artista indaga na sua performance: “*Breve história da arte, tão breve que não vejo arte indígena [...] é assim que querem os índios, presos no passado?*” (HACKEANDO A 33 BIENAL..., 2019). Em um gesto de hackear a bienal, Denilson Baniwa refuta a arte branca e elitista, a partir de uma performance não-institucionalizada. Nesse sentido, a partir da arte enquanto mobilizadora de afetos contracoloniais, o artista instaura um movimento que rompe com as perspectivas predominantes em arte e educação, e promove uma outra temporalidade no espaço da exposição.

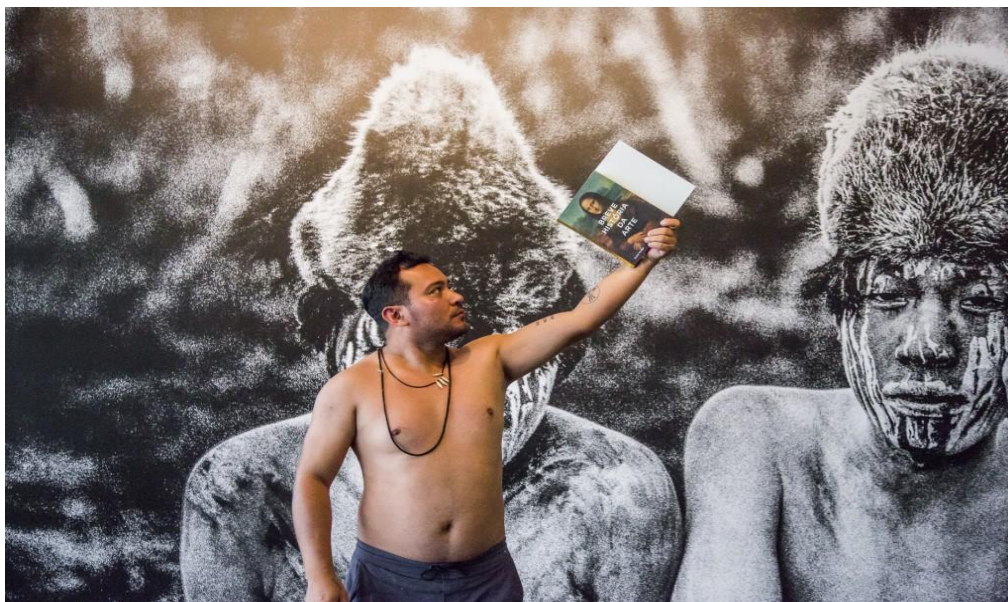


Figura 18 - Denilson Baniwa, *Pajé-Onça: Hackeando a 33ª Bienal de Arte de São Paulo*, 2018
Fonte: Prêmio PIPA

É possível perceber que as necropolíticas se adentram em espaços de arte institucionalizados. Os corpos já estão modulados para definir valores hierárquicos para a arte. Há uma tentativa de incorporar termos como *descolonização* e *ancestralidade* numa virada colonial que Jota Mombaça vai chamar de *plantação cognitiva*. Há espaço para a arte indígena quando é conveniente para as instituições criarem suas imagens *cult* de si, na justificativa de uma *descolonização* ou *resgate da ancestralidade*, expropriando termos e corpos para vender. O que está em jogo é uma disputa de imagens e discursos: de um lado por gestores, em sua maioria brancos e cisgêneros, na apropriação das dissidências para a venda e o lucro em cima de obras/corpos; e, por outro lado, uma negociação das nossas presenças que entram nesses sistemas no perigoso balanço da (in)visibilidade. Nesse sentido, artistas dissidentes evocam uma poética da opacidade que, como nos ensina Édouard Glissant em *Poéticas da Relação* (2021), dribla os regimes da transparência.

É um delicado jogo de negociações que se instaura diante da expropriação artística que as instituições fazem para a criação de suas imagens *cult*. Nas armadilhas do poder, uma complexa rede de palavras e imagens estão em jogo, seja no truque ou na contradição que é se inserir em uma instituição de arte. Entre a expropriação do nosso trabalho e o jogo que se instaura, nossa língua é bifurcada, falamos o que vocês querem ouvir longe dos códigos do entendimento e da transparência, jogando o jogo, fingindo perder, quando na verdade estamos remodelando as regras. Como diz Castiel Vitorino Brasileiro é um jogo de *ganhar perdendo e perder ganhando*. As obras são feitiços entre verdade e mentira e, cada vez mais, reivindicamos

nossa presença e nossas palavras nesses espaços como uma armadilha contra hegemônica. É talvez aqui que começo a falar de uma guerra. Uma guerra de imagens. *Cult* também é colonial.



Figura 19 - Daiara Tukano, *Carta Cobra*, 2022
Fonte: Prêmio PIPA

A todo momento me sinto falando dessa guerra. Uma guerra estética, política, uma guerra entre ética e moral. A todo momento me sinto disputando imagens ou saindo nessas imagens para representar uma certa significância do espaço. As instituições de arte estão interessadas nessa disputa de poder, uma disputa que envolve palavras e imagens que norteiam as percepções. Os dois exemplos que citei, ambos de obras de artistas indígenas, evidenciam uma das inquietações desta pesquisa. Temos dois pontos de tensão: as pessoas visitantes que querem criar suas imagens *cult* e as instituições que com suas tecnologias avançadas pelo capital, constroem suas estruturas a partir do *marketing* de imagens *cults*. *Cult* também é colonial.

O que estou evidenciando nos dois casos é a aceleração, a desatenção, a apatia e outros sintomas e valores neoliberais que norteiam o fazer e o estar do corpo em espaços culturais, muitas vezes em situações em que os corpos estão lá mais preocupados em criarem suas imagens *cult* para além de qualquer outra possibilidade de experimentação. Como se o neoliberalismo tivesse já determinado as sensações de estar em espaços culturais e a maneira como devemos nos relacionar com as obras e as artistas. Por outro lado, as instituições também são norteadas por um ideal do capital: lucrar com tudo. Nesse sentido, o mundo incorpora as diferenças e as dissidências para criar uma certa imagem *cult* de si. O mundo neoliberal cria uma imagem *cult* para cobrir os bastidores da cena colonial que ainda se perpetua. Assim, há

uma tendência de muitas instituições de arte em capturar corpos dissidentes para a criação de suas imagens mais inclusivas. Há toda uma produção de *marketing* com imagens de corpos, obras e ações que criam uma perspectiva de um lugar “diferentão” que encobre o real funcionamento de certas instituições, que por muitas vezes perpetuam relações hierárquicas, elitistas, moralistas, racistas, machistas, transfóbicas e capacitistas.

O que estou chamando de *cult* é uma perspectiva de pensar a imagem atrelada a um certo ideal do neoliberalismo de gourmetizar as relações a partir da criação de imagens que demonstram um sujeito que é cultural, inclusivo, conceitual, que está sempre nos museus, nas bibliotecas, nos teatros ou lendo livros de filosofia, tomando um cafezinho. O fazer dessas ações está totalmente condicionado à produção dessas imagens, como um *marketing* de si. O empresário de si mesmo que consegue além de tudo, ser cultural. Quando na verdade, essas ações funcionam com base em valores individuais, competitivos e rivalistas, feitas exclusivamente para os *feeds*, *stories*, *TikToks* e outros dispositivos e plataformas. A ideia é capturar *likes*, comentários e engajamento para um tal sujeito que, muitas vezes, dispensa os espaços de reflexão crítica, criação, experimentação e outros processos em arte e educação quando essas ações são desatreladas de um produto útil para a produção de conteúdo. Assim, as ações em arte e educação estão cada vez mais vinculadas a uma ideia de empreendedorismo, nas quais precisam estar vinculadas à finalidade de um produto ou conteúdo que funcione para o capital, ou, do contrário, se tornam desinteressantes.

[O cenário é o seguinte: corpos entram na exposição. Se espalham rapidamente. Um corpo comenta: “Que linda aquela paisagem na parede, quero uma foto”. O corpo faz uma selfie em uma imagem da exposição e indaga: “Olha, amiga! Ficou bonita? Vou postar para o povo ver que eu sou cultural”. A foto registrada aconteceu em uma exposição sobre a Inquisição. A “paisagem” em que a selfie foi feita era de uma praça, onde acontecia o Tribunal da Santa Inquisição, onde milhares de corpos foram torturados e mortos em público]

É possível perceber que na rotina desse mundo acelerado, apático e esquecido, não há tempo para errar, para ser frágil, para pensar de outra maneira, para refletir criticamente, para experimentar, para deixar as sensações passarem coletivamente, para se transformar, para voltar atrás, para começar de novo, para seguir e até mesmo para parar um pouco. Como diz Mateus Fazeno Rock, cantor e compositor de Fortaleza: *não tem pausa, não tem pausa nessa porra*. Ir para espaços culturais entra nessa lógica produtivista. Ir para o museu para produzir uma imagem de mim mesmo. Coisa rápida. Até porque no próximo *story* já preciso mostrar que

estou em outro espaço, talvez em uma cafeteria ou vendo um filme ou produzindo algum outro conteúdo. A cada minuto, criamos mais uma imagem e, na medida que esse tempo acelerado se passa, vamos perdendo a nossa capacidade de imaginar. Engraçado pensar que em um mundo de excesso de imagens, a imaginação esteja tão escassa.

[O cenário é o seguinte: dois corpos entram na exposição. Existe uma cadeira no lugar. Fundamentalmente, a cadeira é um local instagramável. Um corpo me pergunta: “pode sentar pra bater foto?”, eu respondo “sim, fica à vontade!”. Um corpo se direciona até a cadeira, enquanto o outro se posiciona para fotografar. O resumo dessa história é que após longos minutos de discussões me aproximo para entender a grande análise gerada pela exposição: como se posicionar na cadeira para um bom engajamento no Instagram. Recebemos o feedback de que a luz da exposição não favorece a foto]

Porque o nosso tempo, marcado pela profusão e eficiência técnica das imagens, é também o tempo de crise da imaginação? Qual a relação entre a nossa compulsão e obsessão pelas imagens cotidianas e uma sensação de certa letargia, incapacidade de produzir saídas para as inúmeras catástrofes que atravessam o presente? Bem, a história nos ensina que seria ingênuo achar que a culpa é das imagens, malditas por natureza. É mais provável que a resposta esteja no modo como nos relacionamos com elas (QUINTELLA, 2021).

O capital projetou em nós a necessidade de criar essa imagem *cult* de nós mesmos. Absorver as diferenças quando é conveniente em formato de imagens, *selfies* e poses com gestualidades bem próprias do mundo virtual de *pixels* muito bem previstos pela máquina do capital. A imagem *cult* é a repetição e a repercussão de imagens que sustentam uma possível diferença que foi englobada pelo capital, mas que na verdade não é. A imagem é uma abstração, uma ficção muito bem pensada para “se passar” por diferente ou atualizado dentro da roda que gira rápido, tão rápido, mas tão rápido que esse story já passou.

[O cenário é o seguinte: corpos entram na exposição. Existe um tempo mais lento, dilatado, tempo de sentir e experimentar o lugar. Alguém interrompe: “tem como ser mais rápido?”]

Criamos uma realidade alternativa em que o sofrimento esteja distante e a estabilidade esteja sempre presente, escondendo a precarização dos artistas, dos educadores e de outros funcionários. Edição da vida, recortes necessários, filtros embraquecedores, a foto é tudo aquilo que não é. Ter inclusive que fazer uma ação baseada na foto, porque a ideia da foto vem antes da ação e tudo aquilo que aquela imagem pode gerar para uma positividade da

instituição. Como pode uma atividade em arte e educação ser condicionada por uma ideia de *marketing*?

[O cenário é o seguinte: estou mediando para um grupo de idosas. Uma emissora de TV chega no local, posiciona a câmera próximo a mim, começa a gravar. No meio da mediação, o repórter interrompe para indicar que uma senhora olhe para uma obra. O repórter determina a posição que ela deve olhar, porque a posição deveria favorecer o ângulo da gravação. Ele puxa outra senhora e diz: “olhe para a obra”, “não olhe para a câmera”. Observo toda a cena como um figurante. Em seguida, ele começa a entrevistar uma das senhoras: “o que você achou da exposição?”, prontamente ela responde: “mas vocês nem me deixaram ver!”]

Eu vou ao museu, mas não é pela ação ou pela experiência do espaço, e sim pelo conteúdo que isso vai me gerar. As fotos que vou bater e a imagem que vou criar de mim mesmo, sem que nada aconteça. É tão fora do real que ninguém passa mais de três segundos num *story*. Em muitos casos, a foto pode ser uma barreira de *proteção* contra a experiência estética. A foto foi capturada pelo mundo neoliberal com seus valores de pressa e produtividade que ignoram as sensações e a presença da experiência para rapidamente fotografar o momento, se sentir produtivo com o ato e ter a sensação de rapidez no processo. A experiência, ao contrário, não é nada útil, tampouco rápida. A experiência é de outros tempos e camadas. A foto se torna um dispositivo de captura do capital para se distanciar da experiência ao passo de criar uma imagem de produtividade. Vou ao museu, produzo minha imagem *cult*. Fui lá, fiz várias fotos, vi várias obras e postei vários *stories*. Os *stories* passam tão rápido, da mesma forma como passamos rápido pelas obras.

A foto perde seu caráter de registro, experiência, memória, afetividade; ela ganha um lugar de produtividade e distanciamento. Num certo momento a fotografia e a produção de imagens poderia ser um perigo para o capitalismo, porque poderia replicar um lugar de reflexão, de crítica, de sensibilidade e também de acesso para corpos que historicamente foram excluídos dos espaços de arte. Assim, a máquina capitalista captura a fotografia e incorpora os valores de produtividade e rapidez. A foto não é mais sobre o espaço, a memória e a experiência, mas sim sobre um sujeito *cult* que visita lugares legais de se fotografar. A experiência perdeu corpo, a foto perdeu vida.

Dizem por aí que vivemos uma nova cultura da participação, pautada essencialmente pela disputa da atenção. No feed, uma foto está fadada a ser imediatamente substituída por outra, e outra e outra, de modo que fica difícil fixar qualquer coisa. Se as

fotografias poderiam ser aliadas da produção de memória, elas provam cada vez mais o contrário: registramos para esquecer (QUINTELLA, 2021).

[Você lembra quantas vezes já sorriu num museu? Ou será que só sorrimos quando vamos fazer uma foto ao lado da obra?]

Esse tipo de registro no mundo neoliberal tenta prorrogar o estatuto da verdade, firmado pelos ideais modernos de Ser. A foto como uma comprovação, um fato do sujeito, um imperativo da visibilidade e da transparência, onde tudo deve ser pensado e produzido para ser visto e esquecido, porque em um mundo de excesso de imagens e informações, o esquecimento é um sintoma recorrente. *Eu estive ali, tive uma experiência ótima, me veja sorrindo ao lado da obra.* É aqui que verdade e mentira se entrelaçam, se corroem até não restar fato, não restar ação, não restar experiência, nem interpretação. Só resta a imagem na tentativa incessante de Ser, mas que não é. O que estou trazendo é um certo excesso social da foto. A ação em prol da imagem cult.

O condicionamento das fotos são sintomas da neurose da representação. O excesso das fotos em museus, de forma rápida e repentina são imperativos da significância. O poder pretende controlar as percepções, os afetos e as sensações coletivas. Nesse sentido, o excesso das fotos é um rebanho de sentimentos mediados pela rapidez, visibilidade, transparência e ansiedade da produtividade de uma imagem feliz que sustenta a civilização.

[O cenário é o seguinte: começamos uma mediação com crianças de 5 anos. Uma reportagem chega ao local insistindo para que a mediação comece por uma exposição que se encontra na área externa do espaço. São duas horas da tarde e você já pode imaginar o sol de Fortaleza. Informo que está muito quente para as crianças verem a exposição do lado de fora, que iríamos esperar o sol baixar para levar as crianças até lá. A reportagem insiste dizendo que iríamos atrasar a matéria. Começo a mediação pela parte de dentro. A reportagem chama a professora do grupo e consegue levar três crianças para o lado externo. A matéria da reportagem foi a seguinte: crianças no sol quente chorando por estarem na exposição]

Quais os impactos do neoliberalismo no mundo da arte? Lucas Dilacerda (2022) nos lança a questão e nos aponta diversos pontos de disputa em instituições culturais e na maneira como os artistas produzem seus trabalhos diante desse mundo da rápida produção de conteúdos e imagens. Em muitas instituições, a condição de participação nas atividades é a autorização do uso da sua imagem. Estar no museu é também ceder sua imagem para a

comprovação de quantitativo da atividade. É também ser editado, recortado e moldado para caber em uma postagem. Não falamos mais sobre atividades pedagógicas de formações duradouras, até porque as instituições insistem em apontar para a flecha do tempo linear. Correr contra o tempo e atingir o topo das quantidades. Ser a melhor de todas, com mais ações, ações bem mais *inclusivas*. Ou será que foi só a foto?

Há uma tendência de *blogueirização do trabalhador cultural*, como propõe a crítica e curadora Pollyana Quintella, mas que também se estende para o campo dos espectadores de espaços culturais. Assim, a visita do espectador está totalmente condicionada a um processo de se tornar blogueiro, portanto visitar um museu significa produzir a sua imagem *cult*. O contato com a obra não funciona como um acontecimento, uma troca de afetos e sensibilidades, mas sim um processo *instagramável* e de *turistização* (DILACERDA, 2024), ou seja, a obra funciona unicamente para a produção de conteúdo para as redes sociais de um *espectador fast-food* (DILACERDA, 2024).

Nesse contexto, os artistas são constantemente assombrados pela fantasia da invisibilidade (QUINTELLA, 2021). É um certo imperativo da criatividade que rodeia os Microempreendedores Individuais (MEI), cercados pela precarização da prestação de serviços, dos baixos cachês e dos atrasos de pagamento. Das famosas “peixadas” ou nepotismos estabelecidos *no off* e a promessa de que um dia você terá a oportunidade. Tudo funcionando lindamente pela meritocracia. Os MEI também condicionados pelos imperativos do *mult-*, multiartista ou multifudidas, como brinca Lucas Dilacerda. Multilascadas nesse sistema incessante de autopromoção, superexposição e múltiplas funções. Estamos em um cenário em que se a ação, obra ou atividade que promovemos não for postada, não é validada. É uma grande disputa da atenção, em tempos de esquecimento.

A blogueirização do trabalhador cultural é ambígua. Tal qual a ideologia neoliberal, o Instagram promete liberdade e autonomia, mas entrega instabilidade e desgaste psicológico. O “empoderamento” do trabalhador vem necessariamente junto de sua auto exploração; alienação e realização se confundem. Ganha-se em alcance temporário, perde-se em qualidade de vida e produção de consistência (QUINTELLA, 2021).

Afinal, falamos de uma certa crise do corpo nesses espaços e voltamos para a questão: *O que é corpo?* Ou melhor dizendo, *o que pode um corpo?* Matéria, carne, movimento, deformidade, dança e travessia. Tudo aquilo que reпреnde o corpo o faz adoecer. Logo, me refiro à crise da sensibilidade como uma crise contextualizada no mundo neoliberal que define os valores, percepções, sentires e fazeres do corpo. Há aqui várias camadas e pontos de tensão,

entre os impactos do neoliberalismo no mundo da arte, os processos artísticos condicionados pela rapidez e produtividade, as imagens *cult*, o enrijecimento do corpo e das percepções, as relações sociais dominadas por afetos tristes. A tristeza, o cansaço, o esquecimento, a desatenção e a apatia são coletivas, porque são estratégia de poder.

Qual a função da arte diante de uma crise da sensibilidade do corpo? O que pode a arte diante de corpos apáticos que perdem sua capacidade de serem afetados diante das opressões do sistema de poder? Costumamos dizer que a arte é transformadora, será então que a arte estaria perdendo a sua capacidade de transformar? Se o corpo está bloqueado durante a experiência estética ou até mesmo cansado o suficiente para evitar os espaços de arte, que dispositivos poderiam ser investigados para abrir espaço para a potência afetiva da arte? Talvez a arte na modulação neoliberal com toda sua ordenação e controle continue produzindo afetos e transformando os corpos a partir da sua estética de paredes brancas com escadas de ouro, vendendo obras de artistas dissidentes. A questão é que as instituições sabem bem como usar uma estética para afetar e transformar os corpos em mais tristes e mais doentes e sempre em falta, em dívida ou em colapso. Reformulando a pergunta, é possível que a arte não tenha deixado de afetar, visto que neoliberalismo apenas transformou a maneira como nos relacionamos com as obras, mas então como a arte pode evocar forças para destituir o mundo ordenado e suas amarras do controle?

Vale pensar que quando arte e instituição se misturam há um conflito entre fluxos e códigos, criação e burocracia. E de fato teremos que complexificar essa relação que é tão sensível, porque entre a invisibilidade e a transparência há um enorme abismo de precarização. Afinal, como as artes e as instituições podem se relacionar para além dos regimes predatórios da visibilidade colonial? Como dialogar, negociar e criar caminhos possíveis para as artes institucionalizadas, quando essas artes pretendem destituir o cerne das instituições em toda sua brancura e cisgeneridade? Como fazer das artes um respiro possível dentro de espaços que, muitas vezes, querem se alimentar da crítica para transformá-las em imagens cults de si, quando ainda escondem os bastidores da plantação cognitiva? Arte como um vírus que contamina as ideias. Arte como uma cobra que lança o veneno. Arte como um míssil na instituição, pronta para bombardear, mas era só uma performance. E nós, entre arte e educação, deslizamos por essa complexa rede de forças. Viva Linn da Quebrada no álbum *Trava Línguas*, quando propõe um jogo de linguagem entre saudade e bombardeio: *I míssil em sua direção, é na força da farsa*. Arte e instituição entre forças e farsas.

O mundo é uma ferida sobre a Terra. O mundo nos ensina que cortar é impossível. Ele sussurrou em nossos ouvidos. Se o mundo é uma ferida sobre a Terra, o que

estamos nós a dizer? Que é com o corte que curaremos a ferida. Precisaremos perguntar: Como cortar o mundo com delicadeza? Com uma flecha, com uma seringa, com uma dose de testosterona, com um pump de estradiol, com um amontoado de algodão, com uma palavra, com um banho, com uma lâmina de barbear. Se o mundo é uma ferida na superfície da terra, precisaremos rastejar sobre um terreno loteado pela norma. Pela norma e pela linguagem que nos aprisiona. As serpentes rastejam sobre o próprio ventre. Um movimento delicado, a iminência do bote. Como cortar o mundo com delicadeza? (DILACERDA; RAVENA, 2020).

Vale também pensar na perspectiva de não romantizar as relações. Não culpar as imagens. Nem as fotografias. Não pensar no artista ou no arte-educador no lugar de fazer por amor. Esse amor que eles vendem não paga nossas contas, nem enche nossas barrigas. Cada vez mais encontramos outras formas de hackear vocês, de trair vocês, de invadir as suas administrações e derrubar suas grades e sobrenomes. E essa resistência não deve ser lida como romântica, porque esboça um cenário de precarização. Tampouco devemos ler a arte como salvadora. Entre arte e educação, sem moral ou dualismos, mas sempre com contextos e camadas, sempre com posicionamentos políticos. Sim, a arte tem política e economia, mas eles querem dizer que a arte é neutra. *[neutralidade é cafona, a arte de vocês é cafona, porque entre vários motivos dos quais eu já venho falando, vocês querem criar uma imagem cult a partir de corpos dissidentes, quando vemos exposições pensadas por cabeças cis, brancas, machistas, racistas, transfóbicas, capacitistas]* Cult é colonial.

Trata-se do capital que apoia a representatividade, as pautas minoritárias e a reivindicação por direitos dos movimentos sociais, enquanto investe em operações que degradam cada vez mais a condição de vida dos trabalhadores, contornando regulamentações e direitos. É o modelo que defende a diversidade, mas entrega precariedade (QUINTELLA, 2021).

É importante e lamentável também pensar que queremos muitas vezes entrar nesse sistema na tentativa de reverter os cenários, entretanto essas estruturas são sofisticadas. E é desgastante. É cansativo e tal hora o corpo não aguenta mais (LAPOUJADE, 2002). E por não aguentar, altos índices de *burnout* (retrato dessa crise?). Corpos entristecidos, esgotados, sem potência de agir ou capturados pela lógica da inversão de poder: estar no lugar do opressor, reproduzir as mesmas lógicas e ameaças. Certa vez ouvimos falar que se tivéssemos uma má conduta, isso iria queimar a nossa imagem, porque poderíamos precisar deles em outros momentos. Como se o mundo desse voltas e das tantas voltas que o mundo dá, prontamente foi devolvido: a imagem de vocês já está queimada há muito tempo.

A estranha continuidade entre exaustão e imputabilidade opera aqui como um índice das cenas de sujeição que estão disponíveis às “outras” do mundo branco e cisgênero

no contexto de cenários artísticos hegemônicos - especialmente se consideramos os modos como nossa vida ela mesma, incluída sua hiperdeterminação por dinâmicas estruturais, tendem a tornar-se uma extensão do nosso trabalho. A imputabilidade (unstoppability) do trabalho trans racializado engendra seus produtos. Alimenta arquivos privados com mercadorias críticas; cria imagens, textos, ideias e sensações para o consumo de audiências brancas e ricas em circuitos artísticos; é apropriado por instituições como sinal de “responsabilidade social”, “diversidade” e “inclusão” (MOMBAÇA, 2021, p. 53).

É que a diferença entrou na moda, foi incorporada pela máquina do capital, mas apenas na base, nas imagens e na divulgação. O *marketing* sabe bem como usar isso. São estratégias e dispositivos de amostragem da responsabilidade social das instituições que cobrem os discursos violentos dos bastidores. Em suas salas administrativas, sentados em suas cadeiras muito bem acolchoadas, no ar-condicionado e com uma iluminação agradável (nem muito claro, nem muito escuro, uma janela permite a estética da luz naturalíssima do local), conversam sobre as imagens. A diferença entra na imagem, mas não entra na gestão. *Cult* também é colonial.

Em contraponto, e apesar da crise, apesar do neoliberalismo e dos mecanismos de poder que minam nossos processos de criação artística, há uma importante aposta na educação museal como um potente campo de mobilização de forças contracoloniais. A educação museal, ainda que em crise, ainda que também mergulhada nos valores desse mundo contemporâneo tem um trabalho micropolítico no campo do invisível. Isso quer dizer que os processos entre arte e educação museal movimentam forças que modificam a realidade. O real é povoado de forças invisíveis. São partículas, moléculas subatômicas, sensações e deformidades que colocam a matéria em movimento a ponto de ser devir imperceptível (DELEUZE; GUATTARI, 1980). São forças que vão deformando as matérias que já foram codificadas e dando outras possibilidades, outras maneiras de existência.

No museu, o invisível é força motora da vida. Mas há toda uma tensão, por um lado, as forças invisíveis, o devir e a capacidade da vida em se modificar, por outro lado, a racionalização, os códigos, as significâncias muito bem enrijecidas com suas verdades absolutas. Talvez o velho embate entre Ser e Devir em disputa no campo museal. É que essa razão moderna determinou a forma como devemos nos relacionar com a vida. A ditadura das visualidades e as certezas das imagens são pilares de uma sociedade que escolhe os possíveis, os visíveis, os que morrem, os que vivem, o que vemos e o que não devemos perceber jamais. Assim, museu é esse lugar de disputa e de tensão entre arte e instituição, entre crise e criação, entre forças que querem se expandir e criar outras percepções de mundo e a instituição que precisa jogar com os códigos e as condutas de sistematização.

A educação hegemônica não prepara os corpos para experiências com o invisível, ela sempre nos ensinou a capturar as visualidades e encaixá-las em interpretações, significâncias e representações. Mas estar no museu é estar diante da força das incertezas, das metamorfoses e da imprevisibilidade do tempo, do espaço e da vida. Estar no museu é quando a arte, o educativo e o público precisam “saltar em abismos onde a linguagem não está posta, pois ela precisa ser inventada” (DILACERDA, 2023, p. 181). Museu é quando a linguagem precisa ser liberada, onde ela foi aprisionada. Assim como foi apontado que os nossos acordos linguísticos foram capturados pelas gramáticas muito bem estruturadas e acabaram por anestesiarem nossos corpos e nossas percepções de mundo, no museu a linguagem se desdobra em processos de criação em que as palavras podem ser enfeitiçadas pela profecia do por vir. Museu pode ser vida em estado de criação.

E acho que talvez aqui respiro profundo para dizer: não é que não possamos mais bater fotos no museu. Por favor, que não paremos de registrar nossos melhores momentos. Essa crítica não é uma doutrina contra as fotos no museu [*risos debochados*]. Acho que, primeiro de tudo, esta pesquisa não é uma doutrina, nem uma moralização das fotos em museus, muito menos um dualismo entre a foto ser *cult* ou não, boa ou má. Não proponho um estatuto sobre essa maneira de se relacionar com as obras, muito menos dizer que o registro desses momentos seja ruim. No fim, o que proponho é uma crítica sobre as formas como o neoliberalismo se adentra nos espaços de arte para capturar as maneiras como nos relacionamos com as obras ou sobre o cansaço que nos afasta ainda mais do museu. Afinal, estamos diante de uma nova maneira de se relacionar com as obras por intermédio dos celulares, da tecnologia e da produção de imagens. É uma nova relação estética que se instaura, mas que pode ser investigada quando seu uso se faz excessivamente ansioso, apressado e apático. Quando há um novo imperativo na maneira como nos relacionamos com as obras, o imperativo das fotos e da produção de conteúdo, esse sim é um modelo que devemos nos questionar.

Os bilhetes nos mostram muito bem a complexidade das relações. Antes eu acreditava que os bilhetes eram cenários apenas da crise e da falência da nossa relação com as obras. Que grande engano! Os bilhetes são problematização e fabulação ao mesmo tempo, porque os públicos são e estão em crise e criação ao mesmo tempo. De fato, quando proponho uma crítica à produção dessas imagens *cult* no museu não é sobre culpar o público, muito menos generalizar os cenários. É um recorte situado no tempo e no espaço, seja desse mundo contemporâneo e neoliberal, seja no espaço dos museus que investiguei. É nítido que há uma intensa produção de sensações e percepções do neoliberalismo no nosso imaginário e que esses

sintomas são levados para os espaços de arte e é nesse sentido que proponho uma crítica ao formato de pensamento e de sensibilidade capturados pelo poder.

Crise e criação estão emaranhadas. Os bilhetes narram os cenários que demonstram isso: *O repórter determina a posição que ela deve olhar, porque a posição deveria favorecer o ângulo da gravação. Ele puxa outra senhora e diz: Olhe para a obra, não olhe para a câmera. Observo toda a cena como um figurante. Em seguida, ele começa a entrevistar uma das senhoras: O que você achou da exposição? Prontamente ela responde: Mas vocês nem me deixaram ver!* Prontamente, quando essa senhora responde, eu me lembro de Pollyana Quintella (2022) quando diz que o museu é (ou deveria ser) um espaço de negociação das diferenças. É interessante pensar a complexidade dos públicos e como, por exemplo, as crianças e os idosos, muitas vezes, rompem com os valores neoliberais impostos.

Os Educativos podem entrar justamente aqui. Nesse espaço de negociação das diferenças, entre arte e educação para abrir possibilidades em que a criação ganha potência, apesar da crise. Pensar também os tantos públicos que historicamente foram e ainda são excluídos dos espaços de arte. Como não esquecer essa história ao mesmo tempo que construímos um espaço possível para a diversidade de corpos? Não é sobre a culpa e nem sobre um público específico que tem o privilégio de acessar o museu, mas sobre um modo de funcionamento que perpetua a exclusão de diversos corpos nesses espaços, onde eles poderiam ter presença e potência de agir. Como criar espaços para enfrentar essas crises e estar no museu para além das imagens *cult*? Como não tornar o *cult* um imperativo ainda maior?

Certo dia, no espaço onde eu trabalhava estava acontecendo uma visita mediada com adolescentes de uma escola pública. De forma majoritária, os jovens estavam fotografando as obras, além de gravar vídeos rápidos no espaço. Brinquei com uma amiga que também é fotógrafa: *Sabe o que é isso? É a crise da sensibilidade!* E ela prontamente devolveu: *Calma, cara! Às vezes a pessoa tá só fotografando para mostrar para a avó que nunca visitou um museu.* Na minha cabeça de educador isso sempre mexeu muito comigo, pensar em como o museu ainda é um espaço excludente e que talvez fosse naquela foto que a avó daquela jovem poderia ter um acesso, por mais que fosse mínimo. Talvez esta pesquisa seja feita entre acreditar e construir um espaço em que o museu possa ser gerido pela imprevisibilidade das sensações e não pelo imperativo dos afetos tristes. Talvez esta pesquisa seja feita entre criticar o excesso de fotos e convocar a beleza dos registros. Que o registro possa estar para além de um retrato da desigualdade social, que possa ser também um lugar político de pertencimento. Tempos depois nesse mesmo espaço, uma jovem me chama para fazer uma foto dela com a sua avó. Faço a foto. E essa foto será a nossa maior revolução.

Acredito que a arte, apesar de tudo, ainda tem a potência de promover uma série de sensações capazes de afetar o corpo para percepções além dos moldes coloniais, capitalistas e necropolíticos. Um espaço cultural é, potencialmente, um espaço de produção de forças de afetação do corpo para a destruição dos valores de Verdade, Entendimento e Controle e assim produzir outras políticas de vida.

A partir desses cenários, dos limites e barreiras na experiência estética, bem como o modo de funcionamento dos espaços culturais, podemos pensar nos desafios que envolvem os núcleos educativos. Como criar poéticas entre arte e educação a partir das crises? Obras, artistas, curadores e pesquisadores são intercessores nesse processo contra-hegemônico e não hierárquico em educação museal. Os processos devem convocar outras maneiras de sentir, urgentes em tempos de esgotamento. Assim, em espaços culturais e museais, uma série de atividades educativas funcionam como um gesto de resgatar as potências vitais do corpo para um convite à experimentação. Aprendi com Ana Mae Barbosa (2009), pioneira nos estudos em arte-educação no Brasil, que a arte nos possibilita uma educação integral que convoca diversas potências do corpo e nos impulsiona a criar outras maneiras de viver.

4.4 Arte-segurança: devo dizer educação ou vigilância?

[Este subcapítulo tem regras bem definidas. Posturas, condutas, manuais, gestualidades bem pensadas para a segurança do local. Sorria! Vamos fazer uma foto antes de começar! Seguimos com o manual de conduta. Esse texto faz uma crítica tão debochada que se faz clínica]

Para construir uma crítica ao contexto de precarização do fazer em arte e educação, é necessário analisar a história da educação museal para tensionar as bases teóricas e as estruturas coloniais que iniciaram os museus no Brasil. Temos um complexo contexto elitista com suas bases de pensamento na corrente moderna do iluminismo e na relação de poder que se instaura entre sujeito e objeto que fundamenta a colonização. Por um lado, o museu se construiu na relação de materialização de certos objetos que instaura uma maneira de ler o mundo. Por outro lado, a educação museal surge de uma mobilização de museólogos e educadores que tencionam e remodelam as potências desse espaço, produzindo outras maneiras de sensibilizar o corpo através de uma linguagem que pode desordenar o mundo como nos foi dado a conhecer pela ótica dos poderes. Por mais que o museu possa ter sido confundido com uma vitrine de curiosidades, a história nos mostra a relação intrínseca entre museu e educação, trazendo uma dimensão política e perigosa (para os poderes instituídos) da educação museal.

Nos perguntamos quais objetos estão nos museus ou de que objetos, obras e arquivos estamos falando. O museu se constitui também como espaço de memória e devemos estar atentos para a história do poder que define os arquivos que devem ser valorizados nesse sensível painel de narrativas a serem lembradas. E nesse mundo da mídia e do sensacionalismo, entre um mictório e uma banana leiloadas por milhões de dólares, o que esperar do campo museal em sua potência educativa?

A partir do relatório final da Pesquisa Nacional de Práticas Educativas dos Museus Brasileiros (2023), temos alguns desafios acerca dos setores educativos. A pesquisa aponta que a prática educativa, apesar de bastante presente, ainda é pouco institucionalizada. Outros índices apontam para os baixos salários, a alta rotatividade e baixa profissionalização dentro da área. A função de educador museal ainda não está oficialmente listada no Cadastro Brasileiro de Ocupações, dificultando o lugar de profissionalização e de direitos desses trabalhadores. Outros indicadores também apontam para as questões de gênero e raça, mostrando que majoritariamente os profissionais de museus são pessoas brancas e cisgêneras.

Desse modo, almejamos apontar caminhos de possibilidades para o reconhecimento e estruturação dessa profissão que, apesar de não existir oficialmente, acumula há décadas contribuições irrefutáveis para a educação brasileira. Quem são as pessoas que atuam com educação museal hoje no Brasil? Como essas pessoas se formam? Que vínculos têm com as instituições e processos museológicos? Quais marcadores de raça, gênero e faixa etária predominam? Pela primeira vez, uma pesquisa com validade estatística de abrangência nacional aponta caminhos para todas essas questões, ampliando o espaço para discussões que há tempos estão pendentes como, por exemplo, a nomenclatura comum a essa profissão: educador museal? mediador? monitor? guia? Há quem acredite que discussões sobre como nomear as coisas sejam irrelevantes, porém, a partir de definições como estas, é possível elaborar com mais assertividade políticas públicas que, de fato, atendam às demandas do campo para o qual são direcionadas (MARTINS; NASCIMENTO, 2024, p. 116).

Esta pesquisa também se afirma enquanto uma pesquisa em educação museal, porque também acredita que esse campo está em disputa. Os próprios termos que circundam o campo museal ainda são debatidos e por isso aqui escolho uma aliança com a nomenclatura *museu*, ora me aproximando de termos historicamente marcados, ora criando outros nomes e outras perspectivas para palavras que até aqui foram relevantes. Uma delas é a palavra arte-educação. Escolho, necessariamente, me desfazer do hífen que une arte e educação para pensar numa perspectiva do *entre*. O que acontece quando nos propomos a pensar processos entre arte e educação que estão para além dos clichês imagéticos historicamente marcados?

Quando pensamos em arte-educação, o que nos vem à cabeça? Talvez a imagem estereotipada de um desenho figurativo, tintas, cartolinas, canetinhas e releituras de obras de arte clássicas. Talvez a imagem clichê de uma *tia* na escola ou no museu que estará de avental propondo que as crianças se expressem por meio da tinta. Antes mesmo da criança terminar o seu desenho, alguém irá interromper: *Mas o que é isso? O que significa isso que você está desenhando?* Talvez ainda pensemos na arte-educação vinculada às imagens da história da arte canônica. As belas formas, a harmonia, as estátuas gregas e toda uma história estética construída por perspectivas ocidentais que define os padrões de beleza. Proponho então pensar em um processo em arte e educação que esteja para além da representação instituída das coisas *belas*. Talvez seja um lugar crítico para re-de-compôr os pilares da beleza e da arte que nos foi imposto em termos ocidentais.

Nesse sentido, proponho algumas pistas para cartografar outras maneiras de perceber os processos em arte e educação. Primeiro, romper com a perspectiva que os processos em arte e educação são apenas para a primeira infância. Isso porque no nosso imaginário atrelamos esses processos a um lugar de expressividade, criatividade e organização das emoções que deve ser elaborado até a juventude, além desses processos não serem lidos como úteis para o capital, pois é uma *perda de tempo* com as *emoções*. A vida adulta não tem tempo para brincadeira. Muitas vezes acreditamos que as crianças, ao estarem desenhando e pintando, estarão usando a criatividade para se expressar e organizar emoções. E sim, isso pode acontecer, mas estamos atrelando essas ideias a um imaginário do capitalismo, num jogo de emoções entre ganhar e perder, estar feliz ou triste, saber ou não desenhar.

A noção de criatividade se torna acoplada a um ideal de significância e representação. Há uma expectativa quando uma criança desenha de se entender o que aquele desenho irá representar, entre a perfeição da representação e o desastre do abstrato. Nesse sentido, a criatividade também é uma armadilha, porque cai no abismo da releitura, e a criança deve se organizar para seguir uma inteligência emocional na vida adulta capitalista. Há todo um imaginário da reprodução, antes mesmo de deixar que o processo de criação produza outras realidades. No fim, arte e educação podem ser pensadas para além da ideia de utilidade capital e para além da ideia de fazer releitura de obras, rompendo com as representações, as significâncias e os padrões estéticos. Criatividade e criação são processos diferentes, podemos então romper com os clichês do criativo e mergulhar nas travessias da criação.

Segundo: romper com a imagem de que os processos em arte e educação são processos passivos de uma tal expressividade sentimental do indivíduo que expõem suas emoções e que nada tem a ver com a realidade exterior. Quando, na verdade, esses processos

dependem das forças e dos atravessamentos do mundo, como também têm a potência de modificar a realidade. Ainda há um imaginário que na expressividade de um desenho estaríamos colocando nossas emoções para fora. Essa ideia de emoção tem sido capturada pelo neoliberalismo para gerir nossa sensibilidade, criando *coachs* que palestram suas receitas para uma inteligência das emoções que no fim das contas significa produzir mais para o capital. Os processos em arte e educação não se dão unicamente por essa ideia de colocar algo para fora, isso porque a liberdade é uma ficção muito bem elaborada pelo poder. Nossos processos artísticos não acontecem de um *eu* que pensa em uma ideia incrível, porque é um gênio, mas sim de uma complexa rede de forças. Deleuze nos ensina que não somos nós que pensamos algo, mas o pensamento nos atravessa como uma força que deforma o corpo. Não existe um *eu* genial que se esforça, mas um jogo de forças entre corpo e vida que vai criando maneiras de perceber as coisas ao redor.

Terceiro: romper com a ideia de que arte e educação são somente no campo do desenho e das visualidades. Entender esse campo como uma complexa rede de saberes que envolve diversas linguagens artísticas numa composição coletiva de sensibilidades. Os processos em arte e educação são processos que rompem com um eu solitário que se expressa por meio da criatividade do desenho. Entre arte e educação há um elástico campo de atuação que funciona, necessariamente, pela coletividade. Aqui proponho sensibilidade ao invés de emoção, criação ao invés de criatividade; coletividade ao invés de *penso, logo existo*; multidão ao invés de sujeito; singularidade ao invés de individualidade; e educação ao invés de vigilância. De certo modo, os pilares que sustentam nosso imaginário perpetuam uma noção cristalizada e passiva dos processos artísticos e educativos para continuar controlando os corpos, minar suas potências transformadoras e assegurar uma arte em prol de uma estética do capital.

Nesse sentido, há aqui uma aliança com algumas palavras, mas há também uma constante poética do feitiço. Trago outras percepções para pensar o campo museal, escolhendo algumas palavras por um posicionamento político de fortalecimento das ações públicas para os trabalhadores do setor educativo. Mas pretendo também enfeitiçar algumas palavras num jogo entre crítica e clínica, escolho debochar de alguns enredos para que possamos criar um campo de atuação digno para pessoas que trabalham com museu, arte e educação. É necessário criar outras perspectivas para pensar os fazeres em arte e educação nos museus e deslocar esse campo das bases coloniais que instituíram os museus e que cercam as atividades educativas. Aqui é necessário fabular pistas e repensar o campo da arte e educação, para que possamos exercer a função de arte educador sem os limites impostos pela vigilância do poder. Libertar a arte e educação do contexto neoliberal que ela foi colocada para permitir que trabalhadores desse

campo possam exercer sua potente capacidade de crítica, de criação e de fabulação de outros museus possíveis. Esse texto se dá, principalmente, pela crítica à precarização do educador, que na história da educação museal se encontra dentro de uma complexa rede de conquistas e retrocessos, mas também se dá por uma “epistemologia da burla, uma ética da malandragem e uma estética do truque” (DILACERDA, 2022, p. 62).

[O cenário é o seguinte: corpos entram fotografando a exposição. Um corpo me pede para fotografá-lo. Faço a foto. O corpo se direciona a mim e diz: “nossa, mas você não sabe enquadrar”]

Certo dia, eu estava iniciando meus trabalhos no campo museal. Me deparei com uma exposição de arte e longas horas em pé recepcionando os visitantes. Foi confuso pensar que, de certa forma, eu estava fazendo muitas funções ao mesmo tempo *[paro de refletir, porque meus pés estão doendo]*. Por vezes, eu conversava com o segurança que ficava ao lado para ver se o tempo passava mais rápido naqueles dias em que a exposição tinha poucos visitantes. Certa vez, comentei com um colega de profissão que a gente parecia mais um segurança do que um educador. *Muito prazer, eu sou o arte-segurança da exposição!*

[Os seguranças permanecerão um de costas para o outro, de modo que seus olhares nunca se cruzarão, mas observarão tudo aquilo que o outro não poderá ver]



Figura 20 - Amador e Jr. Segurança Patrimonial Ltda, 360°, 2022
Fotografia: Artur Cunha

A figura do trabalhador no campo dos museus e na área de arte e educação é deslocada para um trabalho de arte-segurança, arte-fotógrafo, arte-blogueiro, arte-recreador e arte-guia, termos esses criados a partir de vivências próprias em equipamentos culturais na cidade de Fortaleza para tensionar as barreiras que são impostas ao fazer educativo. O termo *arte-segurança* pretende explicitar de uma maneira debochada a crise no setor educativo, a partir da precarização desse trabalhador cultural na perspectiva dos dispositivos neocoloniais de captura dos corpos. É possível iniciar aqui uma reflexão sobre como o poder consegue minar o campo da arte e educação de sua plena potência de ação, a partir desses dispositivos de precarização, o neoliberalismo consegue implicar o imperativo da vigilância nos cernes das instituições. Nesse sentido, o próprio sistema consegue incorporar as potências críticas dos Educativos na imposição das múltiplas tarefas, incluindo a vigilância de si e dos outros. Assim, os educadores são vigiados e são vigias ao mesmo tempo.

Arte-segurança é o arte-educador dentro dos limites neoliberais, em pé nas galerias de arte durante longas horas da jornada de trabalho. O corpo é rígido e a linguagem é formal e assertiva: *Não pode tocar na obra. Não pode ultrapassar a faixa. Não pode comer aqui dentro.* ao retorno de: *Você pode me fotografar ao lado daquela obra?* Como uma fita isolante, as faixas do museu convocam os limites de segurança entre corpo e obra. Arte-segurança é aquele que, dentro das imposições hierárquicas dos equipamentos, é um segurança de arte, definindo os limites do possível. Arte-segurança é um trabalhador precarizado que, no limite das incertezas do mundo da arte, ainda busca disposições para (im)possíveis poéticas do corpo em crise.

[O segurança deve permanecer em frente à obra que deve salvaguardar, alterando sua visibilidade para o público]



Figura 21 - Amador e Jr. Segurança Patrimonial Ltda, *Sem título*, 2016
Fotografia: Maria Clara Boing

Lembro que uma das principais reclamações da gestão de um museu era sobre o posicionamento e a cordialidade dos educadores. O educativo recebia inúmeras reclamações, a principal delas era sobre estarmos lendo livros na galeria. O manual de conduta era nítido: deveríamos nos comportar como seguranças, mas com um toque de vendedor, uma pitada de recepcionista e uma colher de fotógrafo. Estávamos ali para *ser o rosto* da instituição. Deveríamos dar as boas-vindas e oferecer uma mediação, quase como quem oferece o cartão da loja para um cliente. Nós éramos os vendedores, e os visitantes eram os clientes. Seria motivo de advertência estar lendo um livro na galeria, pois deveríamos estar atentos aos públicos e suas necessidades. Era importante também que estivéssemos em pé, pois estar sentado demonstrava cansaço. Tal como um segurança, deveríamos mostrar prontidão.

[O segurança permanecerá parado, de pé, segurando um assento]



Figura 22 - Amador e Jr. Segurança Patrimonial Ltda, *A postos*, 2022
Fotografia: Marina Lima

[O cenário é o seguinte: estou de prontidão - em pé - em uma exposição durante horas. Um visitante se aproxima e, sem muita cordialidade, faz perguntas muito bem objetivas: Qual dessas fotos é o Mário de Andrade? Que ano nasceu o pintor Portinari? Qual a técnica daquela obra ali? Respondo todas sem exitar, ainda que desconfortável com o tom das questões e a grosseria na abordagem. Tempos depois o Educativo foi chamado para uma reunião de treinamento para atendimento ao público. A questão era que a gestão do espaço tinha colocado visitantes ocultos para testar o atendimento dos mediadores nas exposições. Recebemos o feedback de que não estamos sendo cordiais o suficiente com os clientes]

[Os seguranças lerão livros enquanto realizam suas funções]

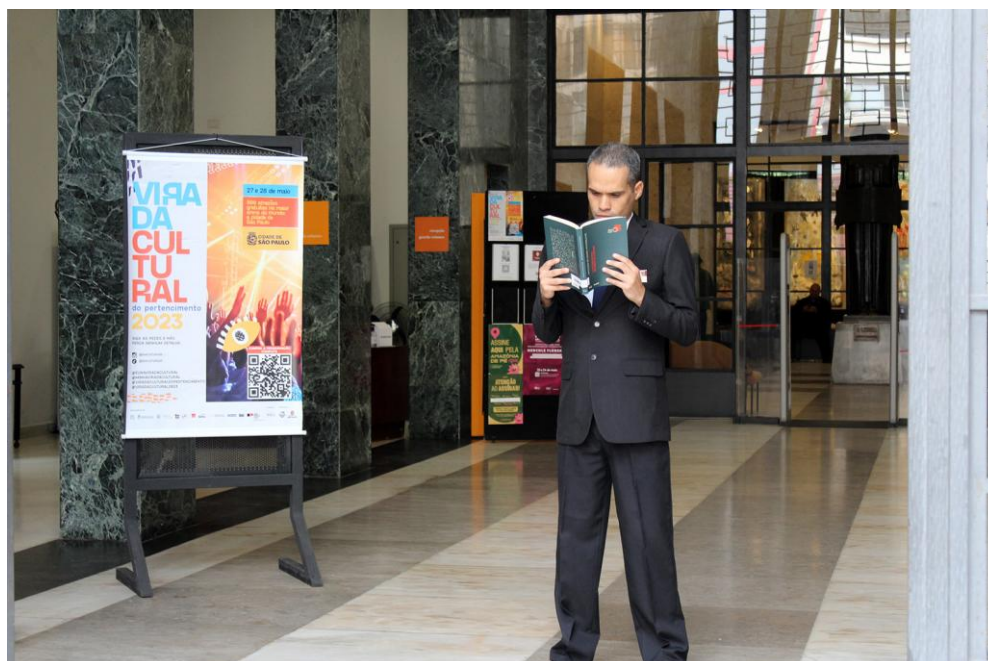


Figura 23 - Amador e Jr. Segurança Patrimonial Ltda, *Ler*, 2023
Fotografia: Autores

O setor educativo está em disputa. O campo da arte e educação é uma disputa diante dos dispositivos de vigilância que cercam nossas percepções sobre essa área de atuação profissional. É um jogo de negociações que norteia as nossas relações em espaços institucionalizados de arte. Precisar de um material para realizar uma atividade em arte e educação, e a instituição não achar válido a compra do material, porque seria gasto demais. Gasto de tempo, de dinheiro, de poder. Essa atividade é perigosa. Não à toa, a cada dia vemos mais ações rápidas, atividades pouco duradouras, nas quais o tempo da experiência é determinado, linear e sequenciado, com o objetivo de gerar um produto final. A atividade nem precisa ser muito reflexiva e questionadora, pode apenas estar ligada a atividades bem técnicas que produzam um produto final que, na maioria das vezes, pouco será utilizado no dia a dia. A atividade pode ser vaga e rápida, desde que tenha um produto final. Um empreendedorismo de si. Uma blogueiragem de si. O imperativo dos produtos e a crise da imaginação.

Esse espaço é um espaço de disputa de narrativas. E sabemos que o problema nunca foi a técnica, o registro ou o produto em si, mas a forma como nos relacionamos com isso. Os processos em arte e educação museal estão, muitas vezes, condicionados a atividades de recreação ou à produtividade do registro. Não que não sejam importantes, mas tudo depende do funcionamento e da relação. Há todo um campo minado dessas estruturas de poder que regem o campo educativo e que determinam o que deve ser dito e percebido. As imagens que serão

usadas, os discursos que serão ditos e o que tudo aquilo pode produzir. Um certo investimento na recreação desacreditada nos processos de reflexão crítica e de experiência estética. Sim, a recreação pode ter essa dimensão reflexiva, crítica e de criação, mas não é de muito interesse dos espaços. Uma ação vaga ou o vagar das pessoas pela ação. Como um *fast-food*.

É fato pensar que os espaços museais são espaços de trânsito e passagem. Mas há como permanecer? Há como voltar? Há como se sentir acolhido em espaços museais? A cada dia muitas pessoas transitam pelo museu, mas há espaço para transicionar ali? No trânsito ou na transição, talvez até na traição, é possível que o setor educativo consiga estabelecer vínculos mais duradouros, a partir de diálogos sobre as nossas crises no mundo contemporâneo? É possível que sim, mas é uma disputa.

Há uma grande desvalorização e precarização do trabalho, porque o capital incorporou a lógica do museu-empresa e pretende instaurar o sistema de *marketing* no funcionamento do trabalho educativo. Perpetuam a narrativa deles ganhando e nós perdendo, mas como nos ensina Nêgo Bispo, não compactuamos com esse discurso. Apesar da vigilância, das diretrizes de posturas, dos manuais de conduta, das câmeras, das fotos. Apesar do imperativo da criatividade e da produtividade. Apesar das inúmeras funções do multi-educador-artista-recepcionista-galerista-fotógrafo-mediador-oficineiro-segurança. Apesar de tantas funções, mas nunca os lugares de decisão, diálogo e acordos. O funcionamento colonial é isso, a base faz tudo, mas não decide nada. Apesar de tudo isso, queremos falar de nós ganhando.

Às pessoas heterossexuais, cuja heterossexualidade é contínua ao regime político de homogeneização sexual, extermínio dos desejos subnormais e genocídio das corporalidades desviantes, eu gostaria de dizer: nós vamos penetrar suas famílias, bagunçar suas genealogias e dar cabo de suas ficções de linhagem. Para cada pessoa cisgênera que olha a si e se vê como norma, e assim olha o mundo e o vê como espelho, deixo o seguinte recado: nós vamos desnaturalizar sua natureza, quebrar todas as suas réguas e hackear sua informática da dominação. E, finalmente, dirijo-me a todos os ricos, a todas as gentes cuja posição de classe garante acessos privilegiados a confortos, comidas, conhecimentos, possibilidades e estruturas de reprodução da injustiça e desigualdade econômica como paradigma de organização social: vamos invadir suas casas, incendiar seus automóveis, apedrejar seus shoppings centers e suas agências bancárias, praguejar contra sua polícia, amaldiçoar sua segurança, esvaziar sua geladeira e escarnecer de suas ilusões de conforto ontológico (MOMBAÇA, 2021, p. 75).

A artista Ana Aline Furtado propõe uma instalação intitulada *Como ocupar um lugar branco?* e, assim, retornamos para uma caixa de paredes brancas nos perguntando a razão de estar ali disputando o espaço. Talvez seja porque desde sempre há uma disputa. Esse museu que desde a sua idealização se formou por paredes muito bem estruturadas em ideais elitistas, que definiu desde a sua abertura a roupa de entrada e o corpo de saída. Esse museu determina

quem entra e quem sai, o que deve ser visto e ouvido, os possíveis do mundo e os rumos da história. Às vezes eu me pergunto se vale a luta, a disputa, o desgaste por um lugar fadado a Ser. Construído com cimento bem determinado de Razão e Verdade, será que ainda há lugar para não-ser? *Como ocupar um lugar branco* é uma estratégia de disputa, é um jogo, uma negociação. No fim das contas, a dívida é impagável, mas esse lugar ainda pode ser outro.



Figura 24 - Projeção *Transicionar museus*, no Museu da Imagem e do Som, 2023
Fotografia: Deyvison Teixeira

Trair o CISTema é um programa em museu, realizado em Fortaleza, que foi idealizado pelas educadoras Aires, Ana Paula Braga e Lipe da Silva, e posteriormente passou a ser desenvolvido também por Garu Pirani e Romã. O programa engloba uma série de ações contra-normativas para tensionar a cisgeneridade em seus privilégios muito bem acolhidos pelos espaços museais. *Trair o CISTema* é também um truque, um jogo, uma ocupação desse lugar que, por muitos anos, foi um lugar branco e cisgênero. Reivindicamos o museu enquanto espaço para corpos trans, seja em seus trânsitos, transições ou traições, seja em suas gestões. Estamos falando de corpos dissidentes em lugar de decisão, gestão e mobilização de acordos e políticas para esses espaços. É um desejo de disputa para a construção de outras imagens que podem contar a história de outras maneiras, tencionando o imaginário e a memória branca e cisgênera que os museus, por muito tempo, conservaram enquanto única história possível. Disputar o museu enquanto espaço de produção artística para corpos trans que tencionam os condicionamentos das maneiras de imaginar, criar e estar no mundo. *Trair o CISTema* é também acreditar que o museu é espaço de traição das normas e de transição das estruturas, museu que

pode ser de destruição das imagens coloniais e de criação do som do mundo desmoronando.

Bora transicionar o museu?

É que ainda vemos essas paredes brancas, de gestões cisgêneras, de estruturas capacitistas, mas com obras de pessoas dissidentes. Isso é a plantação cognitiva ou a forma como a colonialidade se perpetua e se atualiza nos rumos dos sistemas de arte e da tendência de exploração de corpos minoritários como uma reprodução da mão de obra precarizada que será explorada nesse giro colonial.

A objetificação e a venda do corpo negro no marco da economia da Plantação parece ser de alguma forma uma força que se inscreve, de maneiras mais ou menos brutais, nos modos como, no contexto da sobrevivência da escravidão, a cultura e as formas de produção simbólica negras são consumidas e apropriadas. “Meus ancestrais todos foram vendidos/ Deve ser por isso que meu som vende” (Baco Exu do Blues). Deve ser por isso que este texto vende. Ou que, do ponto de vista de certas instituições, a explosão de arte e pensamento negros e anticoloniais, que parecem definir hoje os rumos dos sistemas de arte e produção de conhecimento em escala global, seja referida como uma moda, uma tendência de mercado (MOMBAÇA, 2020, p. 5-6).

Ainda podemos ver o cenário: exposição de artista preto com público branco. Exposição de artista trans com público cisgênero. Público branco faz a foto ao lado do quadro do artista preto. Homem branco aponta para o quadro e sorri. Publica nas redes sociais e recebe vários *likes* dos amigos, *é claro!* Vai até o educador de prontidão e questiona: *Onde tem um cafezinho por aqui?* Respondo que não há um local para tomar café ali. Inquieto ele retoma a questionar: *Mas que absurdo! Mas nem uma lojinha para comprar uma lembrancinha da exposição?* Um lembrete para nunca esquecer: *cult* também é colonial. Eles querem comprar. Nós queremos fazer ruir.

É possível perceber que os sistemas de arte fizeram essa plantação cognitiva. É a venda de corpos dissidentes nesse espaço, uma outra forma de colonizar o corpo. Até porque estamos reféns do mecanismo das galerias de arte para a sustentabilidade do trabalho artístico. A visibilidade vem daí e é uma armadilha. A estrutura oferece a transparência que é uma tecnologia muito bem sofisticada para a venda dos corpos. Pensar que o controle se atualiza pela luz dos celulares dentro desse regime de visibilidade. Nós somos controlados por essas luzes como uma nova forma de garantir o lucro da plantação. Um *flash* e essa obra foi vendida para a sua cozinha. Como pensar em uma recusa à transparência em tempos de excesso de *flashes?*

[O segurança irá abordar os visitantes e pedir que, por gentileza, tirem uma fotografia sua próximo aos trabalhos de arte em exposição]



Figura 25 - Amador e Jr. Segurança Patrimonial Ltda, *Por Gentileza*, 2023
Fotografia: Rubens Gonçalves

O arte-segurança também deverá fazer as fotos como parte do desvio de função no qual foi lhe convocado. A cada grupo, um *flash* para registrar o quantitativo. A cada público que entra podemos perceber quantas pessoas não entram nesse lugar, porque nunca se sentiram pertencentes ao espaço museal. E como esse tipo de sistema de arte continua afetando os fascistas, os conservadores, os detentores da moral e dos bons costumes; eles que acham as obras de artistas dissidentes *surpreendentemente* lindas. Fazem a foto ao lado da obra e se tornam ainda mais fascistas. Através da arte, criam uma estética dos valores fascistas em prol da perfeição, da família tradicional e da moral em sua ordem e progresso. E a gente tá ali observando tudo, sem precisar fotografar a cena. Os cenários não saem das nossas cabeças. Quando me foi dada a função de arte-segurança, eu impedi a entrada de vocês nesse museu para a segurança das obras. Quando me foi dada a função de arte-segurança, eu planejei o roubo desse lugar.

[Os seguranças exercerão suas funções de maneira remota, através de uma reprodução em escala natural]



Figura 26 - Amador e Jr. Segurança Patrimonial Ltda, *Trabalho remoto*, 2021
Fotografia: Igor Vidor

Antonio Gonzaga Amador e Jandir Jr. são seguranças patrimoniais. Eles prestam serviços especializados para espaços de artes entre as brechas e a precarização. Eles encontram maneiras de assegurar a segurança do local, ainda que perigoso mesmo sejam as obras. No texto publicado pela 35ª Bienal de São Paulo em 2024, intitulado *Educação ou vigilância?*, Antonio e Jandir tensionam o acúmulo de funções do setor educativo. Eles vestem um terno, fazem a barba e colocam um broche que indicam a empresa de seus serviços entre ser educador e segurança numa linha tênue da vigilância. Eles fazem uma crítica tão debochada, mas tão debochada, que convoca um outro estado de corpo no espaço. É possível que, a partir dessa cena mais ou menos dramática e mais ou menos debochada, as categorias se imbricam e confundam os sentidos.

Ali era só ficar dentro da exposição, seis horas por dia, seis vezes na semana. Não dava para sentar. Uma mediação bancária. Quando falavam comigo, normalmente era uma informação técnica. Quando eu falava com alguém, era uma atenção à norma. Às vezes, tentava começar uma conversa sobre a exposição. “Só tô dando uma olhadinha”; “Tô esperando o horário do cinema”; “Acho legal isso que vocês fazem,

mas só tô procurando o banheiro”; essas eram algumas das respostas. Quando alguém estava a fim de trocar uma ideia, o que era nosso trabalho de mediação, era ótimo, mas raro” (AMADOR e JR., 2024, p. 93).

Os dois propõem entrelaçar as funções de educador e segurança, a partir de performances em espaços de arte que confundem as noções estabelecidas pelo poder. Ambos, segurança e educador, devem vigiar o lugar ao mesmo tempo que são também vigiados para manter suas posturas e condutas. De certa maneira, eles enquanto educadores que vestem um terno e propõem ser um segurança que estará lendo um livro na exposição ou segurando uma cadeira nos ombros, estão se infiltrando no cerne do sistema para bagunçar os sentidos. Ou quando as fotos ganham outros cenários: *Por gentileza, você poderia fazer uma foto minha ao lado dessa obra?* O segurança pede ao visitante que fotografe na exposição, rompendo a lógica habitual das funções. Admiro o trabalho dos seguranças patrimoniais, porque eles evocam em suas performances um outro estado de corpo, onde as regras são redefinidas e a lógica da vigilância entra em colapso. Aos meus companheiros de trabalho, admito que fazemos um trabalho micropolítico que brinca com as moléculas institucionais.

[Gostaria de apresentar um treinamento para novos arte-seguranças, a partir de algumas ações dos seguranças patrimoniais]

A recusa. Os meus companheiros de trabalho propõem algumas ações que são para mim fundamentais na plena execução da nossa profissão. A primeira delas é a recusa. Para ser um ótimo arte-segurança ou segurança patrimonial é necessário dizer *não*. A recusa será o fundamento inicial para o treinamento de novos seguranças. O segurança será, intrinsecamente, cordial e sua resposta para qualquer visitante deverá ser *não*. Ao dizer *não*, ao se propor a esse gesto de recusa, iremos finalmente desmontar um horizonte de passividades institucionalmente impostas pelo poder. A recusa é um gesto de potência de vida. Dizer *não* é, necessariamente, recusar o mundo como nos foi dado.

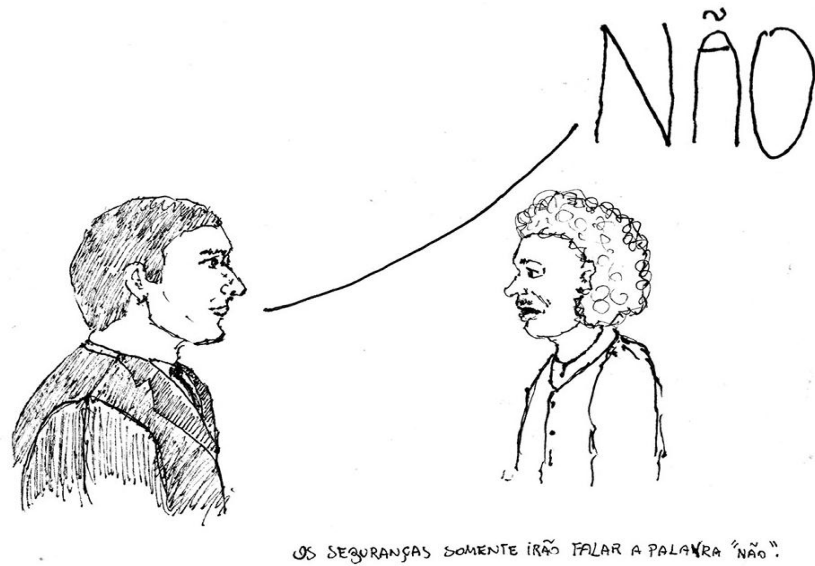


Figura 27 - Amador e Jr. Segurança Patrimonial Ltda, *Não*, 2024

Fonte: Arquivo pessoal

A estética. Quando aprendemos o gesto fundamental da recusa iremos iniciar nosso protocolo de estética. Os seguranças usarão chinelos, porque são mais despojados e descompromissados com o mundo ordenado. O mundo que nos foi dado a conhecer é um mundo de limites e manuais de posturas que definem os padrões de beleza. Os seguranças precisam demonstrar seriedade com seus trajes muito bem alocados pelo regime de poder. Nesse sentido, optamos pela quebra. A estética dominante é totalmente quebrada pelo olhar dos visitantes que avistam o segurança calçando chinelos descompromissados. Esse calçado irá romper com toda a burocracia que impede a segurança do local.



Figura 28 - Amador e Jr. Segurança Patrimonial Ltda, *A rigor*, 2022

Fotografia: Alice Silva e Alcía Noliq

O exercício do corpo. Obviamente precisamos falar de bem-estar e saúde mental. O exercício do corpo durante a jornada de trabalho é essencial para uma melhor qualidade de vida. Nesse sentido, nossos seguros deverão se exercitar no horário de trabalho, buscando alongar e tirar as tensões do corpo, redimensionando as noções de cansaço e cuidado no mundo contemporâneo. O exercício do corpo é fundamental para uma mente propícia para novas percepções de mundo. Assim, os movimentos exercitados serão como ensaios de um outro formato de trabalho, no qual o neoliberalismo perde o controle total dos nossos *divertimentos*.



Figura 29 - Amador e Jr. Seguradora Patrimonial Ltda, *Ginástica laboral*, 2023
Fotografia: Rodrigo Reis

O serviço de mediação. Após longas horas cuidando do nosso corpo com os exercícios de autocuidado, teremos autoestima suficiente para oferecer nossos serviços de mediação.

Vivemos em tempos difíceis. Não sabemos quando algum imprevisto pode ocorrer. Um cano danificado, uma recepcionista que faltou, uma curadoria inesperada. E se uma situação emergencial dessas acontece, quem podemos solicitar de prontidão? Para solucionar esses imprevistos, a *Amador e Jr. Seguradora Patrimonial Ltda.* oferece *Cartão de visita*. Antecipando-se às necessidades do público, nossos seguros irão oferecer cartões de visitas com os serviços mais variados. Quem nunca precisou trocar a resistência do chuveiro ou escrever um release da exposição e não sabia como fazer? Além do auxílio a situações de emergência, o *Cartão de visita* atua diretamente no campo econômico ao articular, com seguros e visitantes, possibilidades de prestações de serviços e circulação de dinheiro. Um incentivo a retomada econômica em tempos de crise! Assim, contrate *Cartão de visita*: sempre tenha um serviço no bolso (Amador e Jr. Seguradora Patrimonial Ltda. In: *Cartão de visita*, 2023).



Figura 30 - Amador e Jr. Segurança Patrimonial Ltda, *Cartão de visita*, 2023
Fotografia: Levi Fanan

O descanso. Após oferecer uma mediação, devemos partir imediatamente para o descanso. E essa será a nossa maior revolução. Entramos no cerne dos dispositivos de poder e bagunçamos suas configurações de corpo na exposição. Museu como lugar de descanso.



Figura 31 - Amador e Jr. Segurança Patrimonial Ltda, *Descanso*, 2023
Fotografia: Levi Fanan

Conheci o trabalho dos seguranças patrimoniais ainda no mestrado em artes, quando me denominava arte-segurança de um museu. E, de alguma maneira, encontrei neles uma parceria de trabalho, entre o lamento e a ironia. A gente fazia ali uma crítica tão debochada que

se construía uma cena mais ou menos dramática da situação. De alguma maneira estamos traindo o sistema. E isso não é sobre romantizar a precarização, mas sobre como a crítica pode ser malandra e escapar das rédeas do controle institucional, visto que os poderes sabem muito bem como usar crítica a seu favor, seja em formações, palestras e postagens para se autoalimentarem, enquanto incorporam os corpos no cerne do sistema. Aqui, vejo a potência das performances dos seguranças patrimoniais enquanto um truque com a própria ideia de crítica, que antes era reflexiva e formal e agora se faz debochada e descompromissada, operando a nível molecular da estrutura institucional. O arte-segurança vai ler um livro, vai usar chinelos, vai dizer não, vai descansar, falhar, dormir, roubar e aí que poderemos falar de educação fora do campo das vigilâncias.

Quando encontrei as performances de Antonio Gonzaga e Jandir Jr., era como se eu tivesse encontrado longos companheiros de trabalho entre arte-segurança e segurança patrimonial. De alguma maneira, encontrei nessas ações uma conexão em rede, ainda que tão distante. Consegui perceber um lugar da relação afetiva entre educadores museais do Brasil todo, entre a desgraça e o prazer, entre o risco e a precarização, entre a arte e a instituição. Nos lançamos no perigo ao mesmo tempo que somos perigosos.

4.5 As obras na crítica da crise

[Preparação técnica para a leitura poética das obras]

[Escolhi algumas obras para compor esta pesquisa, através de uma afetação particular, mas também por perceber que essas artistas e seus trabalhos compõem uma crítica da crise da sensibilidade no mundo neoliberal. São trabalhos e pesquisas em arte contemporânea de artistas brasileiras que convocam o corpo para uma percepção atenta para o abismo da civilização. Escolho essas obras para falar de uma crítica à crise, mas também para aproximá-las de conceitos da filosofia que irão compor a maneira como atuo com a mediação cultural nas minhas ações no museu. Escrevi sobre as obras de uma maneira poética, misturando imagens, palavras e conceitos para criar uma atmosfera sensível de afetos contracoloniais que não estão no campo da significância, da representação ou do estatuto da verdade. A escrita é poética justamente para evocar o delírio e a ficção visionária e se aproximar de uma visita mediada pelas obras que traz teatro/dança/performance para um jogo de experimentação das sensações. Diante das imagens cult, como delirar as estruturas de poder, os valores e sintomas do neoliberalismo durante a mediação entre educador, público e obra? Mediação é experiência

sensível e coletiva, assim como essa escrita com as obras. A escrita é uma poética entre arte e educação no museu]

Desliga as luzes, por favor. *Blackout*. Quero pensar junto com Denise Ferreira da Silva na penumbra dos nossos desejos.

Na quebra.

Na farsa.

Na de-composição.

Iniciar este texto foi difícil, na medida em que as palavras circunscrevem um campo de limites do possível, do dizível, do visível. Mas Denise, ao som de Gal Costa, me lembrou de não esquecer que *na luz negra dos seus olhos* caem im-possibilidades de viver e vibrar, apesar de. Tive que escrever este texto em movimento. Caminhei até chegar ao Instituto de Cultura e Arte (ICA) da Universidade Federal do Ceará (UFC) e no balanço da incerteza ou do cansaço escrevi estas palavras tortas. Escrevi no fluxo do suor e no desejo de-*vir* com Denise.

Estamos procurando palavras. Um momento, por favor. Estamos inventando palavras, isso requer uma flutuação corpórea, um gesto inacabado, uma composição de moléculas. Colocar o corpo para jogo e nunca mais voltar. Colocar o corpo para jogo e esquecer o que a norma sussurrou em nossos ouvidos (RAVENA, 2020).

A dívida é impagável. Imagine ela. Imagine uma corpa. Uma corpa em estado bruto. Ela dança, ela dança sem parar. Imagine ela. Você é capaz de imaginar? E diante de uma obra de arte, para onde ela te leva? Ela te leva? Ou você a carrega como uma pedra de Sísifo ao longo de uma grande montanha?

Deixe a obra rolar. E no balanço da incerteza role com ela.

Eu bebi do texto, e as palavras derramaram suor em mim. Eu manchei o texto com as minhas lágrimas e dele derreteram verbos errantes. A fricção da minha escrita produziu um rasgo no papel e eu decidi que escreveria no corpo.

Em estado bruto, texto de Denise Ferreira da Silva (2019) publicado originalmente na revista *e-flux* em 2018, e traduzido por Janaína Nagata Otoch, é uma navalha no tempo. Uma navalha fina e cortante, afiada e bifurcada. Denise me fez lembrar da inquietante pergunta de Lucas Dilacerda e Isadora Ravena: como cortar o mundo com delicadeza? (RAVENA; DILACERDA, 2020). Denise nos convida a pensar em uma poética negra e feminista que convoca a imaginação para fabricar caminhos, tencionando as formas abstratas da representação moderna. É como um corte profundo e delicado que arrasta o pensamento por longos outros

quilômetros em uma estrada escura. A estrada é escura, porque a luz negra sabota a fixidez da visibilidade.

Denise nos convida a lançar um jogo com a imaginação sem os limites do entendimento moderno e colonial que determina, separa e sequencia todos os polos da vida. Pare um pouco. Olhe à sua volta. Todas as coisas, os objetos que temos ao nosso redor seguem uma mesma lógica colonizadora. Todas as coisas têm uma significância que alguém determinou, bem como são separadas em setores, em estoques, em espécies e são sequenciadas em ordem de importância, uma hierarquia. A questão é que a modernidade é uma ficção em que um indivíduo se autodetermina como centro de todas as coisas, sujeito de si e comandante dos outros. Os outros... Outro é tudo aquilo que foi separado e sequenciado do dito Humano Universal.

Em diálogo com Castiel Vitorino Brasileiro (2022), em seu livro *Quando o sol aqui não mais brilhar: a falência da negritude*, podemos pensar que esse tal Sujeito Universal que se autodetermina como modelo de humanidade é uma ficção criada pelo medo branco da imprevisibilidade. O Mito da Forma Eterna, como Castiel propõe, é uma narrativa criada para colonizar corpo e espaço, separar e sequenciar a vida. É a partir de um medo do imprevisível, do instável, do caos e da crise que a branquitude começa a evocar seus delírios para criar suas zonas de conforto. Como então, des-pensar ou descolonizar o pensamento dessas amarras modernas?

Denise propõe analisar o trabalho de artistas que convocam uma poética negra e feminista em suas obras, no intuito de romper com os paradigmas impostos pelas subjetividades modernas que insistem em limitar a arte a partir de pilares ontoepistemológicos. O que Denise aponta é uma certa linha de pensamento que corporifica e situa a humanidade a partir de paradigmas que norteiam a forma como percebemos o mundo. Como, então, fazer ruir certas estruturas que capturam e controlam a vida? Essa questão, necessariamente ética, não se coloca sobre um possível radicalismo da relatividade, mas sobre uma poética da existência que convoca outras noções para o pensamento. É difícil inclusive exercitar linguisticamente essas outras possibilidades de pensamento, visto que somos estruturalmente formados por esses moldes coloniais.

Quando, então, que as estruturas se quebram, para que nessa quebra possamos construir outras maneiras de sentir, pensar e viver? Em diálogo com Jota Mombaça (2021), em seu texto *Na quebra. Juntas.*, publicado no livro *Não vão nos matar agora*, a noção de *quebra* se faz na medida em que movimentamos corpo e pensamento com o caos, a crise, o desconhecido e a imprevisibilidade da vida, fazer corpo com as forças, ao invés de tentar

capturar e enrijecer todas as possibilidades afetivas. A vida se faz a partir de uma poética da relação, como nos aponta Édouard Glissant (2021).

Quando as estruturas se quebram, todas as noções cristalizadas se esvaem como lágrimas que caem, escorrem pelo corpo e carregam o abismo dos oceanos. Deixar quebrar, roer, ruir, cair e enfim ir embora e nunca mais olhar para trás. O passado nunca passou e o futuro nunca chegará. Sentir de corpo inteiro, o presente, a presença, a poética da obra, da arte, sem Ser. Inevitavelmente não-ser sujeito, mas tornar-se estado das coisas que fluem.

De-vir com Denise é entregar-se, imbricar-se, embriagar-se nessa sensação de...

E, para início de conversa, nunca chegar ao fim. Entrelaçar pela tessitura do espaço e criar um outro corpo. A leitura é um mergulho em águas escuras, que no brilho da luz negra flutuam em direção à incerteza de todas as coisas. *Em estado bruto* é entremear-se na imprevisibilidade de um tempo infinito...

Rolamos ao longo da montanha e rimos pela incerteza do espaço e pela confusão do momento.

De nunca mais voltar no mesmo.

Como um rio de belezas acesas por dentro.

*Na frente do cortejo o meu beijo
Muito forte como aço, meu abraço
São poços de petróleo a luz negra dos seus olhos
[...]
São como pedras de um moinho
Que moem, roem, moem
[...]
Tristezas são belezas apagadas pelo sofrimento
Belezas são coisas acesas por dentro.*

-Gal Costa, na música *Lágrimas Negras*.

(composição de Jorge Mautner e Nelson Jacobina)



Figura 32 - Milena Travassos, *Vertigem*, 2006
 Fonte: Arquivo pessoal

Este texto começa pelo fim.

É uma análise da obra?

Não poderia Ser.

Tomei boas doses de incerteza e comecei a delirar...

Vertigem é quando estou na garupa de uma moto. Sinto medo de morrer, por mais que muitas vezes eu queria ter morrido. Eu sou um sintoma desse tempo. Eu sou a morte desse tempo.

Abri o dicionário na palavra *Vertigem*: *sensação repentina de movimento giratório do próprio corpo ou dos arredores, normalmente causada por uma movimentação muito rápida da cabeça. A vertigem é a percepção irreal de que as coisas estão rodando ao seu redor ou que o seu corpo está rodando ou balançando.*

Quando Milena Travassos me alcançou o corpo, eu tive que desorientar.

Longos tempos assistindo aquele balanço, será que balancei junto?

[espaço para algumas informações técnicas]

A obra instalada na Pinacoteca do Ceará se faz a partir da projeção de um vídeo de alguns minutos em parede branca.

[volto a delirar]

É engraçado pensar: será que a obra consegue fazer a parede balançar?

Eu consigo ver uma rachadura na pele, de tanto rodar o vídeo começa a fazer irrupções sobre o corpo do museu. Enquanto Milena balança sobre um poço, o museu afunda em pequenos vazamentos.

O vídeo se repete e o mesmo movimento acontece. É o mesmo?

Longos minutos se passam, mas o balanço não passa. Será que vai acontecer alguma coisa? E aí, o que ela vai fazer? O vídeo é só isso mesmo? Bate uma foto minha aqui perto dessa mulher no balanço. *[Faço a foto]* Lindo, né?

O que me interessa é pensar que Milena consegue tornar vertiginoso esse espaço.
[nada acontece]

É o balançar da existência? *[risos, que tédio!]*

Será possível falar do ócio da obra quando há um trabalho árduo de balançar? Sobre o poço ou a corda bamba, lembro de Nietzsche que me ensina sobre a potência da vida, do falso. Nietzsche esteve comigo quando estive em *Vertigem* pela primeira vez. Desde então senti num banquinho e deixei a obra balançar sobre a minha pele e entender que viver é fazer na força da farsa.

a vida balança

o balanço é vestígio

da vida em vertigem

Afinal, o que é a vida? *[clássicos filosóficos]*

Pensar essa questão sob a ótica da Filosofia da Diferença é pensar que vida é esse balanço sobre o rio. Que ficções, que farsas, que falsos iremos contar para criarmos nossas estéticas? A poética é o próprio balanço. Lembro de Noá Bonoba que me ensina sobre travomantra.

Estamos despertando de um longo desmaio. Estamos nos levantando.

Reverencio cada travesti que se levanta

[y as que caem também]

*Travestis são os mundos que precisaram morrer
para que aqui estivéssemos (BONOBA, 2020).*

Entre o solo da comunicabilidade e a experiência da desorientação, Noá me ensina sobre esse mantra que canta aos meus ouvidos, sobre esse estado de desorientação.

[paro para tomar algumas doses de descontinuidade]

Eu sei que isso não é fácil e por isso mesmo escrevi: a criação é uma experiência de travessia perigosa.

Vertigem me ensina a criar esse solo que comunica, mas que experiencia a desorientação.

Sinto que ~~sai entrei voltei~~ da obra desorientado e isso não significa nada, isso não quer dizer nada, isso faz.

O balanço de Milena, de alguma forma, me joga na incerteza da questão *vida*. Sob a percepção atenta de Spinoza, vida é natureza, é corpo com capacidade de afetar e ser afetado. Como então balançar junto?

Sinto que através daquela sombra estou aqui
e lá.

[deslize gramatical]

É possível cair?

Este texto inicia aqui.

Quais os rumos da obra ao cair dentro do poço?

Como nos ensina Krenak: *Já não estamos caindo?*.

Cair

Mergulhar

Nunca mais voltar.

Uma bomba dentro de um rio

Uma bomba

dentro do rio

explode.



Figura 33 - Rodrigo Lopes, *Sem título (Série Pai)*, 2018
 Fonte: Arquivo pessoal

Estas linhas me atravessam a pele, é como um rasgo no corpo
 Logo me lembro que mudar a linguagem é mudar o mundo
 Para isso, *usar a palavra como quem enfeitiça a própria língua*, como nos ensina
 a artista Maria Macedo (2021)

Rodrigo me ensina que de imagem e palavra se constrói o mundo e se faz corpo.
 No nascimento se perguntam: *É menino ou menina?*
 Nascer e automaticamente já Ser.

As imagens são fotos da infância, onde a linguagem já instaura seus estatutos, já
 define lugares, tempos e corpos. No fundo, posso escutar: *Deus não quer isso pra sua vida!*
 Esse som impregna na pele, designa todos os poros, fura e atravessa o corpo da
 fotografia.



Figura 34 - Yuri Firmeza, *Ação #3*, 2005
Fonte: Arquivo pessoal

Essa é uma ação de tapar buracos.

Esta escrita é um tapa-buraco.

Escrevi este texto para tapar as lacunas da civilização

Ainda é possível?

Corpo é vestígio desse mundo

O mundo é um tumor sobre a terra

o Eu é a ruína de um tempo

nós levantamos prédios para ruir

nós levantamos prédios para ruir

nós levantamos prédios para ruir

um corpo em ruínas.



Figura 35 - Eleonora Fabião, *Nós aqui, entre o céu e a terra*, 2021
 Fonte: ART BRA Eleonora Fabião

Quando a obra vai ficar pronta?

Aprendi com Pablo em diálogo com Eleonora que é preciso desprogramar
 (COSTA, 2021)

Por isso este texto é um des-programa
 des-programar não significa algo
 é a pura insignificância da ação
 agir nas circunstâncias
 operar com as catástrofes
 e na urgência do espaço
 implicar em fazer de novo
 des-programar para agir na inconstância
 balançar sobre o poço
 rasgar a pele das fotografias
 fazer da ruína um corpo que não sustenta o Ser.
 des-programar e assim já criar um outro programa

rasgar esse roteiro
 testar alguns saberes e perceber que não era nada disso que eu tava falando
 Quando a obra vai ficar pronta?

[fico em silêncio]

trama

trama

trama

trama

trama

trama

drama

[27 tramas, isso é um drama?]

são 27 cadeiras e 27 estados
 e 27 coisas que precisam ser feitas
 este texto precisou ser feito
 mas quando este texto vai ficar pronto?

[sento na cadeira]

Eleonora me ensina a quebra

[este texto é totalmente quebrado, fragmentado em lapsos, em delírios]

quebrar este texto é tramar com imprevisibilidade do mundo

pensar que a cadeira é um objeto comum

mas ao tornar-lá suspensa, suspender as categorias modernas

estender no varal das inconstâncias os pilares que sustentam o Ser.

Sempre que falo de Ser. preciso colocar um ponto final

não por acabar com as coisas que são, mas por evocar um meio de delirar suas
 certezas.

Eleonora me falou sobre a poética das estranhezas

e sobre pegar a matéria do mundo

*[como um padeiro preparando a massa do pão ou como uma criança brincando
 de amoeba]*

a matéria do mundo é como uma amoeba esquisita, deslizante e disforme

*[o legal desse delírio é pensar que a amoeba nunca ganha uma forma concreta,
ela sempre desliza sobre a impossibilidade do mundo]*

e assim nos infiltramos na materialização das coisas
como um vírus, um verme, um alienígena
capaz de causar infinitas explosões moleculares
e este texto virar um asteroide
um meteoro
um planeta
uma galáxia
um universo sentado em uma cadeira
suspenso por bambu
cheirando a terra molhada

*[assim eu envio esse golpe para os seus sentidos e você já não sabe mais se isso é
um texto, uma obra ou quando essa coisa finaliza, porque o golpe opera pela desorientação]*

POSFÁCIO

[Bilhete final]

Se não gostou deste texto
volte para o meio
leia tudo de novo

[repetir o procedimento por diversas vezes]

as cadeiras vão se balançando sobre o poço, faço uma foto sentada na cadeira e
costuro toda essa trama no meu corpo
publico nas redes sociais
recebo vários likes
percebo a contradição

já era
esse vírus já te contaminou.

5 CORPO EM CRIAÇÃO DE SENSIBILIDADES

[preparação para um corpo em criação]

[Este capítulo apresenta as ações que desenvolvi em núcleos educativos da cidade de Fortaleza. Diante dos bilhetes que mostram os cenários de uma crise da sensibilidade em espaços museais, desejei investigar a mediação cultural e as ações entre arte e educação que possam discutir a crise em seus sintomas de ansiedade, apatia e desatenção, o neoliberalismo e a sociedade de controle, para evocar sensibilidades outras a partir do coletivo. Comecei a propor práticas em mediação que tivessem uma leitura das exposições a partir de uma mixagem entre inquietações de estética e filosofia da arte, voltadas para o pensamento da diferença e para as práticas em teatro/dança/performance que levavam o corpo a um estado de atenção aberta, flutuante e coletiva. O teatro surge nesta pesquisa como parte da bagagem que trago comigo das vivências coletivas que me cultivaram uma outra maneira de estar no mundo. Comecei a elaborar planos de mediação e oficinas que tinham um diálogo para as problemáticas do mundo contemporâneo e também práticas de jogos em teatro/dança/performance que colocavam os corpos em relação, em micropolítica e em sensibilidade coletiva]

Estou pensando em voltar. Tramar com outras vidas. Imaginar de outra maneira. Sentir coletivamente. Acreditar na potência do grupo de fabricar sensibilidades coletivas. Toda mediação só se faz na multidão. Na poética do não se ter nada a dizer, na política do descanso, na ética da recusa e na estética descompromissada com o rigor, o corpo vai encontrando rastros de um passado possível e fabulando pistas do futuro sensível. Nesse movimento, pistas são fabricadas como possibilidades. Assim, nos processos entre arte e educação museal que venho construindo coletivamente junto aos núcleos educativos aos quais me acoplo, fabrico pistas poéticas de sensibilização do corpo em espaços museais.

Dentro disso, experimento o museu como espaço de ficção, através de uma aproximação da mediação com as artes da cena. A verdade é que eu crio cenários na minha cabeça, dramaturgias inacabadas e figurinos mal costurados. Um *flash* e a iluminação dessa cena já está pronta. Eu imagino o museu como uma cena, com personagens anunciando sons que nos levam a um portal de delírios que podemos inaugurar. Nem sempre acaba com um final feliz, mas isso não importa, porque o bonito mesmo dessa cena é o frio na barriga de improvisar mais uma vez. Improvisar quer dizer mergulhar nas insignificâncias.

Improvisar antes de ler os manuais de conduta e as burocracias do local, de se jogar no encantamento da oralidade, das histórias contadas, das fofocas sussurradas e das muitas gargalhadas que iremos dar. Trair o foco, brincar com a atenção aberta e flutuante, aprender com a beleza da criação artística que nos lança no risco da travessia perigosa que é criar. Sentir as sensações geradas pelo coletivo, como uma micropolítica, uma dobra no tempo, como descer no escorregador e lá embaixo se sentir no alto. Sussurro aos ouvidos do tempo, no mistério da vida, a arte é o nosso segredo em sensibilidade coletiva.

Quando trago a discussão com a linguagem para pensar o enrijecimento do corpo, também estou apostando na potência poética que é brincar com as palavras. A linguagem é, necessariamente, política porque instaura os nossos acordos sociais e as maneiras como iremos nos relacionar com a vida. Gosto da ideia de enfeitiçar a linguagem para que ela possa se soltar da cristalização gramatical e escorregar pelo deslizante solo da terra. A pele cria camadas com as palavras. Que possamos usar a linguagem para trocar de pele. Acredito na potência do museu, da arte e da educação como um veneno da serpente que atinge a pele com sua língua bifurcada. As ações que venho propondo entre arte e educação pretendem desorientar as palavras de seus sentidos enrijecidos para que a linguagem possa nos dar outras percepções de mundo.

O corpo é como um equilibrista entre forças que atravessam a vida. O corpo é uma travessia nessa experiência perigosa que é viver. O corpo é um fenômeno múltiplo que é composto por uma pluralidade de forças que agem sobre a matéria. O corpo é uma elasticidade que se deforma. Não entendemos nada e não sabemos o que pode um corpo. A questão é que nada está dado ou garantido, devemos inventar as palavras para com elas construir um mundo. Mas nesse mundo de dominação dos saberes e de controle da matéria, os corpos parecem estar pautados em valores politicamente construídos para a servidão. A história da museologia no Brasil nos conta um pouco desse cenário de exclusão do corpo. Nesse sentido, este capítulo e esta pesquisa evocam o lugar do corpo nos museus, em sua potência criadora de vida. Museu é um lugar onde matéria e pensamento se imbricam e gestam mundos. O museu pode ser um lugar de transmutação do corpo.

É necessário o incessante movimento de repensar o museu, não para chegar a um estatuto fixo da atuação em museus, mas para instaurar constantemente outras maneiras de estar nesse espaço para além dos moldes coloniais. O museólogo Bruno Brulon (2020), no texto *Descolonizar o pensamento museológico: reintegrando a matéria para re-pensar os museus*, propõe uma reflexão sobre o pensamento colonial que construiu os museus no Brasil.

Museus não são feitos só de paredes. Seus objetos são investidos de um discurso encenado por certos atores. Suas vitrines são o resultado de escolhas de outros. Aquilo

que materializam é produto de um processo complexo e politicamente determinado que intitulamos teoricamente de *musealização*. Musealizar é uma forma de construir consenso sobre o valor e sobre a matéria, se percebemos que os museus são instituições organicamente ligadas às sociedades. É a sociedade que produz o valor transmitido pelos museus. Mas, como dispositivos, em sua maioria, criados por um Estado cuja centralidade, no caso brasileiro, não deixou escapar o patrimônio cultural, ao mesmo tempo em que produzem valor, museus são o resultado de negociações do próprio consenso sobre o valor, reproduzindo materialmente as hierarquias de poder e saber que conformam aquilo que se entende por Nação (BRULON, 2020, p. 3).

Aqui no Brasil, o Museu Nacional do Rio de Janeiro de 1818 foi criado como parte do projeto imperial para a disseminação de um determinado conhecimento, marcando uma forma de pensar o mundo. O pensamento que funda os museus no Brasil produzia uma ideia de civilização marcada por hierarquias e exclusões, a partir da materialização de subjetividades dominantes. Esse pensamento é uma herança do movimento Iluminista da modernidade que instaurava o dualismo mente e corpo. Assim, a matéria foi lida como evidência do conhecimento racional que seria mediada pela mente do sujeito moderno que iria organizar e classificar as coisas. Nesse sentido, a matéria seria formatada para racionalizar o mundo, dominando os imaginários num estratégico jogo de controle dos saberes.

Brulon vai apontar que o surgimento desses museus também se fundamenta na necessidade de a Europa criar uma periferia que instaura a diferença de mercadorias, pensamentos e cultura, sustentando a hierarquia do centro superior e das margens. Os museus seriam vitrines da civilização europeia, marcando a ideia de um Outro congelado no tempo e de um Sujeito moderno que é avançado e superior. Assim, o império fundava com os museus um projeto de dominação política e material.

O museu se sustentou nessa lógica da mente separada do corpo, de um pensamento capaz de formatar a matéria do mundo. “Nos museus, a contemplação e o silêncio são produtos de uma concepção da mente que não depende do corpo, mas da introspecção para produzir conhecimento” (BRULON, 2020, p. 9). Instaurava-se assim um modo de estar nos museus vinculado a valores modernos que acabavam por criar um estado de corpo em que o pensamento deveria estar ligado aos aspectos da contemplação do belo, a partir de um pressuposto de que a verdade é neutra e universal, bastando contemplar a obra para descobrir o que já está dado. Como se o mundo nos fosse dado pronto e a razão humana fosse capaz de contemplar para descobrir. Nesse período, os museus marcaram um projeto de civilização que sustentava o delírio humano da superioridade, minando um mundo que poderia ser potencialmente re-criado pelas capacidades estéticas e poéticas. Um museu sem corpo, um pensamento sem vida.

Museu é lugar de pensar - é o que dizem os manuais de conduta em muitas dessas instituições europeias até o presente. Porém, pensar sem corpo também pode configurar um modo de eliminação de sensibilidade e presenças não previstas nos regimes de valor que engendram patrimônios e museus aos moldes de um padrão eurocêntrico já em crise (BRULON, 2020, p. 9-10).

Brulon continua o texto apontando que, para além da exclusão material e simbólica dos corpos nos museus, muitos corpos foram projetados como corpos que não pensam, fomentando o pensamento colonial. Entre os gabinetes de curiosidades e a materialização do mundo pautada na diferença separada de uma identidade universal, se constituía imagens e narrativas que legitimavam o projeto colonial. Os museus se faziam instituições para ensinamento e instrução das populações subalternizadas.

No contexto dos museus nacionais, essa requalificação tem como consequência, por exemplo, a supressão das perspectivas indígenas e afro-brasileiras sobre o patrimônio “nacional”, sendo preconizada uma vertente neutra, universalista e branca da história que sustentaria o projeto de nação e a museologia como uma disciplina normativa - que não meramente estuda os museus e o patrimônio, mas que *cria* museus e patrimônios dentro de um campo prescritivo determinado pelo sujeito hegemônico. Esse sujeito dos museus e do patrimônio, que é o mesmo sujeito das ciências ocidentalizadas, usurpa do privilégio iluminista de não ter um corpo ou um lugar de fala, levando diversos sujeitos dissidentes a serem silenciados ou a produzirem os seus museus nas margens. A objetividade científica, preconizada pelos museus e pela museologia acadêmica, retifica e reitera esse sujeito sem corpo, engendrando uma retórica específica, voltada para persuadir atores sociais de que o conhecimento produzido por alguns é o único caminho possível para alcançar a verdade. Assim, a ciência que os museus produzem e legitimam serve, ela mesma, para legitimar e produzir a materialidade dos museus - daí advém a sua relevância política no presente. A soberania do sujeito dessa ciência hegemônica, reificada nos regimes museais e patrimoniais no Brasil, levou à implantação progressiva de uma máquina de apagamentos simbólicos cujos efeitos materiais se aproximam daquilo que alguns autores decoloniais definiram como epistemicídio (BRULON, 2020, p. 15).

A partir da segunda metade do século XX, Brulon aponta para as questões sociais que tensionam o campo dos museus e que marcaram novas ideias inspiradas no movimento da educação de Darcy Ribeiro e Paulo Freire. Uma virada decolonial marcava os museus, a partir da construção dos ecomuseus numa perspectiva pós-colonial. Nos anos de 1980, um processo de redemocratização dos museus marcou uma nova museologia que estava dando visibilidade para as práticas museais comunitárias. Entretanto, cabe refletir que ainda nesse movimento de um *novo museu*, não se rompia com a separação ontológica de sujeito e objeto; e que os museus comunitários foram constantemente capturados e roubados para dentro da ótica das hierarquias. Aqui posso apontar que o movimento do neoliberalismo já estava se infiltrando, produzindo uma nova roupagem para a leitura dos museus, onde tudo parecia novo, mesmo sem ter subvertido a lógica da colonização.

Diante desse jogo de forças do poder, é necessário produzir uma subversão no pensamento. Perceber que o conhecimento produzido pelos museus não é emitido a partir das coisas, mas ao contrário, é o pensamento que produz a matéria. O museu é um espaço de produção da materialização de corpos. O museu produz os sujeitos subalternos e determina tudo que vai se materializar como patrimônio. Nesse sentido, Brulon questiona como produzir conhecimento e transmitir patrimônios sem reproduzir as posições hierarquizadas de sujeito e objeto. Poderiam os museus e a museologia escapar a sua colonialidade fundante?

Os museus criam um discurso sobre a matéria na medida em que produzem matéria. Entendendo museus como instrumentos de poder que materializam a realidade representada em seus dioramas e naturalizada em suas classificações, podemos conceber a função dos museus como a de *pensar com as coisas*. Matéria e pensamento compõem esse dispositivo de assujeitamento dos corpos e de conformação das sociedades por meio do discurso. Se entendemos os museus como dispositivos de poder que realizam a materialização, então somos levados a nos perguntar: o que os museus produzem em termos materiais? (BRULON, 2020, p. 23).

É necessário repensar os museus, deformando o pensamento colonial com seus regimes de patrimônios pautados nas hierarquias. É necessário ultrapassar o dualismo ontológico entre mente e corpo para que possamos construir outros museus em que o corpo possa usufruir da sua potência de ação. Que o pensamento seja corpo e que o corpo seja vontade de potência. Descolonizar os museus é “desnaturalizar a matéria sedimentada nas reservas técnicas dos séculos anteriores para imaginar outras materializações possíveis, para além dos regimes normativos que engendraram a museologia” (BRULON, 2020, p. 26). E, em conexão com a pesquisa de Brulon, acredito que os Educativos exercem função fundamental para uma crítica do pensamento colonial que fundamentou os museus, além de instaurar espaços de experimentação do corpo que convocam a sensibilidade para a materialização de outras perspectivas de mundo.

5.1 Das potências da arte: museu e ficção

À medida que a humanidade prossegue em sua corrida desenfreada rumo aos extremos, o esbulho e a privação serão a sina de todos. Cada vez mais é provável que o que nos é tirado não tenha preço e nunca nos possa ser restituído. A ausência de qualquer possibilidade de restituição ou restauração talvez sinalize o fim do museu, entendido não como a extensão de um gabinete de curiosidades, mas como a figura por excelência do passado da humanidade, um passado do qual seria como o mote de testemunho. Restaria apenas o antimuseu, não o museu sem objetos ou a morada fugidia dos objetos sem museu, mas uma espécie de celeiro do futuro, cuja função seria abrigar o que deve nascer, mas que ainda não chegou (MBEMBE, 2021, p. 35).

O museu deve morrer para renascer das cinzas como um celeiro do futuro. O anti-museu, como aponta Achille Mbembe (2021), deve abrigar as coisas que ainda irão nascer, como uma espécie de portal para a fabulação do futuro que evoca seres invisíveis. O museu como nos foi dado a partir do pensamento colonial está fadado à destruição do mundo, porque se pauta em um projeto que devasta a terra, que exclui o corpo e que limita as percepções de mundo. O museu deve morrer, não em caminho à sua destruição, mas ao contrário, ele deve morrer para se transmutar.

Castiel Vitorino Brasileiro tem elaborado a distinção entre morte e aniquilação. A aniquilação tem sido um projeto colonial de gestão da vida que gere, inclusive, as maneiras como a gente lê a morte e lida com o luto. A morte é um momento de transmutação, de despedida da Forma Eterna que foi imposta pelo projeto moderno de controle dos corpos. Castiel aponta que quando uma pessoa morre, sua materialidade se decompõe e passa a integrar solos, mares e atmosfera. Ainda temos medo da morte, medo da transfiguração, medo da mudança.

Suas novas Formas apresentam-se também em sabores, fragrâncias, gestos e infinitas possibilidades de presença, todas conectadas à experiência de lembrar de sua existência. A lembrança, então, encruzilha-se com o sentir, reescrevendo nossas anatomias na medida em que nossa emocionalidade também transfigura. E assim as experiências de presença e ausência vão construindo novos relevos em nossas composições vitais. [...] As vidas terráneas são filamentos da existência de estrelas que viveram a morte. Somos vida após a morte (BRASILEIRO, 2022, p. 57-58).

A morte do museu anuncia o cortejo dos seres invisíveis para um outro mundo. Um mundo que seja possível viver na incessante vontade de criar. Um museu que possa viver na imanência da materialização plural, na pluralidade de corpos que orquestram o fim. Como diz Linn da Quebrada, na música *Eu matei o Júnior*, celebra: “Para renascer das cinzas antes teve que queimar, arder e se transformar, eu rio contra a correnteza para me lavar”. O museu como celeiro do futuro se lança na potência do falso e na ficção visionária para que o corpo esteja presente nesse ato em que nada é dado, mas tudo é elaborado nessa correnteza de forças invisíveis.

Nietzsche nos ensina que a mentira é uma força necessária para a vida. Precisamos da mentira para viver! Criamos sistemas de representação para conseguir viver coletivamente. De certa forma, estamos dobrando a realidade a cada instante, criando simplificações diante da complexa rede de forças que é viver. A linguagem é um grande sistema de representações que nos dá um mundo, construímos esse sistema para dar um sentido para a vida a partir de contornos que fazemos com as experiências vividas. O grande problema foi quando resolvemos

acreditar fielmente na ficção de verdade que criamos e acabamos por minar toda a capacidade criativa que é fabular a vida. A arte é uma potência para a vida, porque não nega o caráter fundamental da realidade que é o movimento e a imprevisibilidade. A arte é uma poética da linguagem que criamos para perceber o mundo de alguma maneira. Só que a arte me encanta, porque potencializa a vida em sua multiplicidade de forças. Para Nietzsche, a arte é vontade de potência, na qual produz no corpo uma capacidade de afirmar o devir da vida.

No livro *Nietzsche e a filosofia*, Deleuze (2018) se aproxima de Nietzsche para pensar as potências do falso. A arte é a mais alta potência do falso. Nietzsche brinca que a arte existe para que a gente não morra da verdade. A potência do falso é a nossa capacidade criativa de enganar, dissimular e seduzir. A arte inventa mentiras que levam o falso a uma potência afirmativa, porque inventa outras possibilidades de vida.

A questão não será definir se uma coisa existe ou não existe de verdade. A questão ganha muito mais força quando pensamos no que a crença de algo implica na realidade. Não importa se uma coisa existe ou não, a questão não se dá no nível ontológico do ser, mas sim no seu modo de funcionamento. Quando criamos algo e acreditamos naquilo, a crença implica num modo de funcionamento da vida. O que importa é criar percepções de mundo que produzam um funcionamento que fortaleça a vida. A arte nos é necessária para instaurar modos de vida que até então não existiam. Assim, artisticamente falando, podemos instaurar outros funcionamentos do mundo, no árduo movimento de reelaborar nossos acordos sociais.

Ficção visionária para abranger os modos de criação entre gêneros literários fantásticos que nos ajudam a elaborar esses novos mundos. Esse termo nos lembra de sermos completamente irrealistas em nossas organizações, porque é somente por meio da imaginação acerca do assim chamado impossível que podemos começar a concretamente construí-lo. Quando liberamos nossas imaginações, questionamos tudo. Reconhecemos que nada disto é fixo, que é tudo poeira estelar, e que nós temos a força para moldá-lo do modo que o fizemos. Para parafrasear Arundhati Roy: outros mundos não apenas são possíveis, mas estão vindo – e já podemos ouvi-los respirar (IMARISHA, 2016, p. 4).

Museu é lugar do agora. É ali naquele instante. E naquele instante também é futuro. O museu é um espaço rotativo, as pessoas entram e saem rapidamente. Não se tem um currículo para acompanhar a formação daquele grupo. É ali. Na presença. No estado. Do agora. O museu é agora. Há espaço para que algo permaneça? Talvez o corpo permaneça em processo de devir, porque o museu é estado de criação. Talvez não importe muito o lugar de formar o corpo para que algo permaneça, mas brincar de deformar as estruturas cristalizadas. Museu pode ser lugar de brincadeira, antes mesmo que alguém diga: *Não pode tocar! Não pode fazer barulho! Não pode ultrapassar a faixa! Não pode correr! Não pode falar! Não pode estar!* Museu antes

mesmo de *não pode* quase nada, tem muito a dizer sobre as coisas que ainda não existem. Museu é lugar de ficção, por isso mesmo podemos fazer barulho, correr, brincar, entre a experimentação e a prudência para que possamos abrigar um espaço propício para o futuro.

O que faz o meu corpo voltar para um museu? Se o museu é lugar de passagem, de corpos que entram e saem, um espaço que não tem uma formação permanente e continuada, o que faz querer voltar? Ou que faz querer ir diante do cansaço? Voltar ao museu, falar de retorno e permanência é talvez falar de mudança. Permanecer no museu é necessariamente mudar, transformar, lidar com o imprevisível, porque sempre que se volta e que se permanece no museu algo outro acontece. Outra exposição, outros corpos, outras atividades. Permanecer também é mudar.

Querer permanecer na educação museal, apesar das tantas precarizações do trabalhador cultural, é se permitir ao movimento. Museu é lugar de movimento antes mesmo que alguém diga que museu é onde tem coisa antiga. Viver o museu, voltar e permanecer é tensionar os limites impostos na arte, abrir suas fronteiras e transicionar suas ideias. Permanecer no museu é elaborar um plano de mediação e uma oficina muito bem definidos para receber aquele grupo, mas quando as pessoas chegarem tudo funcionar de outra maneira. Rasgar aquele plano, pensar em outra oficina, lidar com a imprevisibilidade do coletivo. Sentir o grupo de tal maneira que nada do que foi planejado iria dar certo, logo é hora de remexer o corpo num jogo de cintura que só é possível porque permanecer é mudar.

Aqui, apesar da necropolítica, do neoliberalismo e dos sintomas desse mundo, ainda acreditamos nas potências da arte e no museu como espaço de ficção que transforma a realidade no sentido contracolonial. Acreditamos no museu como espaço que evoca corporeidades em movimento, museu como lugar de exercício do corpo. Museu que foi construído de paredes muito bem concretadas, agora encara a ruína do projeto civilizatório. É necessário deixar as certezas ruírem com boas doses de ficção. Ficção já na entrada de uma exposição que leva o corpo para uma cena mais ou menos dramática, com luzes que permitem a penumbra. É uma alternativa para sair dos imperativos da hiperexposição e da transparência do mundo contemporâneo.

AÇÃO #1

Miniqueridos: das coisas que não existem, teatro de bonecos, ficção e realidade



Figura 36 - Mediação com teatro de bonecos, 2023
Fonte: Arquivo pessoal



Figura 37 - Mediação com teatro de bonecos, 2023
Fonte: Arquivo pessoal



Figura 38 - Oficina com animais fantásticos, 2023
Fonte: Arquivo pessoal

DAS COISAS QUE ME FAZEM VOLTAR:

[No museu que eu trabalhava aconteceu uma oficina para crianças e eu estava auxiliando a ação. Pouco tempo depois do desenrolar da oficina, uma criança de mais ou menos 7 anos me chamou e perguntou: “Tia, você é menino ou é menina?” Fiquei aflito com a questão, porque poucas vezes eu tinha falado sobre minha identidade de gênero com crianças. Ainda sem saber muito bem como explicar, respondi: “Olha, eu não sou nem menino nem menina, sou uma pessoa não-binária, que não se identifica com nenhum dos dois”. Eu já estava formulando outras maneiras de explicar, porque imaginava que a criança iria continuar me questionando. Para a minha surpresa, ela fazia sinal de positivo com a cabeça, quando olhou bem nos meus olhos e disse: “É, gosto disso! Tipo misturado!” Fiquei tão surpreso com a resposta que não soube nem o que dizer, foi quando ela prontamente me deu um abraço. É, as crianças me dão esperança de um museu melhor. As crianças são um museu melhor. E eu gosto disso!]

Desde então, comecei a pensar em ações para as crianças, porque elas me abriram um universo de possibilidades para re-pensar o museu. Chamei carinhosamente de *miniqueridos* aqueles pequenos que viam o museu como um lugar da brincadeira. Daí surge um espaço para pensar a dimensão da ficção visionária com crianças, através de planos de mediação que envolviam o lugar das exposições com a contação de história através de teatro de bonecos. Os bonecos de cultura popular, como o jaraguá, o bumba-meu-boi, a burrinha e a ema eram mixados com teatro, dança e música e começavam a criar na exposição um diálogo com as obras mediado por histórias dançantes.

Comecei a pensar nas obras de arte das exposições que surgiam no museu como possíveis histórias contadas e dançadas pelas próprias crianças. Nas imagens apresentadas acima é possível perceber os *miniqueridos* ora vestindo os personagens, ora dançando com eles. Na última imagem é possível perceber um grande papel kraft estendido no chão, com imagens dos animais fantásticos do artista Chico da Silva. Nessa atividade, depois de uma mediação com teatro de bonecos, dança e música, os *miniqueridos* eram convidados a conhecer o universo fantástico do Chico. A ideia era incentivar um diálogo sobre as coisas que não existem, mas podem começar a existir a partir da imaginação, fabulação e ficção visionária. As crianças recebiam materiais diversos para desenhar e pintar *coisas que não existem* num jogo surpreendente entre ficção e realidade, a partir do qual outros mundos começavam a surgir. Com as educadoras Bárbara Abril, Val Araujo e Júlia Moreira, começamos a tensionar os limites da imaginação no contemporâneo, em momentos nos quais perdemos a capacidade de imaginar diante dos sintomas do mundo neoliberal para abrir espaços onde o museu dança no solo da ficção, contando histórias e criando realidades.

É que muitas vezes a gente pensa que o museu é coisa de adulto. Com todas as suas regras muito bem determinadas, parece não haver espaço para a brincadeira. E talvez seja daí que o museu se tornou um espaço tão monótono. Os adultos determinam esse espaço como lugar de guardar coisas, coisas que não podem ser tocadas e que parecem tão distantes que nem se tornam reais. Mas isso tem a ver com as regras e os estatutos do jogo de poder e de decisão que determinaram os rumos do museu.

Desde quando os educativos se instauram, há toda uma tecnicidade da mediação com um certo sabor de educação formal e tradicionalista. Mas sabemos bem que o museu não é uma escola, muito menos se propõe como espaço de educação formal. Quando as crianças chegam no museu, elas deformam o tempo e o espaço, remodelando todo um plano de mediações antes previsto. É aí que o museu é também um espaço onde construímos nossos

planos e saberes juntos, a partir das experimentações com as obras, as luzes, as pessoas e as sensações.

Existe um certo imperativo no modo de mediar. A própria mediação foi tomada pelos valores neoliberais a chegar a tal ponto em que o próprio educativo odiasse os visitantes na exposição. É porque as instituições estão mais preocupadas com os números, as fotos e o *marketing*, enquanto os educadores em suas milhares de funções estão exaustos da aceleração e do imperativo da produtividade, mesmo sem tempo nenhum para planejar suas ações, pois estamos horas e horas em pé nas galerias.

Às vezes achamos que precisamos cumprir fielmente um roteiro de mediações com informações técnicas a serem reproduzidas, mas quando recebemos as crianças elas estão mais interessadas em brincar. Parece que foi introduzido na nossa mente que precisamos falar sobre o que as obras são, o que elas representam e todas as suas significâncias. Quando recebi crianças pela primeira vez, a questão do tempo e do espaço ganharam outro sentido. As crianças queriam brincar, enquanto a gente queria falar. As crianças corriam enquanto as professoras diziam: *Parem de correr! Prestem atenção! Não pode tocar e nem fazer barulho!* Mas que lugar mais chato!

Muitas ações foram surgindo durante esse processo de estar com as crianças, mediado por um lugar de pensar o museu como espaço de ficção. Museu é um solo fértil para plantar nossas histórias e colher um abraço quentinho. Museu é lugar de negociar as diferenças e produzir ali, naquele instante, uma micropolítica própria do grupo. Experimentando esse lugar da produção de ficções a partir das obras das exposições com os recursos de teatro, dança, música e performance, comecei a usar tecidos para criar cenários, movimentos, uma casa, um lençol, uma chuva muito forte ou lugar para deitar e curtir de uma maneira mais confortável. Os tecidos estimulavam o exercício do corpo para além das suas posturas rotineiras. Com os tecidos, criamos histórias daquele lugar, brincando de dar nome às obras e corpo para as narrativas.



Figura 39 - Mediação com tecidos, 2023
Fonte: Arquivo pessoal

Talvez seja isso e muito mais. Contar uma história. Contar de outra maneira. Dar um nome diferente ao nome que foi dado a obra. Dar espaço às sensações. Criar uma dança, uma cena, uma coreografia, mais ou menos ensaiada, dentro daquela exposição. Lembrar de uma música que o quadro me incentivou a cantar. Querer cantar um pouco. Querer colocar a música para tocar. Perceber que os quadros juntos formam uma narrativa, um mundo, uma realidade. Perceber que a arte me fez perceber, de outra maneira. Mergulhar nesse mar de sensações que a arte me trouxe, percebendo as belezas que acedem por dentro. A arte ali pode incentivar um mundo em que os acordos podem ser remontados, que a vida é uma exposição de arte feita por muitos curadores com uma expografia móvel que nos faz lembrar que permanecer também é mudar.



Figura 40 - Mediação, 2022
Fotografia: Talita Késsia

5.2 Mediação como arte da cena



Figura 41 - Plano de mediação, 2022

Fonte: Arquivo pessoal

A mediação ainda está por vir, porque ainda não aconteceu e não consegue determinar o público que dinamiza os rumos do plano. A mediação está sempre em vias de se fazer. É efêmera, repetitiva e diferencial. A mediação não é um roteiro fechado, mas um acontecimento do futuro, daqueles que transfiguram a forma do corpo. Apesar da lógica do neoliberalismo tentar capturar as maneiras de mediar, a mediação pode ser uma espécie de vidência. Um mediador é um vidente que vê a potência dos seres invisíveis que as obras evocam.

As exposições, quando são capturadas pela lógica do capital, são mediadas em formatos tradicionalistas que pretendem determinar o corpo do público dentro dos moldes da contemplação, separando mente e corpo. A mediação quando é capturada pelo pensamento colonial pretende reproduzir a lógica da significância das obras que irão representar os valores de um mundo universal. Me peguei por horas observando os corpos querendo ir para várias

palavra coletiva como uma estratégia de guerrilha sensível. Uma guerra que convoca a multidão, um painel de palavras que juntas formam uma barricada contra as opressões do poder. Arte e política produzindo uma outra sensibilidade, a partir das negociações coletivas. A mediação convoca essa força, assim como na obra de Aline, um lugar entre a crítica e a clínica. Na obra podemos perceber uma série de intervenções que ora funcionam como crítica ao poder, ora funcionam como fabulação de um outro mundo. Juntas as placas constroem uma visualidade que convoca a multidão em sua força coletiva. A mediação é como essa obra, uma força política e coletiva de palavras e imagens da multidão.



Figura 43 - Aline Albuquerque, *Agitprop*, 2015-2021
Fonte: Arquivo pessoal

Que dispositivos podemos articular em educação museal que não os tradicionalistas formais que operam pelas significâncias? Como buscar a criação coletiva ao invés da explicação dos significados? Que jogos podem ser feitos para o aprendizado não-racionalista verbal? A educação formal nos indica o verbo e as significâncias, nos ensina as gramáticas que são fundamentais para a nossa comunicação, mas por vezes esquece de nos apresentar a poesia que pode ser a linguagem. Por muitas vezes, a escola ainda reproduz estruturas de saberes e de controle, como se a linguagem perdesse seus fluxos e estivesse enrijecida em seus códigos.

Assim, muitos estudantes quando chegam no museu têm a tendência de querer seguir o modelo gramatical para interpretar e moralizar as obras numa espécie de hierarquia. Entretanto, no museu podemos aprender pelas insignificâncias e pelas sensações.

Eu acredito em uma mediação que se aproxima das artes da cena. Comecei a fazer essa relação da mediação com teatro, dança e performance desde que entrei no museu. Minha primeira experiência enquanto educador museal me fez perceber uma cena, mais ou menos dramática, da situação. Entre a crise e a criação, eu percebia os personagens dentro de um cenário. Esse enredo me contava sobre o mistério, sobre o segredo e sobre como o museu pode ser um espaço de ficção de dramaturgias para o mundo. Eu gosto de criar cenas ao perceber o movimento do grupo pela exposição. É bonito de ver, por mais que muitas vezes eu esteja incomodado com o excesso de fotos. Mas é justamente aí no incômodo que a mediação surge como um por vir. A mediação está sempre em vias de acontecer, a partir das sensibilidades que são geradas pela interação do coletivo. Gosto de fazer um trabalho com pequenos grupos, ao passo que gosto de deixar o corpo fluir na exposição. A mediação não precisa ser um rebanho controlado por um pastor. O rebanho escuta os dogmas de um estatuto, a multidão se prepara para a imprevisibilidade das sensações, criando espaços de negociação das diferenças.

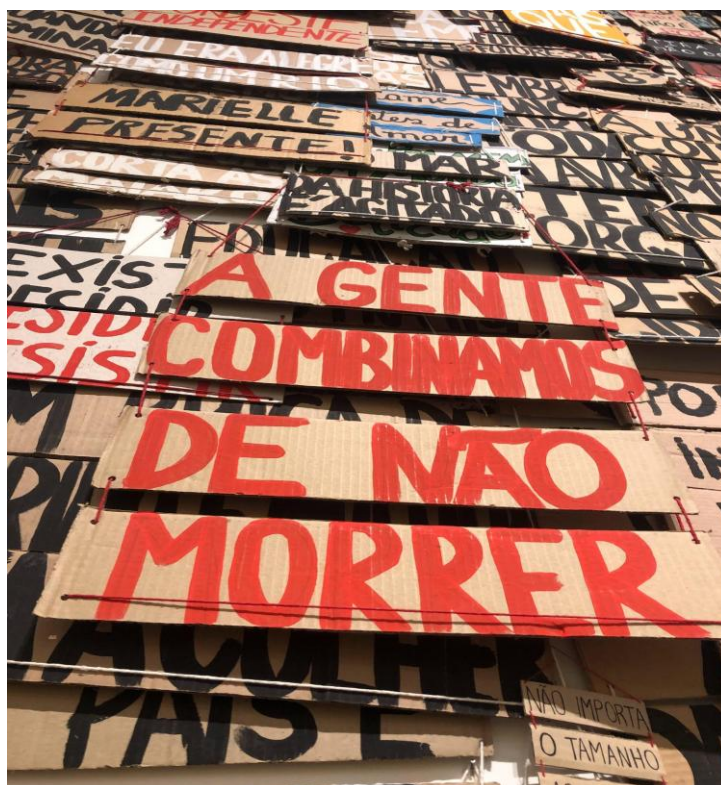


Figura 44 - Aline Albuquerque, *Agitprop*, 2015-2021
Fonte: Arquivo pessoal

Acredito que podemos pensar muito mais o que as coisas podem ser do que o que as coisas são ou deveriam ser. A mediação é o que pode e não o que deve, é lugar de potência diante dos muitos *não*, historicamente fomentados pela instituição do museu. A mediação pode convocar um lugar de potência no sentido de capacidade de agir diante de um mundo que nos impõe a servidão. Proponho evocar a questão de Lucas Dilacerda (2022) no processo de mediação: *Será que temos capacidade de agir?*, e seremos convidados a agir coletivamente, numa micropolítica da sensibilidade coletiva.

É fato que o neoliberalismo pretende minar nossa capacidade de agir. Esse projeto político se infiltra na educação museal, produzindo planos de mediação pautados nos valores da aceleração, da produtividade e do individualismo. É possível que as instituições fomentem planos de mediações menos críticos e mais conteudistas ou se fundamentam na crítica para fotografar e ganhar vários *likes*.

É preciso visualizar a cena e instaurar um ato performático que convoca a atenção para um estado flutuante; que tensiona os limites entre lembrança e esquecimento diante do excesso de informações. Assim como uma performance, a mediação se instaura como algo que não existe e que destoa de um cenário comum. A performance acontece com uma ação quase que inusitada diante da pressa do cotidiano que rompe com os padrões da narrativa e da linearidade. Há toda uma performatividade na mediação, na qual o mediador aciona no corpo um estado de por vir. Há algo que vai acontecer ou que já está acontecendo, mas que é esquisito dentro dos moldes predeterminados do museu. Dentro de regras muito bem estabelecidas pela história museal, o mediador pode inverter essa lógica com a criação de uma cena, mais ou menos dramática, entre o silêncio e gargalhada, entre as obras e a insignificância.

Quando eu propus uma vaia coletiva no Museu de Arte da UFC, junto com estudantes de uma escola pública de Fortaleza, se instaurava ali algo que não existia. A quebra do silêncio, a recusa às estruturas, a quebra do enrijecimento do corpo e uma ação performática e coletiva que mudava os rumos do plano de mediação previamente planejado. Ali, numa sala de luz amarela com focos marcantes, com um cenário de quadros abstratos, os personagens dessa cena não tinham estereótipos marcados, mas se misturavam entre espectador e espetáculo, desconstruindo as maneiras de estar no museu. Ali foi a primeira vez que eu aproximei a mediação de uma arte da cena, porque a gente produziu uma cena artística com dispositivos de teatro e de performance que borravam os contornos do que é ser público, do que é ser educador, do que é um corpo no museu em negociação com a instituição.

Eu gosto de criar cenas durante as mediações. Gosto de produzir ações completamente fora do esperado. As pessoas geralmente esperam que eu fale sobre a técnica

das obras, sobre o artista e sobre o significado da obra. A questão é como produzir coletivamente sensações naquele espaço que estejam para além de um mediador dizendo o significado da obra. Gosto de pensar em dispositivos com teatro/dança/performance para criar outros estados de corpo na exposição. Fico pensando em como mediar diante da crise. Como propor dispositivos em que crise e criação se emaranham produzindo condições de possibilidade da potência de agir coletiva? Como buscar a atenção em tempos de excesso de fotos, de pressa e de produtividade? As artes da cena me ensinam muito sobre as possibilidades de mediar, pois durante a mediação há a instauração de uma cena que busca criar narrativas para a exposição, convocando seres invisíveis a partir de uma performatividade do corpo em relação às obras dentro de um cenário em que ser público e ser personagem é questão de tempo.



Figura 45 - Mediação, 2023
Fonte: Arquivo pessoal

A mediação também é sobre a recusa e o descanso em tempos de excesso de estímulos. A mediação como recusa à produtividade é um ato que se aproxima do que Ailton Krenak nos ensina sobre a vida não ser útil. A mediação deve, necessariamente, buscar combater os mecanismos de controle e os valores do neoliberalismo. A mediação como economia política da sensibilidade, na medida que formatamos coletivamente um acordo de

impulso aos desejos de vida. Deve haver na mediação todo um investimento na pulsão vital para reestruturar a vida em sociedade em sua instância anticapitalista.

A quebra. Gosto de pensar a mediação aproximando do conceito de *quebra* da Jota Mombaça. Jota questiona:

E se, às margens do grande nós universal (humano, branco, cisgênero e heteronormativo) a partir do qual se formula e engendra um certo projeto de sujeito e identidade, outros modos de criar coletividade e de estar juntas se precipitaram na quebra e através dela? Como habitar uma tal vulnerabilidade e como engendrar, nesse espaço tenso das vidas quebradas pela violência normalizadora, uma conexão afetiva de outro tipo, uma conexão que não esteja baseada na integridade do sujeito, mas em sua incontornável quebra? (MOMBAÇA, 2021, p. 22).

E se, ao invés de pensarmos a mediação como um plano de explicação das exposições, pudéssemos pensar a mediação em sua incontornável quebra que é tensionada pelo coletivo? A mediação é feita na quebra, juntas. A mediação pode se aproximar do que Jota Mombaça propõe como *quebra*, a partir da noção que estaremos tensionando a plenitude ontológica das coisas. Seja a quebra da instituição ou dos corpos, seremos multidão de estilhaços quando propusermos um diálogo coletivo contra o projeto de universalidade. A mediação deve colocar em questão as noções de sujeito universal, tensionando os privilégios da branquitude cisgênera e heteronormativa. E esse diálogo não deve acontecer somente em obras potencialmente temáticas sobre o tema. Não devemos falar só sobre o tema das obras, mas convocar a quebra dos clichês rumo à destruição dos confortos cognitivos. A quebra é uma força incapturável que não se define.

Jota Mombaça aponta que, quando uma vidraça arrebenta, os estilhaços correm para longe sem nenhuma ordenação plausível. Assim, as mediações não são os estilhaços, mas sim o movimento desordenado do estilhaçamento. Gosto de aproximar a mediação de conceitos artísticos e filosóficos para que possamos quebrar com a noção temática das obras, rompendo com a leitura superficial. Devemos romper o sentido de integridade das coisas, pois na quebra teremos que lidar com o que há de mais fundamental: a negociação da desordem. Quando um grupo chega na exposição, entre um mediador e a multiplicidade de percepções que as obras evocam, o que podemos construir a partir da quebra de um roteiro único, de uma explicação fechada, de um aprendizado final sobre a exposição? Mediar é criar um espaço entre a fragilidade e o descompasso, para além do diagnóstico de uma experiência boa ou ruim, que propicia dinâmicas éticas, estéticas e políticas da coletividade.

A mediação precisa quebrar com as noções das políticas de morte e tensionar neoliberalismo em sua atuação molecular. Cada pessoa do grupo se coloca ali como parte do

estilhaçamento da exposição, mesmo que em silêncio. O silêncio também lida com o desconforto que é visitar uma exposição em bando. Mesmo que a mediação seja entre eu e você, nós dois iremos habitar um espaço instável da quebra, entre a noção da obra, o questionamento que proponho e a sensação que te causa.

Isto é, quando essa reflexão adensa a ideia de que o sentido quebrado de si que acompanha o meu movimento de mundo como corpo monstruoso, de presença aberrante e desobediente de gênero, marca, enfim, um outro modo de habitar e enfrentar o mundo. Então olho a história do meu nome, deste corpo, dos gêneros que por ele passam, e me perco no exercício poético e político de dar conta da quebra que me atravessa, desmonta e, paradoxalmente, viabiliza (MOMBAÇA, 2021, p. 26).

Talvez a primeira quebra já tenha acontecido quando entrei no museu. Não só como visitante dessa instituição historicamente marcada pelas exclusões, mas como trabalhador e educador museal. Assim como Jota, eu posso olhar para a minha trajetória enquanto um corpo desobediente de gênero, um corpo trans não-binário que expressa características visualmente desconfortáveis para o conforto cisgênero, e perceber a quebra das expectativas. Me lembro do dia em que uma visitante se aproximou da exposição e, quando me viu, falou para o esposo que estava com ela: *Eu já vi de tudo nesse mundo, mas chegar num espaço como esse e ter que ver gente assim!* Ela terminou a frase apontando para mim. Lembro também de todas as vezes que alguns visitantes preferiam não falar comigo e procurar uma pessoa cis para tirar uma dúvida. Lembro de uma senhora que falou para mim que gostava daquele espaço quando não tinha pessoas pretas, macumbeiras e trans. Lembro de todas as vezes que minhas ideias foram roubadas, das dificuldades de ser ouvido e validado, da luta que foi eu, um mediador, chegar no cargo de coordenação de um educativo. De todos os testes, de todas as desconfianças, de todas as vezes que preferiam perguntar para um homem cis a mesma coisa que eu já tinha respondido. Eu lembro dessa história e percebo a quebra que fazemos juntas, só pelos nossos corpos estarem ocupando esses lugares. Viva a todas as pessoas trans que trabalham em equipamentos culturais. Na quebra. Juntas.

O encantamento. Gosto de pensar a mediação como uma política de vida que se faz pelo o encantamento da oralidade. No livro *Encantamento: sobre política de vida*, Luiz Antonio Simas e Luiz Rufino (2020) preparam as estratégias de conexão e as táticas de encantamento do mundo. A mediação pode ser como um *canto que enfeitiça, inebria, cria outros sentidos para o mundo* (RUFINO; SIMAS, 2020, p. 4). A mediação deve se aproximar do encantamento como um ato de desobediência, transgressão, invenção e reconexão. A

medição é um ato de afirmação da vida, diante de um mundo que nos impõe lógicas que querem apreender a vida em um único modelo ligado a um senso produtivista e utilitário.

A noção de encantamento traz para nós o princípio da integração entre todas as formas que habitam a biosfera, a integração entre o visível e o invisível (materialidade e espiritualidade) e a conexão e a relação responsiva/responsável entre diferentes espaços-tempos (ancestralidade). [...] O encantamento como uma capacidade de transitar nas inúmeras voltas do tempo, invocar espiritualidade de batalha e de cura, primar por uma política e educação de base comunitária entre todos os seres e ancestrais, inscrever o cotidiano como rito de leitura e escrita em diferentes sistemas poéticos e primar pela inteligibilidade dos ciclos e lutar frente ao paradigma de desencanto instalado aqui. Ou seja, o encanto é fundamento político que confronta as limitações da chamada consciência das mentalidades ocidentalizadas (RUFINO; SIMAS, 2020, p. 7-8).

Como a mediação pode responder com vida a um sistema de desencanto? *Não basta colher a folha para fazer o remédio, é preciso saber cantá-la e encantá-la. Cantar a folha é reverenciar a permanência da árvore* (RUFINO; SIMAS, 2020, p. 16). Na mediação, não basta falar sobre a temática de uma obra, mas é necessário encantar para que a visita não se torne somente um entretenimento vazio. Uma mediação deve encantar para romper com a lógica da produtividade, do conteudismo e do *marketing* de si. Uma mediação pode estar para além de produzir um conteúdo de si mesmo, pode ser um convite para se envolver no encantamento da sensibilidade. Não deixemos que a nossa sensibilidade seja capturada pela lógica da produção. Que a mediação possa “alargar o tempo é ir além das aparências e compreender os pluriversos dos seres e suas conexões” (RUFINO; SIMAS, 2020, p. 18).

Gosto de pensar processos de mediação que não estão atrelados à ditadura das significâncias gramaticais. O espaço expositivo pode estar para além do léxico verbal, se potencializando na multiplicidade de maneiras de perceber. A mediação pode ser um processo da oralidade que não parte das significâncias. A oralidade não é amarrada no concreto gramatical; a oralidade é encantamento. Por percursos de mediação que não estejam obrigados à verbalização, mas que sejam banhados de oralidades que permitem a multiplicidade que é ensinar-aprender. Pensar uma mediação que não seja somente falar sobre o que as obras são. Tirar a mediação da obrigatoriedade da representação. Pensar em percursos mediados acessíveis para pessoas com autismo não verbal, pessoas com surdez e todas as pessoas que aprendem por outros recursos que não o da gramática falada, da significância normativa. Podemos aprender por outros sentidos, podemos ocupar de outras maneiras. Que a mediação possa abrir portais para o corpo se modificar.



Figura 46 - Mediação, 2022
Fonte: Arquivo pessoal

A experiência. Gosto de pensar a mediação desatrelada a uma ideia de produto final. Como nos aponta Jorge Larrosa (2002), vivemos em um mundo de excesso de informação e opinião. Muitas coisas nos passam, mas nada nos acontece. Muitas atividades em arte e educação só são validadas quando produzem um produto final. Mas precisamos questionar sobre as maneiras de registrar, para não colocar o registro no lugar de produtividade capital. Que o corpo possa experimentar e criar suas maneiras de registrar, entendendo que a própria experiência faz camadas de registro no corpo. Que o corpo possa criar suas oralidades para repassar as experiências. Que a mediação possa ser um acontecimento que permita uma experiência transformadora, despreocupada com o imperativo do registro produtivo. Que a mediação seja a passagem de algo que acontece no corpo.

A cartografia. O mediador é como um cartógrafo que convoca uma atenção aberta e flutuante. Como nos ensina Virgínia Kastrup (2009), no livro *Pistas do método da cartografia*, a cartografia não busca desvelar o que já está dado na natureza, mas entende que o ato de conhecer é a ação de criar a realidade. A mediação é como uma cartografia que busca criar realidades na exposição, a partir de uma atenção aberta e flutuante que rastreia, toca, pausa e reconhece. O mundo neoliberal nos impõe uma atenção focalizadora que fomenta uma cognição competitiva para uma rapidez nos estímulos. Essa atenção do foco é rapidamente capturada pelo marketing que induz o consumo rápido e incessante de imagens, ideias e produtos. A mediação convoca uma atenção concentrada e aberta que flutua pelo plano de forças da vida, rastreando pistas, se deixando afetar pelos diversos sentidos e reconhecendo as possibilidades de

experimentação e criação. Uma atenção aberta convoca o corpo para um estado de afetabilidade plural, sem focar no consumo desenfreado de imagens para se ter um produto final. A atenção pode flutuar pelas possibilidades da exposição, dando vazão para as sensibilidades.



Figura 47 - Mediação, 2022
Fotografia: Wes Viana

A fofoca. A mediação é um segredo, é o que não deveria ser dito. Sabemos que há certas maneiras já impostas do que deveria ser dito no espaço do museu. Formas muito determinadas de mediar, as técnicas, a representação, a significância. Na fofoca a gente perde tudo. Todo esse pudor se esvai. Na fofoca a gente diz o que não era pra ser dito e tudo muda. Eu gosto de contar histórias engraçadas para que as exposições sejam espaços de partilhas das peripécias da vida. Com uma língua bifurcada, criaremos nossos códigos, preparando as armadilhas sem que eles saibam. No final, daremos uma gargalhada dessa história toda.

*A mediação é uma força e não um mercado
A mediação é uma dança e não uma venda
A mediação é uma cena e não um marketing
A mediação é uma performance e não um produto
A mediação é uma farsa e jamais será uma mentira.*

5.3 Corpo entre arte e educação na criação de sensibilidades coletivas

Próximo do fim, ou para começo de conversa, o corpo entre arte e educação cria sensibilidades coletivas. E é essa a grande beleza dessa história. A potência da mediação e das ações em arte e educação se dá pelo encontro com as sensibilidades geradas pelo coletivo. A sensibilidade é sempre coletiva, porque produz uma dobra no tempo linear e sequencial,

desfazendo o *Eu* enquanto sujeito universal produzido pelos pilares ontoepistemológicos da modernidade. No museu, podemos convocar sensibilidades que desfazem a lógica do neoliberalismo nos valores de individualismo e competitividade. Durante uma ação educativa, o que vale não é terminar primeiro ou responder mais rápido, mas sim as sensações geradas pela interação do coletivo.

Com ações em teatro, dança e performance, eu consegui criar lugares propícios para as ficções, onde o coletivo podia se modificar singularmente e produzir outras subjetividades, como em uma revolução molecular. Nas ações com as artes da cena, pudemos construir uma micropolítica que cria modos outros de subjetivação, a partir das sensibilidades geradas pela vivência coletiva que será sempre uma multiplicidade de sentires, dançares e saberes, porque se faz sempre na relação. Corpo entre arte e educação é um agenciamento coletivo que pode criar suas ficções. A sensibilidade é sempre coletiva porque evoca multidão, o afeto se faz na relação, desfazendo o enrijecimento do corpo. Rompemos o campo da consciência em sua superficialidade de clichês e adentramos para uma dissidência, uma desobediência, uma transgressão, um corpo que se transforma a partir das sensibilidades evocadas pelo coletivo.

Como propõe Castiel Vitorino Brasileiro (2022, p. 74), “corpoflor é uma dança com a inevitabilidade de nossas metamorfoses”. Assim percebo um corpo entre arte e educação. Podemos criar um campo de atuação em mediação cultural, arte e educação que elabore ações que permitam a dança com as metamorfoses. Ações que produzem em nós um corpoflor, mediadas pelo acaso das forças.

AÇÃO #2

Rolezinho ao redor



Figura 48 - *Rolezinho ao Redor*, 2024
Fonte: Arquivo pessoal

A ação *Rolezinho ao Redor* surgiu durante a elaboração de planos de mediação e ações em arte e educação que trouxessem o diálogo para a crise da sensibilidade e a arte enquanto dispositivo de sensibilidades coletivas. Ao receber diversos grupos para visitas mediadas no museu, percebi que a maioria dos jovens não estavam interessados naquele espaço. Era nítido perceber que era melhor ficar no celular rolando o *feed* do Instagram, consumindo diversas imagens aleatórias do que vivenciar aquele espaço. Muitas vezes, quando eu perguntava o que eles entendiam por museu, eles respondiam que era um lugar de guardar coisa velha ou um lugar que tem arte, mas numa entonação de insignificância. Tem arte, mas muitas vezes não era a arte que eles consumiam em suas realidades. Tem arte, mas na maioria das vezes era arte elitista, branca, cisgênera e não conversava com a realidade daqueles estudantes. Tem arte, mas eles não se sentiam pertencentes àquele lugar. Desde então, comecei a elaborar um plano de mediação que pudesse criar um mapa do *rolê*. Eu perguntava quais eram os *rolês* que eles gostavam de fazer, e a gente ia construindo um mapa afetivo de lugares legais para se divertir.

Rolezinho ao Redor foi primeiro um mapa afetivo de lugares para dar um *rolê*, construindo coletivamente pelo grupo. O mapa era construído a partir de uma discussão sobre pertencimento nos museus, a seguir para pensar as problemáticas do mundo neoliberal, da

necropolítica, do machismo, do racismo, da transfobia e de tantos outros preconceitos que regem os espaços e seus funcionamentos. Então a gente começou a construir um museu como espaço para *dar um rolê*. Pensar no museu como espaço de fazer coisas legais, nas diferenças e apesar de tudo.

No mapa do *rolê*, a gente colocava vários equipamentos culturais da cidade e falava sobre eles para que outras pessoas do grupo fossem incentivadas a conhecer. Desse diálogo com os equipamentos ao redor, comecei a pensar em uma ação que de fato fosse um *rolê* por esses vários lugares. Foi aí que fizemos a primeira edição do *Rolezinho ao Redor*, que contou com um passeio pela comunidade do Poço da Draga, pela CAIXA Cultural Fortaleza, pelo Dragão do Mar e também pela Biblioteca Pública do Estado do Ceará. O *rolê* foi mediado por uma discussão sobre a crise da sensibilidade em espaços culturais e museais e as das potências da arte para enfrentar as problemáticas do contemporâneo e evocar outras maneiras de estar no mundo.

A ação *Rolezinho ao Redor* foi realizada em algumas edições em 2024 e iniciava a partir da questão para o público presente: *Qual a sua relação com os espaços de arte?* Eu e a educadora Clotilde Campos ouvíamos os participantes em suas diversas afetividades e desavenças com os museus e falávamos sobre a desvalorização dos espaços de arte e a crise da sensibilidade no contemporâneo. Comecei a questionar se os nossos lugares de afetos alegres são lugares em que a arte está presente e como que esses lugares se tornaram espaços de uma certa rotatividade, pressa e produtividade e pouco sobre corpo, acolhimento e pertencimento, que no fim das contas o museu ainda é um lugar excludente e elitista.

A ação seguia pela comunidade do Poço da Draga, onde poderíamos caminhar e observar as intervenções em pichação e grafite pelos muros da cidade. Nos perguntamos *o que é cidade* ou *o que pode uma cidade?*, para pensar as maneiras que construímos as nossas relações e ocupamos os espaços. A nossa caminhada era incentivada pela questão do desejo e dos territórios, os modos de funcionamento dos muros, das cercas, dos equipamentos e das instituições ao redor para pensar que essas arquiteturas fomentam os processos de subjetivação. Dialogamos sobre as tensões entre pichação e urbanização para perceber as redondezas que concentram a maioria dos equipamentos culturais de Fortaleza. Refletimos sobre a construção de equipamentos culturais dentro das comunidades periféricas que levantam seus muros e cessam o diálogo numa empreitada contra a população local.

A ação se localizou entre bairros Centro e Praia de Iracema, que nas suas tensões são retratos de uma Fortaleza entre turistização e desigualdade social. Fortaleza por trás dos cartões postais da praia também é ruína e falência de políticas públicas. Questionamos sobre os

equipamentos culturais que surgem e em pouco tempo são abandonados em meio a ruína da gestão cultural. Será que existem outras maneiras de habitar esses espaços de arte? Outras maneiras de se relacionar com esses lugares que enfrentam os sintomas de ansiedade, aceleração, apatia, cansaço e até mesmo desinteresse? Será que no nosso imaginário pensamos no museu como um lugar de afetos? *Rolezinho ao Redor* entre a crítica e a caminhada se propôs enquanto diálogo em movimento. Pensar a crise da sensibilidade enquanto se caminha por esses equipamentos, num tom de fofoca e de reflexão, *rolezar* é também enfrentar no abismo da crise.



Figura 49 - *Rolezinho ao Redor*, 2024
Fonte: Arquivo pessoal

AÇÃO #3

Outras maneiras de ocupar uma caixa

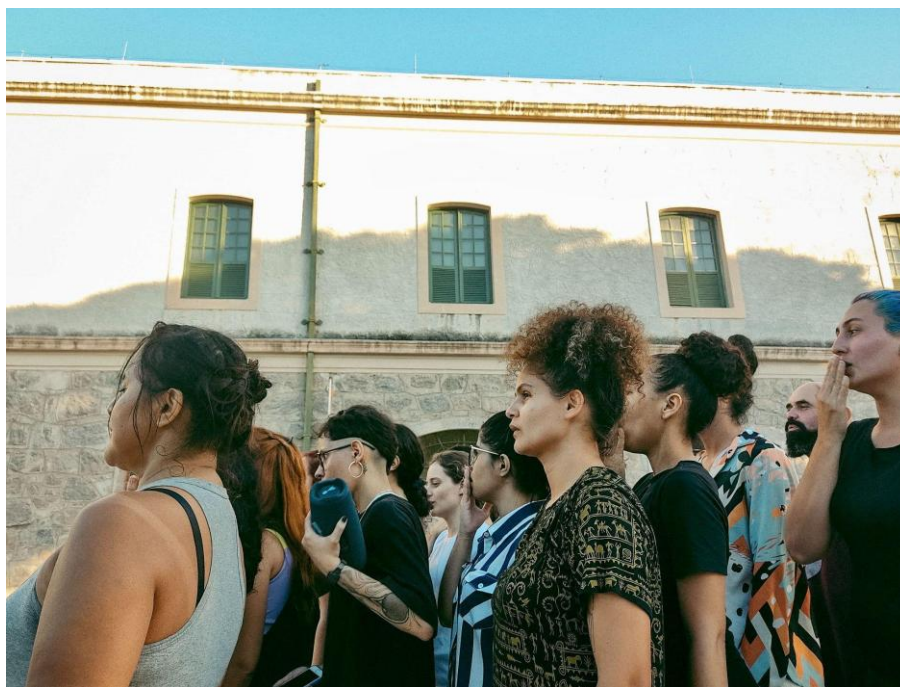


Figura 50 - Oficina *Corpo e Teatro em Arte-educação*, 2024
Fotografia: Judá de Maria

Ação realizada em 2024 em um equipamento cultural da cidade de Fortaleza. Vinte e cinco corpos se juntam na proposição de outras maneiras de ocupar uma caixa. Vinte e cinco corpos seguem em cardume. Nunca mais voltaram atrás. Sensibilidades geradas pelo coletivo. Potência da multidão. Corpos em movimento, museu em sensações. Rastar o pé no chão como quem pisa firme na ferida do mundo. Era preciso provocar outras maneiras de ocupar os equipamentos culturais, tensionando posturas muito limitadas aos smartphones. Vinte e cinco corpos levantam as mãos para o alto como em um grito de guerra ou como em um museu em disputa.

[solta o ponto do batidão]



Figura 51 - Oficina *Corpo e Teatro em Arte-educação*, 2024
Fotografia: Judá de Maria

Outras maneiras de ocupar uma caixa foi uma ação realizada em duas edições em um equipamento cultural de Fortaleza. A ação iniciava com uma oficina de corpo e teatro em arte e educação. A ideia da ação surgiu no desejo de apresentar a minha pesquisa de mestrado, tensionando a questão da crise da sensibilidade e dos valores neoliberais no museu para experimentar outras maneiras de ocupar esses espaços mediado por ações em teatro/dança/performance. A oficina foi proposta para um equipamento cultural de Fortaleza para compor a programação da 22ª Semana Nacional de Museus (SNM), que tinha como tema *Museus, Educação e Pesquisa*. O tema da SNM foi perfeito para a ação que eu estava propondo que era justamente pensar a educação museal a partir da minha pesquisa com o mestrado em artes. Para a minha surpresa, o equipamento não aceitou a minha proposta com a justificativa de que a proposta não é inovadora. Foi difícil receber essa negativa e pensar sobre os limites da inovação e até mesmo questionar se a minha pesquisa era tão irrelevante assim. Afinal, o que seria inovador para os equipamentos de arte? Assim, engavetei a proposta e segui a diante. Uma semana antes da SNM acontecer, com outras propostas já definidas por esse equipamento, o ministrante que iria ofertar uma oficina adoeceu e logo me pediram para *cobrir o buraco* que ficou na programação. *Outras maneiras de ocupar uma caixa* aconteceu na brecha ou na força da farsa.

Assim, na brecha, a ação foi realizada. Vinte e cinco pessoas se juntaram para alongar, aquecer, dançar, improvisar, jogar com a atenção flutuante e aberta, através de jogos teatrais. Uma preparação do corpo para uma performance aberta e improvisada no equipamento

cultural. Iniciamos com uma apresentação da minha pesquisa em termos mais técnicos e conceituais para perceber criticamente o nosso corpo nos espaços de arte. Seguimos por uma série de jogos teatrais que buscavam um lugar de cuidado, coletividade e improvisação. Os jogos escolhidos eram todos feitos em coletivo e pouco se preocupavam com o lugar da interpretação de personagens ou da construção de histórias com começo, meio e fim. O que me interessava era criar um ambiente de movimentação do corpo que dependia da ação coletiva e improvisada, sem compromisso, com a representação ou a moralização dos movimentos.



Figura 52 - Oficina *Corpo e Teatro em Arte-educação*, 2024
Fonte: Arquivo pessoal

Rastar o pé no chão ao som da música *Dia de Caça* da banda Baiana System. Investigar maneiras de rastar o pé no chão, de deslizar pelo chão, de movimentar o corpo firme com a terra. Rastar diferente, rastar de outro jeito, rastar de corpo inteiro. Se envolver com o rastar de alguém. O processo de pensar o *rastar* como dispositivo de composição e improvisação coletivas surgiu a partir da leitura do artista Tieta Macau no trabalho *Ancés e outras macumbarias: poética visual de rastros insurgentes* (2020). Nesse trabalho, Tieta apresenta uma poética do rastro e investiga os trajetos de criação que podem desmontar o pensamento colonial. Pensar uma poética do rastro é pensar nas maneiras de insistir e existir em programas de pesquisa, publicações, laboratórios e editais, em especial, como resistir em espaços museais com ideias, pensamentos e projetos que partem por destituir o mundo ordenado. Como produzir uma ação crítica contra o museu em sua ordem e controle? Talvez a resposta seja na sagacidade de entrar nas brechas, produzindo rastros de desmonte.

O dispositivo de rastar o pé/corpo/pensamento no chão foi experimentado nessa oficina como maneira de improvisar coletivamente, regando um solo fértil para o florescimento de sensibilidades coletivas. Jogar com o outro entre a experimentação e a prudência, pensando em criar no abismo da crise. Experimentar o rastro, o jogo, o teatro, a dança e a performance é uma maneira de articular com o corpo todas as questões desta pesquisa sem necessariamente parar no campo teórico e discursivo. Que sensibilidades podem ser evocadas para corporificar esta pesquisa sem os imperativos da Razão e do Entendimento? Como falar sobre esta pesquisa sem necessariamente falar sobre? Talvez seja experimentar com as questões e não exatamente falar sobre o que as coisas são ou deixam de ser. *Vai ver se pode, sacode! Arrasta essa sandália, menina!* Rastar com a cabeça no chão e com o mundo de cabeça para baixo.



Figura 53 - Oficina *Corpo e Teatro em Arte-educação*, 2024
Fotografia: Judá de Maria

*Dia da caça, do caçador
Dia da mata, do matador
Me sinto livre da maldade, livre da maldade
Livre da angústia, livre da dor
Sem grana há uma semana, mas não vou atolar
Pedir permissão pra chamã aiatolah
Deixa pra lá, deixa a queixa pra lá
Seleção é natural
Peneirou, peneirar
Dia da praga
Dia da cura
Dia do ócio
E o da vida dura
Pra conquistar tem que ter bravura
Segura a cintura da pele escura*

*Você passa a mão
Mas não passa mal
O que rasta faz deixa rastro, irmão
Livre da maldade, livre da maldade
Livre da angústia, livre da dor
Vai ver se pode, sacode
Vai ver se pode
Arrasta essa sandália, menina
Vai ver se pode
(Pode)
E na verdade, não precisa acreditar na crítica
Não precisa analisar a logística
Toda cidade vai ficar turística
E a polícia violenta vai ditar a política
Mística
Tem uma força me esticando
Mística
Mística sinistra
Calamidade toma conta da cidade
Tem buzu pegando fogo
O jogo da atrocidade
Coco louco, bicho solto
Pouco a pouco
O troco sempre vem na conta gota
Vai ver se pode, sacode
Vai ver se pode
Arrasta essa sandália, menina
Vai ver se pode
(Pode)*

-Baiana System, na música *Dia de caça*.



Figura 54 - *Oficina Corpo e Teatro em Arte-educação, 2024*
Fotografia: Judá de Maria

A oficina finalizava com uma ação performática pelos espaços daquele equipamento cultural. A proposição era o exercício do *cardume*, um jogo de teatro e dança feito em grupo. O coletivo, assim como um cardume de peixes, iria pulsar num movimento comum a partir das questões: *Que outras maneiras o corpo pode ocupar esse espaço? Que sensibilidades são evocadas a partir do coletivo?* Uma pessoa do cardume improvisava um movimento e todas as outras entravam na mesma vibração. A ideia nunca foi uma harmonia do movimento, mas sim um pulsar do coletivo a partir da multiplicidade de movimentos que surgiam a partir da proposição de alguém. Alguém resolveu rebolar e todo mundo rebolava junto com a sua singularidade do rebolar. Assim, ocupamos, improvisamos, dançamos sem coreografia, fizemos teatro sem personagem principal. Talvez aqui o museu tenha se tornado um lugar de dar um *rolê*. Talvez aqui haja espaço para a brincadeira, a festa e os afetos alegres daqueles que enchem o corpo de vontade de agir. Aqui, lançamos um trajeto de criação para desmontar o museu em sua ordem e sua norma. E, assim, sentimos vontade de voltar e permanecer, sabendo que da próxima vez tudo será diferente.



Figura 55 - Oficina *Corpo e Teatro em Arte-educação*, 2024
Fotografia: Judá de Maria

5.4 Porvir uma cena museal: o museu como espaço de experimentação do corpo com teatro/dança/performance

Essa cena porvir já esgotou o *eu* de sua mecanicidade, através da exaustão e da recusa, o corpo encontra outros personagens nesse cenário das incertezas. Através das práticas com as artes da cena, outros caminhos são abertos para a experimentação. A cena museal enfeitiça a linguagem e já posso sentir outras maneiras de estar no museu. Uma cena museal busca proporcionar a experimentação de gestos e potências do corpo para uma sensibilização a partir de teatro/dança/performance enquanto dispositivos mobilizadores de afetos. É possível perceber que a cena museal vem se transformando e gerando outras maneiras de se relacionar com as obras. Aqui proponho deslocar o corpo das *smartfits* contemporâneas ao museu como lugar de exercício. Alongar, aquecer, lidar com as forças, transferir o peso. Ir ao museu para malhar o corpo através de sensações e percepções que transformam a matéria, transfiguram a forma. Assim, mudar as percepções através da arte é também malhar/exercitar/experimentar o corpo no museu.



Figura 56 - *Oficina Dramaturgias coletivas: dispositivos de criação teatral, 2023*
Fonte: Arquivo pessoal

Quando o corpo não aguenta mais os regimes de controle que regem suas moléculas, o que esperar do nosso sistema nervoso? No texto *O corpo que não aguenta mais*, David Lapoujade (2002) aponta para um corpo que não aguenta mais o que lhe é submetido enquanto

adestramento e disciplina. O corpo não aguenta mais ser roubado e formatado pela organização do poder. “Como suportar, então, o insuportável, como viver o inviável, o que significa, evidentemente, uma outra maneira de perguntar: que pode o corpo?” (LAPOUJADE, 2002, p. 87). Como suportar o sofrimento, os maus encontros, a crueldade, as forças trágicas que atravessam nosso corpo? Como suportar o peso de uma ruína? Sofrer na existência, mas possuir forças de resistência. Quando Lapoujade aponta para o corpo que não aguenta mais, isso não significa o signo de uma fraqueza, mas sim a potência de resistir do corpo. “Cair, ficar deitado, bambolear, rastejar são atos de resistência” (LAPOUJADE, 2002, p. 89).

Esta pesquisa ensaia a morte do museu como nos foi dado a conhecer pela lógica do poder, da colonialidade e do neoliberalismo. O museu morreu e eu já posso sentir suas paredes se transmutando. O corpo não aguentou mais o peso dessa ruína, posso perceber essa mudança. O corpo não aguenta mais e resiste, criando outras maneiras de estar no museu. Um museu e um corpo estão por vir.

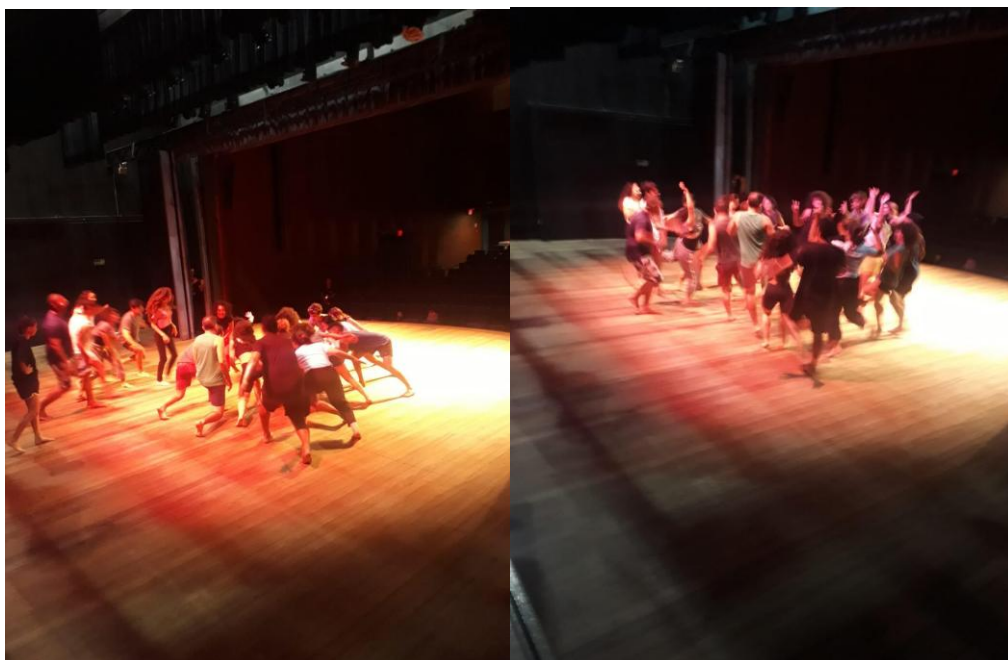


Figura 57 - Oficina *Corpo em Cena: Jogos teatrais e Sensibilidades coletivas*, 2023
Fonte: Arquivo pessoal

No livro *O teatro e seu duplo*, Antonin Artaud (2019) aponta que o teatro rompe com a linguagem para tocar na vida. O teatro pode rejeitar as limitações habituais e tornar infinitas as fronteiras da realidade. Artaud faz um manifesto para um sentido renovado da vida diante das organizações que limitam a realidade. O teatro é como uma peste, mas, diferente da fragilidade que uma doença causa, o teatro destrói a organização das coisas sem matar, porque

está no nível das ficções. No teatro, podemos experimentar a tragédia sem fragilizar nosso corpo, perturbando o repouso dos sentidos e potencializando nosso corpo de sensações vitais.



Figura 58 - *Oficina Corpo em Cena: Jogos teatrais e Sensibilidades coletivas*, 2023
Fonte: Arquivo pessoal

Artaud aposta em um teatro para além da linguagem articulada de palavras e diálogos marcados. Artaud propõe músicas, cenários, gestos, sons e ações que reconfiguram o corpo. No teatro, podemos romper com o habitual, propondo outras maneiras de estar no mundo. No teatro a linguagem é encantamento. A crueldade que Artaud propõe não é do campo da representação das coisas ruins e trágicas, mas é na noção da força que as coisas podem exercer sobre nós, porque não somos livres, pois há na natureza uma tensão de forças que mudam nossos caminhos. O teatro é feito para lidar com o jogo de forças que é próprio da vida. Assim, o teatro se desvincula de uma arte terapêutica individual, porque funciona para lidar com as forças da vida de uma maneira coletiva.

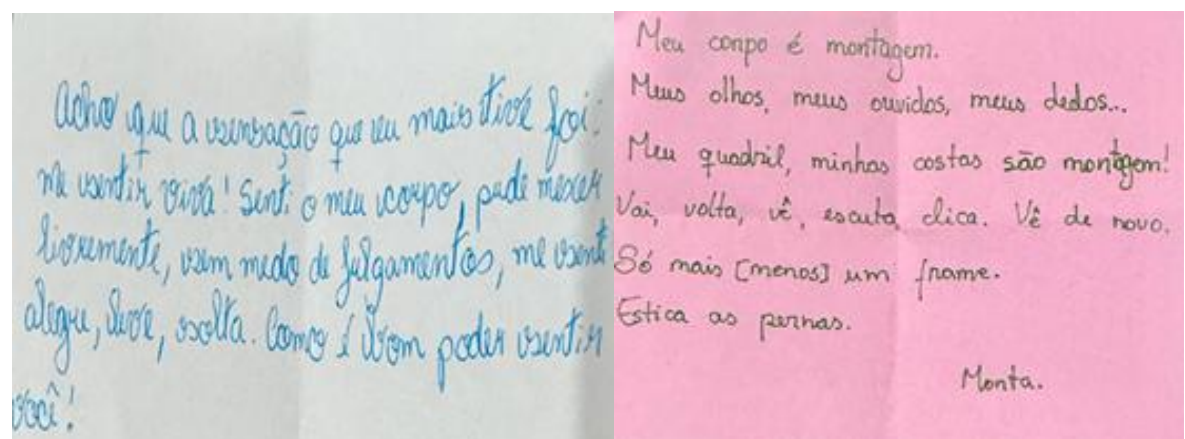
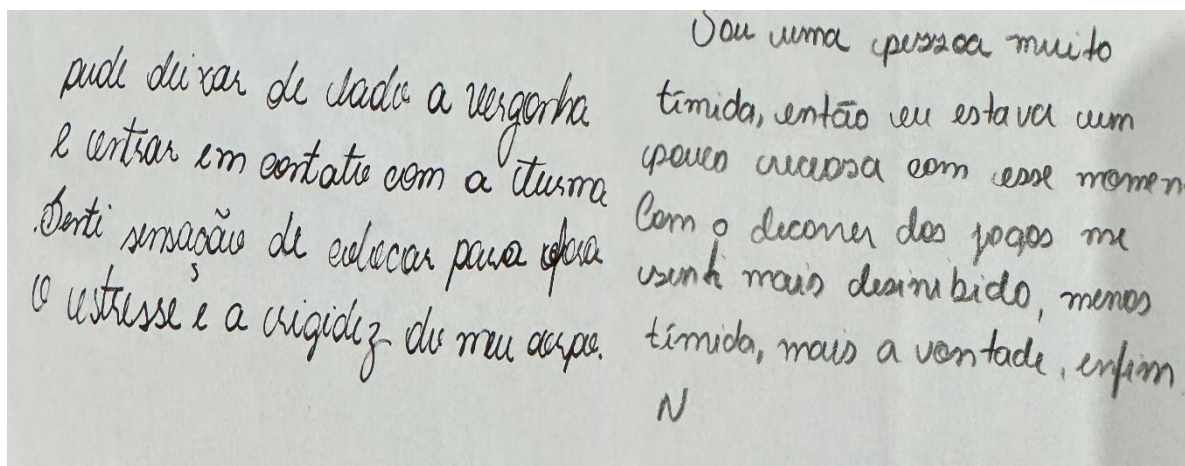
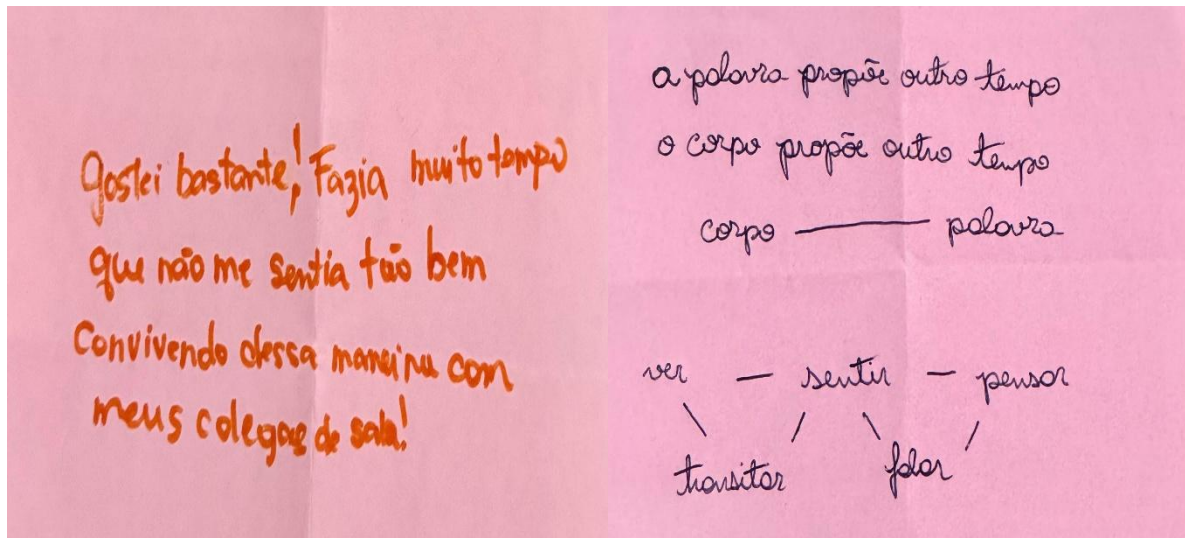


Figura 59 - Oficina *Corpo em Cena: Jogos teatrais e Sensibilidades coletivas*, 2023
 Fonte: Arquivo pessoal

Aproximo o teatro da crueldade da educação museal, porque Artaud propõe um teatro que se afasta da ideia de um espectador que contempla a obra para passar por um processo de catarse, produzindo êxtase e relaxamento. A crueldade é um corte de fluxo, uma destruição de uma força para poder criar. Cortamos o mundo para criar ficções de realidade. A crueldade é um jogo, uma dobra, uma guerra entre as forças e a vontade de criar com elas. Uma exposição, assim como um espetáculo não deve funcionar para distrair, mas sim para transformar. A distração produz anestesia e servidão, mas a transformação funciona pela crueldade que age em nós, como uma força que deforma o corpo. A vida age em nós, mas seremos levados pelas forças ou iremos agir a partir delas?

Gosto de aproximar o manifesto da crueldade de Artaud com o meu trabalho em educação museal por reconfigurar as lógicas da linguagem. Devemos extrair das palavras suas possibilidades de expansão. Que o museu possa ser essa cena de experimentação do corpo, onde a linguagem ultrapassa o intelecto e os sentidos superficiais para atingir outras regiões da sensibilidade. Que as ações entre arte e educação possam criar uma cena museal que produza sons que vibram o corpo inteiro. Que essa cena proporcione o jogo e a brincadeira coletiva de captar e irradiar forças. Como em uma ciranda, a educação museal gira nessa roda de intensidades que emana sensibilidades coletivas.

[Durante as ações que realizei ao longo da pesquisa, eu perguntei para as pessoas que estavam participando quais foram as sensações evocadas pelo coletivo. De maneira anônima, essas pessoas me escreveram bilhetes. E assim como um portal que se abre, eu anuncio um porvir]



UM CORPO QUE GRITA, QUE FALA, QUE INCOMODA
 UM INCOMÓDO QUE ACESSA
 O QUE NÃO DEVE SER ACESSADO
 ENTERRADO, RETALHADO, OBLITERADO
 MAS NUNCA ESQUECIDO
 QUE VIVE NO CORPO
 PRONTO PRA SER MACULADO

Nesta tarde pude perceber
 o quanto o corpo, ou melhor
 o nosso corpo precisa de atenção
 precisa de movimentos, movimentos
 não rotineiros, movimentos de
 liberdade e em liberdade. As
 brincadeiras de hoje a tarde
 me trouxe saudade, saudade
 do ontem, e também do
 presente, que é sempre
 tão corrido e tão constante

entrou e atravessou
 deixando a pele nos rostos.
 o bilhete é para mim
 se abrir para se fechar
 respirar
 e perder o controle
 Apesar os trojetos
 não esqueça.

Figura 60 - Bilhetes anônimos, 2024
 Fonte: Arquivo pessoal

*Eu escrevi esses versos
 Enquanto eu caminhava
 Por uma grande estrada escura
 Era noite
 Mais que noite, era madrugada
 Madrugada profunda
 Onde a rua difusa
 Se transforma em outras parada
 Menos confusa, menos amarga
 Mais parecidas com a vida
 Que eu tanto corro pra lembrar, eu sei
 [...]
 E eu andei, andei
 Sem nada, sem roupa, sem palavras
 Apenas imagens e sonhos que eu vivi em terra
 O sonho essa matéria fina, tão fina
 Me leva no cochilo da tarde
 O Sol entrando pela janela
 A voz de alguém que conta uma história
 De longe
 Por que tem pressa? Por que tem pressa?*

*Tá indo buscar ou tá indo deixar?
Por que tem pressa? Por que tem pressa? Por que tem pressa?
Se eu tô pensando em voltar.*

-Mateus Fazeno Rock, na música *Madrugada*.

[É isto! Um texto dramático ou talvez uma história de amor. Isso tudo é sobre o perigo e a desgraça. Apostar minhas fichas nesse jogo arriscado que é estar na garupa de uma moto, entre acreditar e ter ódio. Me arrisco nesse jogo, apesar da precarização. Subo nessa moto e deslizo nessa estrada escura. No movimento da incerteza e no balanço do instante, nunca mais olhar para trás. Sinal abriu e eu pensei em voltar. Talvez eu nunca tenha ido embora]

REFERÊNCIAS

- ARBEX, Daniela. **Holocausto Brasileiro - Genocídio**: 60 mil mortos no maior hospício do mundo. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2019.
- ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fonte, 2019.
- BARBOSA, Ana Mae. Mediação cultural é social. *In*: BARBOSA, Ana Mae. **Arte/Educação como mediação cultural e social**. São Paulo: Editora UNESP, 2009. p. 1-22.
- BARROS, Manoel de. **O livro das ignoranças**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2016.
- BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Revista Brasileira de Educação**, Rio de Janeiro, n. 19, p. 20-28, jan./abr. 2002.
- BONOBA, Noá. Travomantra: entre o solo da comunicabilidade e a experiência da desorientação. **Wrong Wrong**, Lisboa, dez. 2020. Disponível em: <https://wrongwrong.net/artigo/travomantra-entre-o-solo-da-comunicabilidade-e-a-experiencia-da-desorientacao>. Acesso em: 30 abr. 2024
- BRASILEIRO, Castiel Vitorino. **Quando o sol aqui não mais brilhar**: a falência da negritude. São Paulo: Hedra, 2022.
- BRULON, Bruno. Descolonizar o pensamento museológico: reintegrando a matéria para repensar os museus. **Anais do Museu Paulista**, v. 28, p. 1-30, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/1982-02672020v28e1>
- BRUM, Eliane. Doente de Brasil: como resistir ao adoecimento num país (des)controlado pelo perverso da autoverdade. **El País**, Madrid, 1 ago. 2019.
- CANEDO, Daniele Pereira; NASCIMENTO, Mona; SEVERINO, José Roberto (Orgs.). **Educação Museal Brasileira**: reflexões a partir dos resultados da PEMBrasil. Salvador: EDUFBA, 2024.
- CANEDO, Daniele Pereira; SEVERINO, José Roberto (Coords.). **Pesquisa nacional de práticas educativas dos museus brasileiros**: um panorama a partir da política nacional de educação museal. Joinville: Casa Aberta Editora e Livraria; Instituto Brasileiro de Museus, 2023.
- CRARY, Jonathan. **24/7**: capitalismo tardio e os fins do sono. São Paulo: Ubu Editora, 2016.
- COSTA, Pablo Assumpção Barros. Animatérias do Comum: as ações coletivas de Eleonora Fabião. *In*: Eleonora Fabião; Luiza Mello; Marisa S. Mello. (Org.). **ART BRA Eleonora Fabião**. 1. ed. Rio de Janeiro: Automática Edições, 2021, p. 201-241.
- DELEUZE, Gilles. **Espinosa**: filosofia prática. Tradução de Daniel Lins e Fabien Pascal Lins. São Paulo: Escuta, 2002.

DELEUZE, Gilles. **Conversações** (1972-1990). Tradução de Peter Pál Pelbart. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2013.

DELEUZE, Gilles. **Nietzsche e a filosofia**. Tradução de Mariana de Toledo Barbosa e Ovídio de Abreu Filho. São Paulo: n-1 edições, 2018.

DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica**. Tradução Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Diálogos**. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: escuta, 1998.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia 1**. São Paulo: 34, 2011.

DELEUZE, Gilles. **Dois regimes de loucos: textos e entrevistas (1975-1995)**. Tradução de Guilherme Ivo. São Paulo: Editora 34, 2016.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2**. São Paulo: Editora 34, 2011.

DILACERDA, Lucas. A invenção do artista no neoliberalismo contemporâneo. Encontro Nacional da ANPAP Nordeste, 4, 2022, Fortaleza. **Anais...** Fortaleza, IFCE, 2022. Disponível em: <https://www.even3.com.br/anais/IVencontroregionalanpapNE/473773-A-INVENCAO-DO-ARTISTA-NO-NEOLIBERALISMO-CONTEMPORANEO>. Acesso em: 30/04/2024.

DILACERDA, Lucas. Corpo e Linguagem: quando mudar a língua é mudar o mundo. Seminário de Estética e Crítica de Arte: sentidos de asfixia, 5, 2023, São Paulo. **Anais...** São Paulo, USP, 2023. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/373991079_Corpo_e_linguagem_quando_mudar_a_lingua_e_mudar_o_mundo_-_Lucas_Dilacerda. Acesso em: 30 mar. 2024.

DILACERDA, Lucas. **Pensamento Alienígena**. Fortaleza: Raiz Imaginária, 2022.

DILACERDA, Lucas; RAVENA, Isadora. Como cortar o mundo com delicadeza? **Wrong Wrong**, Lisboa, dez. 2020. Disponível em: <https://wrongwrong.net/artigo/como-cortar-o-mundo-com-delicadeza>. Acesso em: 30 jan. 2022.

DUNKER, Christian; JUNIOR, Nelson da Silva; SAFATLE, Vladimir (Orgs.). **Neoliberalismo como gestão do sofrimento psíquico**. Belo Horizonte: Autêntica, 2023.

ESCÓSSIA, Liliana; PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Vírginia (orgs.). **Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2009.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir: nascimento da prisão**. Rio de Janeiro: Vozes, 2014.

GLISSANT, Édouard. **Poéticas da Relação**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

HACKEANDO A 33 BIENAL de Artes de SP. [S.l.: s.n.], 2019. 1 vídeo (15min). Disponível em: <https://youtu.be/MGFU7aG8kgI>. Acesso em: 28 abr. 2024

HAN, Byung-Chul. **Sociedade do cansaço**. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2017.

IMARISHA, Walidah. **Reescrevendo o futuro**: usando ficção científica para rever a justiça. *In*: 32ª Bienal de São Paulo, 2016. Disponível em: https://issuu.com/amilcarpacker/docs/walidah_imarisha_reescrevendo_o_fut. Acesso em: 18 ago. 2022.

JUNIOR, Antonio Wellington de Oliveira; JUNIOR, Eliezer Nogueira do Nascimento; SIQUEIRA, Gracile Karine (org.). **Sempre fomos modernos**. Fortaleza: LICCA/MAUC/SESC, 2022.

KASTRUP, V. A atenção na experiência estética: cognição, arte e produção de subjetividade. *Revista Trama Interdisciplinar*, [S. l.], v. 3, n. 1, 2012. Disponível em: <https://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/tint/article/view/5000>. Acesso em: 30 abr. 2023

KRENAK, Ailton. **Futuro Ancestral**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

LAPOUJADE, David. O corpo que não aguenta mais. *In*: LINS, Daniel; GADELHA, Sylvio. **Nietzsche e Deleuze**: que pode o corpo. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002. p. 81-90.

MACAU, Tieta. ANCÉS e outras macumbarias: poética visual de rastros insurgentes. **Proa: Revista de Antropologia e Arte**, Campinas, SP, v. 10, n. 1, p. 310–332, 2020. DOI: <http://www.doi.org/10.20396/proa.v10i1.17617>.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar**: poéticas do corpo-tela. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MOMBAÇA, Jota. A plantação cognitiva. *In*: ARTE e descolonização: Masp Afterall. São Paulo: MASP, 2020. Disponível em: <https://assets.masp.org.br/uploads/temp/temp-QYyC0FPJZW0J7Xs8Dgp6.pdf>. Acesso em: 20 abr. 2023.

MOMBAÇA, Jota. **Não vão nos matar agora**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MORAES, Larissa. **Manifesto vital**: a criação é uma experiência de travessia perigosa. Fortaleza: MOV, 2022.

MOSÉ, Viviane. **O homem que sabe**: do homo sapiens à crise da razão. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

MOSÉ, Viviane. **Nietzsche hoje**: sobre os desafios da vida contemporânea. Petrópolis: Vozes, 2018.

MBEMBE, Achille. **Brutalismo**. São Paulo: n-1, 2021.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. São Paulo: n-1, 2018.

NASCIMENTO, Letícia Carolina Pereira do. **Transfeminismo**. São Paulo: Jandaíra, 2021.

NIETZSCHE, Friedrich. **Sobre verdade e mentira no sentido extramoral**. São Paulo: Hedra, 2008.

NÚNEZ, Geni. **Descolonizando afetos**: experimentações sobre outras formas de amar. São Paulo: Planeta do Brasil, 2023.

PATZDORF, Danilo. **Artista-educa-dor**: a somatopolítica neoliberal e a crise da sensibilidade do corpo ocidental. Florianópolis: Urdimento, 2021.

PATRIMONIAL, Seguraça Jr. e Amador. Educação ou vigilância? *In*: CAMINHAR ATRAVÉS DA DANÇA, através da esquivas e de seus saberes, seguimos aprendendo - Publicação Educativa. São Paulo: 35ª Bienal de São Paulo, 2024. p. 90-99.

PRECIADO, Paul. **Um apartamento em Urano**. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

QUINTELLA, Pollyana. Trânsitos entre imagem e imaginação. **A Palavra Solta**, 26 abr. 2021. Disponível em: <https://www.revistaapalavrasolta.com/post/tr%C3%A2nsitos-entre-imagem-e-imagina%C3%A7%C3%A3o>. Acesso em: 30 abr. 2024.

QUINTELLA, Pollyana. A blogueirização do trabalhador cultural. **Instituto para Reforma das Relações entre Estado e Empresa - IREE**, 2 ago. 2021. Disponível em: <https://iree.org.br/a-blogueirizacao-do-trabalhador-cultural>. Acesso em: 2 set. 2021.

QUINTELLA, Pollyana. Cidade Matarazzo, arte contemporânea e neoliberalismo. **ARTE!Brasileiros**, 21 mar. 2021. Disponível em: <https://artebrasileiros.com.br/arte/artigo/cidade-matarazzo/>. Acesso em: 20 abr. 2021.

QUINTELLA, Pollyana. O museu é (ou deveria ser) um espaço de negociação das diferenças. **Instituto para Reforma das Relações entre Estado e Empresa - IREE**, 18 jan. 2022. Disponível em: <https://iree.org.br/o-museu-e-ou-deveria-ser-um-espaco-de-negociacao-das-diferencas/#:~:text=A%20%E2%80%9Cnegocia%C3%A7%C3%A3o%20das%20diferen%C3%A7as%E2%80%9D%20%C3%A9,e%20projetar%20quem%20queremos%20ser>. Acesso em: 2 set. 2022.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. São Paulo: 34, 2009.

RAVENA, Isadora. **Sinfonia para o fim do mundo**. Fortaleza: LAC, 2020.

RAVENA, Isadora. [**Trechinho do filme “Pé bandido”**]. 9 jan. 2023, Instagram: isadoraravena_, 2023. Disponível em: <https://www.instagram.com/reel/CnN4oF2BxKR/?igsh=N3oxbDhvcjh4YTN6>. Acesso em: 12 jan. 2023.

ROCHA, Thereza. **Dança | Filosofia**: verso e reverso de um dizer. Florianópolis: Urdimento, 2012.

RUFINO, Luiz; SIMAS, Luiz Antonio. **Encantamento**: sobre política de vida. Rio de Janeiro: Mórula, 2020.

SAAVEDRA, Carola. **O mundo desdobrável**: ensaios para depois do fim. Belo Horizonte: Relicário, 2021.

SANTOS, Antônio Bispo dos. **Somos da terra**. Belo Horizonte: Piseagrama, 2018.

SILVA, Denise Ferreira da. Em estado bruto. **ARS**, São Paulo, v. 17, n. 36, p. 45–56, 2019. DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2019.158811.

SILVA, Denise Ferreira da. **A Dívida Impagável**. São Paulo: Oficina de Imaginação Política; Li-ving Commons; A Casa do Povo, 2019.

SPINOZA, Benedictus de. **Ética**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

TUKANO, Daiara. [**Carta cobra**]. 16 mai. 2022, Instagram: @daiaratukano, 2022. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CdnnbxELT-k/?igsh=cndncWdhbjBibm9s>. Acesso em: 20 mai. 2023.

VIANA, Wes. Hackeando um tempo mais presente do que imaginamos. *In*: BEZERRA, Daniele Barbosa *et al.* (Orgs.). **Memória Identidade Literatura**, v. 3. Fortaleza: Expressão gráfica e editora, 2021, p. 215-227.