

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL

Philippe Augusto

**O OUTRO COMO PARADIGMA DA ARTE: AS SITUAÇÕES
COLETIVAS COMO MODOS DE EXISTÊNCIA POSSÍVEIS**

Niterói/RJ

Dez/2021

AGRADECIMENTOS

Agradeço muito a todos que atravessaram o momento desse trabalho e revitalizaram de alguma forma as condições para minha existência e resistência ao longo da pandemia — contribuindo com seus saberes e escutas. Especialmente à Jessica Gogan por todas as trocas, escuta preciosa, ao Gabriel Binkowski por acreditar no trabalho com todo apoio, genialidade e parceria, à Clarice Paulon por contribuir tanto nos últimos anos com sua energia e inteligência, à Virginia de Medeiros pela confiança e generosidade de primeira, ao Felipe Jarrusso por sustentar comigo tantas apostas e sonhos por já quase dez anos, à Universidade pelo espaço de criação, à família pelo apoio, aos amigos pelo mundo, e aos grandes intelectuais que tive a sorte de poder contar e aprender de perto: Miriam Debieux Rosa, Christian Dunker e Suely Rolnik.

Aos queridos e também pessoas que aprendi:

Adriel Santana, Aline Rubin, Almir Augusto, Ana Gebrim, Ana Musatti Braga, Bianca Dias, Castiel Vitorino, Cecília Cipriano, Claudia Perrone, Claudia Ruiz Simionato, Cristina Rocha Dias, Deivison Mendes Faustino, Diego Amaral Penha, Emilia Estivalet Broide, Fernanda Ferreira, Fernando Hellman, Fred Milani, Heloisa Zilio, Ivan Ramos Estevão, Jaquelina Imbrizi, João Felipe Domiciano, João Vitor dos Santos, Jorge Vasconellos, Kamila Kamel Fahs, Kika Goldstein, Marcelo Amorim Checchia, Maria Antonieta Pezzo, Marta Quaglia Cerrut, Mila Augusto, Patricia do Prado Ferreira, Paulo Sérgio de Souza Jr., Pedro Ambra, Pedro Seincman, Peter Pál Pelbart, Pollyana Quintella, Priscilla Santos, Rose Gurski, Sandra Alencar, Tania Rivera, Thais Bambozzi, Thiago Giliberti, Tiago Sanches Nogueira, Valeria Costa, Yurín Garcez.

RESUMO

Essa pesquisa busca refletir sobre a produção de subjetividades junto à criação artística através de uma noção de contradispositivo que investe outras formas de vida diante das forças de captura das reproduções sociais. O trabalho e vivência da artista Virginia de Medeiros junto ao MSTC (Movimento Sem Teto do Centro) é abordado como um modo de criação que tece junto ao Outro experiências de criação artística e subjetiva, considerando a ambivalência desse Outro como um lugar entre a diferença e as determinações sociais e psíquicas, experiências onde a própria subjetividade pode potencialmente produzir outros modos de existências.

Palavras-chave: subjetividade, coprodução, experiência.

ABSTRACT

This research reflects on the production of subjectivities that occur as part of artistic creation and focuses on a notion of the counter-apparatus as an investment in other forms of life in the face of the capturing forces of social reproduction. In this regard the work and experience of the artist Virginia de Medeiros with the MSTC (Movimento Sem Teto do Centro) is a key case study. Here, the artist's creative process weaves together with the Other experiences of artistic and subjective creation, ones that consider the ambivalence of this Other as a place between difference and social and psychic determinations, experiences where subjectivity itself can potentially produce other modes of existence.

Keywords: subjectivity, co-production, experience.

Para Elaine De Marco

pelo espaço que me deu, primordial, somente
através daí pude espaçar mais e mais e...

Digamos, com Foucault, que escrevemos para transformar o que sabemos e não para transmitir o já sabido. Se alguma coisa nos anima a escrever é a possibilidade de que esse ato de escritura, essa experiência em palavras, nos permita liberar-nos de certas verdades, de modo a deixarmos de ser o que somos para ser outra coisa, diferentes do que vimos sendo.

Jorge Larrosa e Walter Kohan

O olhar é silêncio ativo e a palavra, escuta em gestação.

Christian Dunker

LISTA DE FIGURAS

Figuras 1 e 2: Antoni Muntadas, Warning, 1999	28
Figura 3: Virginia de Medeiros, Clamor, 2019. Foto: Erika Mayumi	51
Figura 4: Virginia de Medeiros - Carmen da Silva Ferreira, série Guerrilheiras, projeto Alma de Bronze, 2017.....	65
Figura 5: Virginia de Medeiros - Daniela Santos Neves, série Guerrilheiras, projeto Alma de Bronze, 2017.....	66
Figura 6: Virginia de Medeiros - Maria Luiza dos Santos e Adriana Santos Menezes, série Guerrilheiras, projeto Alma de Bronze, 2017.....	67
Figura 7: Virginia de Medeiros - Leonice Penteado Lucas, série Guerrilheiras, projeto Alma de Bronze, 2017.....	68
Figura 8: Virginia de Medeiros - Maria das Neves Pereira, série Guerrilheiras, projeto série Alma de Bronze, 2017	69
Figura 9: Virginia de Medeiros - Elizabete Afonso Pereira, série Guerrilheiras, projeto Alma de Bronze, 2017.....	70
Figura 10: Still do vídeo Quem não luta tá morto (Luiza e Adriana)" 13' - 2016-2018	72
Figura 11: Still do vídeo Quem não luta tá morto (Sonia)" 13' - 2016-2018	73
Figura 12: Vista da entrada para a exposição "Alma de Bronze" produzida dentro da Ocupação 9 de Julho em 2018	74
Figura 13: Vista da entrada para a exposição "Alma de Bronze" produzida dentro da Ocupação 9 de Julho em 2018	75
Figura 14: Vista da videoinstalação Quem não luta tá morto na exposição "Alma de Bronze" produzida dentro da Ocupação 9 de Julho em 2018.....	75
Figuras 15 e 16: Vista da videoinstalação Quem não luta tá morto na exposição "Alma de Bronze"	76
Figuras 17 e 18: Vista da série Guerrilheiras na exposição "Alma de Bronze" na Ocupação 9 de Julho em 2018.	77
Figura 19: Vista da série Guerrilheiras na exposição "Alma de Bronze" na Ocupação 9 de Julho em 2018.....	78

Figura 20: Vista da projeção do vídeo Alma de Bronze na Ocupação 9 de Julho em 2018.....	78
Figura 21: Imagem de um buraco negro.....	83
Figura 22: Still do registro em vídeo da fala de Bruna no encontro público "A força do feminino na luta por habitação" com Virginia de Medeiros e integrantes do MSTC no Masp em 2019.....	88
Figura 23: Still do registro em vídeo da fala de Generosa no encontro público "A força do feminino na luta por habitação" com Virginia de Medeiros e integrantes do MSTC no Masp em 2019.....	89
Figura 24: Virginia de Medeiros, Clamor, 2019. Videoinstalação em 13 canais e material de arquivo, 1'37. Instituto Tomie Ohtake.....	90
Figura 25: Still do registro em vídeo da fala de Maria Luiza dos Santos no encontro público "A força do feminino na luta por habitação" com Virginia de Medeiros e integrantes do MSTC no Masp em 2019.....	91

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO: ARTE COMO CONTRADISPOSITIVO	9
2. DISPOSITIVOS PARA SUBVERSÃO	15
2.1 Retomar o conceito	15
2.2 O sujeito, ainda, sim...	17
2.3 Exceder a captura	21
2.4 Na psicanálise, na arte e na filosofia	22
3. O CONTRADISPOSITIVO COMO EXPERIÊNCIA DE INDETERMINAÇÃO	27
3.1 Percepção requer envolvimento?	27
3.2 A ambivalência no <i>Unheimliche</i> freudiano	33
3.3 Exceder a angústia como dispositivo	37
4. A EXPERIÊNCIA DE CRIAÇÃO COMO CONTRADISPOSITIVO NAS PRÁTICAS COLETIVAS EM TRÊS MOVIMENTOS	40
4.1 Lugares da Existência	43
4.2 Virginia De Medeiros	50
4.3 Movimento Um ou a instauração de um tempo	54
4.3.1 Da urgência à emergência	56
4.4 Movimento Dois	59
ou a produção de um espaço	59
4.4.1 O Sujeito em Paralaxe	63
4.5 Movimento Três	82
ou horizonte de eventos	82
4.5.1 Mais além...	86
5 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	95

1. INTRODUÇÃO: ARTE COMO CONTRADISPOSITIVO

No texto “Um novo paradigma estético” de 1992, Félix Guattari nos oferece uma leitura dos processos de criação em uma dimensão ao mesmo tempo ética, estética e política que não escapa à noção de produção de subjetividade que desenvolveu junto a Gilles Deleuze, ou melhor, o autor fala justamente da potência dessa produção como uma prática que pode ser também estética:

É evidente que a arte não detém o monopólio da criação, mas ela leva ao ponto extremo uma capacidade de invenção de coordenadas mutantes, de engendramento de qualidades de ser inéditas, jamais vistas, jamais pensadas. O limiar decisivo de constituição desse novo paradigma estético reside na aptidão desses processos de criação para se auto-afirmar como fonte existencial, como máquina autopoietica (GUATTARI, 1992, p.121).

Bem, há muito se reconhece na criação artística a potência de sua característica transformadora, ali onde a subjetividade produz um Sujeito singular, e nesse sentido, a criação não deveria operar nesse lugar sob a ideia de um essencialismo do indivíduo criador, separado da experiência de reconhecimento da alteridade em si mesmo, ou da relação do Sujeito com o Outro, como uma ambivalência que é constituinte do próprio Sujeito, e que não deixa de permitir a afirmação de sua singularidade e diferença.

Nesse sentido, é pertinente pensar como de modo geral, ou mais especificamente nós, curadores, pesquisadores, críticos, artistas, educadores, psicanalistas, filósofos etc, estamos pensando e trabalhando sobre a produção de subjetividade no intuito de possibilitar a noção e a existência de um Sujeito menos determinante e determinado no campo social. Ainda é importante aqui, pensar como a criação artística segue o esforço de manter-se ativa junto às resistências micropolíticas, indo além do mainstream do mundo da arte como valor de mercado por exemplo, e no entanto, sem recair em meras oposições essencialistas às forças de captura que enfraquecem a criação artística como fonte existencial de outros modos de vida possíveis.

Nessa investigação, a criação surgiria então na produção de um espaço que é também existencial, não sob a ideia de uma simples oposição mas sob uma ambivalência que no limite sustenta o paradoxo como condição existencial, indo além das forças de captura e operando na afirmação da diferença radical, e não por oposição, negação ou exclusões totalizantes. Desse modo, ao longo dessa investigação, elabora-se sobre a noção de *contradispositivo*, por meio de um *contra* que opera outros sentidos diante da captura das reproduções sociais, e que encontra brechas para sua problematização tanto crítica quanto prática através de modos de agir, por exemplo, *contra* capitalista e *contra* colonialidade, investindo na produção de outras formas de vida e de arte.

É nesse sentido de uma ambivalência constituinte do *contradispositivo* que essa pesquisa desdobra-se também ao pensar o Outro como uma espécie de paradigma da arte — arriscando uma conversa possível entre Deleuze e Guattari com Freud e Lacan. No campo da arte o Outro geralmente é sentido como uma força que atravessa o Sujeito e refaz sua suposta forma fixa e imaginária — aí está o interesse no reconhecimento do Outro e da diferença que compõem com o desejo. Aqui, nessa investigação, justamente por trabalhar-se sobre a ambivalência do Sujeito em sua potência de subjetivação, o lugar desse Outro é também o lugar das determinações. O Outro como determinação se apresenta aqui nesse caso como o discurso capitalista segregador, como máquina de exclusão territorial e achatador da experiência do Sujeito no mundo.

O Outro aqui é pensado também como co-produtor no campo da arte — considerando a perspectiva do historiador e crítico de arte Grant Kester — e parte constitutiva das experiências artísticas em situações coletivas. Se o Outro além de marcar a diferença e a alteridade, simultaneamente ocupa o lugar de discurso determinante, como podemos ir além? Como a experiência do Sujeito e sua relação com o Outro pode informar algo para o campo da arte e vice-versa? Como estão ocorrendo outros processos na produção de subjetividade junto à arte desde aqui, no território da América Latina? Para desenvolver essas e outras questões são

articulados alguns conceitos de pensadores da filosofia e da psicanálise, além dos mencionados anteriormente.

Desse modo, no capítulo dois, a investigação se inicia entre as análises da filosofia de Michel Foucault, desenvolvendo uma leitura que parte do conceito de dispositivo como algo que designa mecanismos concretos e abstratos de poder que estabelecem uma rede heterogênea de discursos que produzem Sujeitos sob certas determinações e em constante transformações estratégicas. Com a ideia de um Sujeito constituído nas relações, busca-se uma conversa com a noção de produção de subjetividade presente na teoria de Deleuze e Guattari, para então considerar-se uma noção de Sujeito que difere da noção de indivíduo, e desse modo esclarecer como a ideia de Sujeito será abordada ao longo de toda a investigação, evidenciando processos de trabalho que operam por sua produção.

Se o dispositivo foucaultiano nos informa algo sobre a produção do Sujeito, aqui, elabora-se a noção de contradispositivo, buscando desenvolvê-la através da escuta de estratégias e táticas apostadas em atos de criação estética na forma de situações coletivas, como modos de embate frente ao que seria uma das características e funções mais recentes do dispositivo: a dessubjetivação do Sujeito. São utilizados recorrentemente ao longo dessa investigação, os termos “estratégia” e “tática”, que emergem aqui a partir de uma conversa com a análise do psicanalista Marcelo Checchia sobre as possíveis relações da origem do uso dos termos “política, estratégia e tática” por Lacan. Para além da elaboração sobre práticas contra a ameaça da dessubjetivação, o contradispositivo pretende justamente afirmar outras possibilidades para a produção de um Sujeito menos determinado e homogeneizante.

Nesse sentido, para pensar um contradispositivo que atua concretamente na produção de outras formas de vida e de subjetivação, a pesquisa aqui apresentada reconhece um reposicionamento da relação do Sujeito com o Saber, que seria vivido sob a ideia da experiência de indeterminação — como experiência produtiva, vital e necessária, marcando a *estratégia* do contradispositivo. E para pensar o contradispositivo em seu viés de *tática*, a criação artística apontará — através do

estudo de caso de uma experiência de Virginia de Medeiros — para algumas práticas apostadas pela artista junto ao gesto artístico, e que investem em fazer ver aquele que participa do trabalho da arte como um Sujeito mais singular, nesse caso específico, apostando na fala e na transmissão de suas histórias como táticas que abrem um campo simultâneo de afirmação e invenção.

No capítulo três, a noção do contradispositivo como experiência de indeterminação é elaborada seguindo uma hipótese que é desdobrada em conversa com a filosofia e a teoria psicanalítica: investiga-se o afeto da angústia por processos de indeterminação na subjetividade como aposta estratégica para subverter seu próprio diagnóstico como metáfora patológica, baseando tal perspectiva no pensamento do psicanalista contemporâneo Christian Dunker. O conceito de *Unheimliche* cunhado na modernidade por Freud em seu texto de 1919 também indica um caminho para a investigação, o infamiliar e o desconhecido em nós mesmos servirá como aposta para uma posição que não se sustenta por oposição ao insabido, mas que precisamente destitui o poder que o saber carrega para abrir-se aos possíveis e a ideia de um Sujeito em processo.

Ainda no capítulo três, as ideias de percepção e envolvimento ganham relevância quando busca-se entender como a angústia pode operar como um impedimento para a criação e para a participação em processos de criação coletivos. Essa abordagem busca reconhecer a potencialidade de processos que apontam para um Sujeito em transformação, e o trabalho da arte junto ao gesto artístico como meio de escuta desse Sujeito. É nesse sentido que algumas práticas artísticas tendem a convocar situações coletivas como forma de potencializar o surgimento de outros modos possíveis de existir no mundo, testemunhando outras posições diante do saber, apostando no reconhecimento da alteridade como estratégia para fazer emergir as identificações como complexidade que vai além do essencialismo da experiência do Sujeito como afirmação de identidade.

Se as situações coletivas é o meio pelo qual essa investigação apresenta-se, é importante esclarecer que não trata-se de uma pesquisa que pretende mapear

coletivos de arte ou políticos, mas apoia-se sobre o trabalho de uma artista ou Sujeitos que escolhem trabalhar por meio da co-produção, ampliando a dimensão de criação do trabalho em situações diversas. A investigação também se dá no interesse por reconhecer processos de subjetivação por meio de um Sujeito territorializado na experiência brasileira, tanto na arte quanto num movimento social, não deixando de considerar sua abertura como Sujeito em processo.

Após abordar a experiência de indeterminação como algo incontornável da prática artística como contradispositivo, o capítulo quatro buscará reconhecer processos de criação em um estudo de caso específico, levando em consideração precisamente o que cada um desses processos apostam como táticas em suas criações. O estudo de caso desdobra-se através do trabalho da artista Virginia de Medeiros no período de sua participação na Residência Artística Cambridge em São Paulo, e posterior vivência de dois anos, entre 2016 e 2018, como membro do MSTC na Ocupação.

Na investigação sobre o trabalho de Virginia, busca-se reconhecer as táticas apostadas pela artista no processo dos trabalhos produzidos com as mulheres moradoras e militantes do MSTC, e como tais táticas operam como formas de ampliar a potencialidade — que o próprio movimento já produz — de ocupar outras posições subjetivas em relação às suas vidas e na invenção de novos laços sociais junto ao movimento de luta por moradia. Essas táticas apontam para processos de singularização no meio social, e o capítulo quatro também apresenta tais processos unidos através de três movimentos simultâneos e indissociáveis: a instauração de um tempo, a produção de um espaço e o horizonte de eventos como imagem conceitual para uma produção desejante.

No movimento um, elabora-se sobre uma tática que investe um tempo comum e que emerge entre Sujeitos. No movimento dois, busca-se reconhecer como essa prática produz ao mesmo tempo um espaço de afirmação da identidade e uma abertura para a mobilidade dessa identidade sob a ideia de um "Sujeito em paralaxe". Esse segundo movimento trata também de um deslocamento da dialética a ideia de

paradoxo, como um processo que atravessa o conflito em direção a produção de um saber compartilhado e que se afirma como uma visão dissidente, complexa e não determinada por oposições.

O terceiro movimento apresenta uma imagem conceitual e uma conversa poética com o conceito de horizonte de eventos presente na astronomia. Esse movimento busca reconhecer um limite na experiência de criação estética que se apresenta também como condição para a produção existencial e para a existência de um Sujeito desejante, que no limite encontra na ausência de sentido as condições para sua singularidade através da sua própria subversão, produzindo-se novos sentidos.

Por fim, a investigação aqui apresentada é uma tentativa de reconhecer como algumas práticas artísticas estão caminhando ao lado de resistências micropolíticas no cotidiano, o que essas práticas podem informar para o campo social e como tais trabalhos subvertem algumas limitações do sistema de arte contemporânea, por exemplo, fazendo da co-produção uma situação que não deixa de remeter a autoria e a recepção do trabalho em seu valor de obra ou trabalho de arte nas instituições oficiais do sistema de arte contemporânea.

Em geral e como em toda pesquisa, a complexidade encontrada nos assuntos abordados nessa investigação pode ganhar vários desdobramentos, e a tentativa de situar os limites da proposição é um desafio, reconhecendo o contato com as diversas fronteiras de conhecimento que esse trabalho se aproxima. Ainda que parta do campo da arte contemporânea, essa investigação desdobra-se como um pensamento sobre uma condição do Sujeito na sociedade contemporânea, tentando elaborar como alguns efeitos e impasses sobre a vida no sistema capitalista pode encontrar na própria condição do Sujeito, alguma saída que permita ao menos uma outra posição na produção de subjetividades. Falar desde o campo da arte talvez seja situar os limites de tal investigação, buscando trazer situações e trabalhos de arte como experiências que podem informar algo dessa outra posição, aquela onde busca-se ocupar o lugar de um Sujeito desejante no mundo.

2. DISPOSITIVOS PARA SUBVERSÃO

2.1 Retomar o conceito

A extensão do uso do termo dispositivo hoje é abrangente. Recuperá-lo evidenciando sua complexidade desde, ao menos, a concepção dada pelo pensamento de Michel Foucault, é uma das urgências dessa investigação aqui apresentada. Na filosofia, Foucault desenvolveu um pensamento que reflete a noção de poder através de uma arqueologia dos mecanismos que o originam, como algo que está, ao mesmo tempo, em toda parte e em lugar nenhum. Um poder que é visível e, ao mesmo tempo, invisível, produtor de um saber potencial, multiplicador de discursos que formam, organizam e circulam como dispositivos geradores de mais poder. Embora Foucault nunca tenha elaborado uma definição acerca do conceito de “dispositivo”, ela se aproxima de uma definição numa entrevista realizada em 1977:

Aquilo que procuro individualizar com este nome é, antes de tudo, um conjunto absolutamente heterogêneo que implica discursos, instituições, estruturas arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais e filantrópicas, em resumo: tanto o dito como o não dito, eis os elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se estabelece entre estes elementos[...] [...] com o termo dispositivo, compreendo uma espécie – por assim dizer – de formação que num certo momento histórico teve como função essencial responder a uma urgência. O dispositivo tem, portanto, uma função eminentemente estratégica (FOUCAULT, 1977 apud AGAMBEN, 2009, p.24).

Foucault demonstrou de maneira sistemática como as relações de poder são produzidas através desses elementos entendidos como dispositivos, e num primeiro momento, identificou-os como dispositivos concretos que formavam parte da sociedade disciplinar. Em sua obra *Vigiar e Punir*¹, Foucault examina os processos e técnicas disciplinares que visam a domesticação dos corpos e mentes dos indivíduos, produzindo categorizações e classificações sociais em quadros hierárquicos nos quais os sujeitos, seus gestos, atitudes e pensamentos, são objetivados. No regime disciplinar, os sujeitos são vistos sempre sob o ponto de vista do desvio ou da normalidade.

¹ *Vigiar e Punir: Nascimento da Prisão (Surveiller et Punir: Naissance de la prison)* publicado originalmente em 1975 por Michel Foucault.

No entanto, Foucault vai além dos dispositivos concretos quando se trata de assujeitamento e subjetivação. No pensamento do filósofo, o poder não estaria acima dos Sujeitos na sociedade, como se fosse uma estrutura suplementar em que seria possível ou desejada sua supressão. Este é antes, uma correlação de forças que dá forma à maneira como os indivíduos agem entre si e consigo mesmo. Em resumo, o poder se dá numa relação entre indivíduos e pressupõe uma interação, um movimento:

o estudo desta microfísica supõe que o poder nela exercido não seja concebido como uma propriedade, mas como uma estratégia, que seus efeitos de dominação não sejam atribuídos a “apropriação”, mas a disposições, a manobras, a táticas, a técnicas, a funcionamentos; que se desvende nele antes uma rede de relações sempre tensas, sempre em atividade, que um privilégio que se pudesse deter; que lhe seja dado como modelo antes a batalha perpétua que o contrato que faz uma cessão ou uma conquista que se apodera de um domínio. Temos, em suma, que admitir que esse poder se exerce mais do que se possui, que não é “privilégio” adquirido ou conservado da classe dominante, mas o efeito conjunto de suas posições estratégicas – efeito manifestado e às vezes reconduzido pela posição dos que são dominados (FOUCAULT, 1999 apud AYUB, 2014, p. 27).

No sentido do poder como um jogo de forças estratégico, devemos entendê-lo como algo que atua na incitação de desejos, gestos e comportamentos, com a possibilidade de agir sobre o comportamento de um indivíduo dando-lhe certa direção. O poder nem sempre se dá sob o signo da perda ou da falta, o conjunto de discursos criados — regras, procedimentos formais, instituições, saberes médicos etc. — nos ajuda a pensar em poderes que se caracterizam não pela repressão e anulação dos indivíduos, mas, antes, por sua produção.

Estes discursos produzem a multiplicação de certos saberes – sempre acompanhados por novas formas de controle. Com relação à noção de poder fundada sob o signo da Lei, na qual o poder é essencialmente negativo e repressivo, ideia que remonta a teoria clássica do poder, a Hobbes e aos demais filósofos contratualistas, em que a proibição é a força fundamental, Foucault diz:

Temos que deixar de descrever sempre os efeitos do poder em termos negativos: ele “exclui”, “reprime”, “recalca”, “censura”, “abstrai”, “mascara”, “esconde”. Na verdade, o poder produz realidade, produz campos de objetos

e rituais da verdade. O indivíduo e o conhecimento que dele se pode ter se originam nessa produção (FOUCAULT, 1999 apud AYUB, 2014, p. 33).

É nesse sentido que Deleuze também nos informa sobre o caráter mais abstrato e produtivo das relações de poder em seu ensaio *O que é um dispositivo?*, esclarecendo o conceito de Foucault. No entanto, Deleuze o faz em relação a seu próprio pensamento filosófico, e que nos cabe trazer aqui, mesmo que de modo incipiente, para adentrarmos a ideia de produção de subjetividade, tal como será considerada aqui, ao longo dessa investigação.

É costume a filosofia de Foucault apresentar-se como uma análise de “dispositivos” concretos. Mas o que é um dispositivo? É antes mais uma meada, um conjunto multilinear, composto por linhas de natureza diferentes. E, no dispositivo, as linhas não delimitam ou envolvem sistemas homogêneos por sua própria conta, como objecto, o sujeito, a linguagem, etc., mas seguem direções, traçam processos que estão sempre em desequilíbrio, e que ora se aproximam ora se afastam uma das outras. Qualquer linha pode ser quebrada – está sujeita a variações de direcção – e pode ser bifurcada, em forma de forquilha – está submetida a derivações. Os objetos visíveis, os enunciados formuláveis, as forças em exercício, os sujeitos numa determinada posição, são como que vetores ou tensores. Por isso, as três grandes instâncias que Foucault vai sucessivamente distinguir, Saber, Poder e Subjectividade, não possuem contornos definidos de uma vez por todas; são antes cadeias de variáveis que se destacam uma das outras. É por via de uma crise, sempre, que Foucault descobre uma nova dimensão, uma nova linha. Os grandes pensadores são um tanto sísmicos, não evoluem, procedem por crises, por choques [...]

[...] Pertencemos a dispositivos e neles agimos. À novidade de um dispositivo em relação aos que o precedem chamamos actualidade do dispositivo. O novo é o actual. O actual não é o que somos, mas aquilo em que nos vamos tornando, aquilo que somos em devir, quer dizer, o Outro, o nosso devir-outro. É necessário distinguir, em todo o dispositivo, o que somos (o que não seremos mais), e aquilo que somos em devir: a parte da história e a parte do actual. A história é o arquivo, é o desenho do que somos e deixamos de ser, enquanto o actual é o esboço daquilo em que vamos nos tornando. Sendo que a história e o arquivo são o que nos separa ainda de nós próprios, e o actual é esse Outro com o qual coincidimos desde já (DELEUZE, 1996, p. 83-96).

2.2 O sujeito, ainda, sim...

Se Foucault nos apontou sobre a necessidade de enxergar as relações de poder para além de formas de dominação, entendendo que esse poder antes também nos constitui, é por meio dessa captura paradoxal que Deleuze e Guattari também nos informam sobre as relações sociais como centro da produção de subjetividade,

abandonando a categoria de Sujeito — para esses autores, a ideia de Sujeito está mais identificada como indivíduo ou Ego. É sob certa captura de toda ordem que tanto Foucault como Deleuze e Guattari enxergaram como a subjetividade é produzida², antes de ser remetida a ideia de um Sujeito autônomo, universal, anterior às relações sociais concretas:

Seria conveniente dissociar radicalmente os conceitos de indivíduo e de subjetividade. Para mim, os indivíduos são o resultado de uma produção de massa. O indivíduo é serializado, registrado, modelado. Freud foi o primeiro a mostrar até que ponto é precária essa noção de totalidade de um ego. A subjetividade não é passível de totalização ou de centralização no indivíduo. Uma coisa é a individuação do corpo. Outra é a multiplicidade dos agenciamentos da subjetivação: a subjetividade é essencialmente fabricada e modelada no registro do social. Descartes quis colar a ideia de subjetividade consciente à ideia de indivíduo (colar a consciência subjetiva à existência do indivíduo), e estamos nos envenenando com essa equação ao longo de toda a história da filosofia moderna. Nem por isso deixa de ser verdade que os processos de subjetivação são fundamentalmente descentrados em relação à individuação (GUATTARI; ROLNIK, 2013, p. 40).

Se para Deleuze e Guattari o Sujeito aparece mais associado à ideia de indivíduo, e se a crítica desses pensadores nos leva mais a pensar a produção de subjetividade ao invés da categoria de Sujeito, aqui, no entanto, iremos nos associar mais precisamente à perspectiva de Foucault, justo por trabalharmos sobre o conceito de dispositivo. Em Foucault, as relações de poder parecem mais evidentes, — talvez por suas análises mais concretas — trabalhando sobre a ideia de um Sujeito não como uma entidade universal, mas precisamente produzido pela multiplicidade das relações, e aqui que poderemos retomar a conversa com o pensamento de Deleuze e Guattari, quando desdobram a ideia da produção de subjetividade. Como será abordado o termo Sujeito ao longo de todo o trabalho que seguirá, é importante entender desde já essa perspectiva atravessada, em que desdobra-se uma conversa entre esses pensadores, conversa que é considerada como um dos eixos que dá condições para o entendimento da investigação aqui apresentada.

² Seria conveniente definir de outro modo a noção de subjetividade, renunciando totalmente à ideia de que a sociedade, os fenômenos de expressão social, são a resultante de um simples aglomerado, de uma simples somatória de subjetividades individuais. Penso, ao contrário, que é a subjetividade individual que resulta de um entrecruzamento de determinações coletivas de várias espécies, não só sociais, mas econômicas, tecnológicas, de mídia e tantas outras (GUATTARI; ROLNIK, 2013, p. 43).

Desse modo, talvez seja diante dessa lógica da produção do Sujeito, mesmo que sob certa captura³, que, na psicanálise contemporânea, muito do que se refere à especificação dos elementos que compõem a técnica psicanalítica é nomeado como dispositivo. Ainda que a psicanálise exerça essa captura sempre em direção à sua própria subversão — não há nada que seja direcionado a uma doutrinação do Outro, pois é precisamente este que se “evoca” a fim de alguma libertação do Sujeito. Embora Freud pouco tenha feito uso do termo⁴, o dispositivo aparece mais frequente na obra de Lacan⁵, ainda que, igualmente, Lacan não tenha dado origem a um conceito de dispositivo ou desenvolvido referências ao termo na psicanálise. É interessante também trazer aqui, como sob certo sentido de assujeitamento, Foucault foi um crítico da psicanálise, pois acreditava que a psicanálise era uma reconstituição do poder médico, um poder escondido no silêncio do analista, e que não se tratava de uma ruptura com o discurso psiquiátrico:

³ Sobre a ideia de máquinas de subjetivação em Deleuze e Guattari, tais como os dispositivos de Foucault, podemos ver:

As máquinas podem ser corpos sociais, complexos industriais, formações psicológicas ou culturais, bem como complexos de desejos agenciando indivíduos, materiais, instrumentos, regras e convenções que, em conjunto, constituem-se máquina. As máquinas são junções de pedaços heterogêneos, a agregação que transforma as forças, articula e impulsiona seus elementos e os coloca em estado de contínua transformação (BROECKMANN, 2001, P.116 apud SOARES; MIRANDA, 2009, p. 417).

[...]

Máquinas de subjetivação linguística, psicanalítica, midiática, literária, familiar, monacal, empresarial, comunitária, hospitalar, militar, estatal, monetária, publicitária. A partir do prisma da subjetividade como produção, percebemos, enfim, que habitamos um estranho mundo povoado de máquinas por todos os lados. Estamos, desde sempre, entrando em máquinas com o mundo (SOARES; MIRANDA, 2009, p. 418).

⁴ Segundo Checchia, Freud utilizou o termo dispositivo doze vezes em seus textos. A maior ocorrência encontrada em *Projeto para uma psicologia científica*, se referindo ao aparelho mental como um dispositivo, bem como futuramente e com o mesmo sentido em *Sobre o narcisismo: uma introdução*. Em outros textos como *As perspectivas futuras da terapêutica psicanalítica*, e em *Novas Conferências*, o termo ganha o sentido de um mecanismo de proteção, como a própria neurose. Ver em: Checchia, A. M. A clínica psicanalítica é um dispositivo. A peste, São Paulo, v.2, n.1, p.90, 2010.

⁵ Checchia também traz um detalhamento do uso do termo por Lacan, que usou a palavra dispositivo em todos os seus 25 seminários, e apenas seis vezes nos *Escritos* e nos *Outros Escritos*. Em apenas uma citação Lacan faz o uso do termo se referindo à técnica: “a questão não é a descoberta do inconsciente, que tem no simbólico sua matéria pré-formada, mas a criação do dispositivo pelo qual o real toca no real, ou seja, daquilo que articulei como o discurso analítico”(LACAN, 1972/2003, p. 545 apud CHECCHIA, 2010, p. 91).

Se principalmente a partir dos séculos XVII e XVIII passou a haver uma incitação à colocação do sexo em discurso pelo viés repressivo, a psicanálise teria surgido justamente nesse contexto histórico, com a finalidade de tratar o conflito instaurado pela sociedade burguesa entre o desejo sexual e a lei da interdição. A psicanálise teria, assim, um papel conservador, uma vez que a experiência clínica e o saber construído sobre a sexualidade e sua manifestação nas formações do inconsciente deram ao psicanalista um poder de cura pela via da “eliminação do recalque”, mas cuja função seria a de manter o sistema de disciplinarização e de regulação dos indivíduos por meio da sexualidade. Algo semelhante ocorre em relação à loucura. Foucault procura demonstrar de que modo a psicanálise, em continuidade com o tratamento psiquiátrico, também concebia a loucura como uma espécie de alienação mental, cuja cura seria operada pela razão psicanalítica. Nesse sentido, para Foucault o dispositivo de tratamento psicanalítico é uma continuação do dispositivo do tratamento moral (forma tradicional de tratamento da loucura no século XIX) (CHECCHIA, 2010, p. 96).

No entanto, hoje já nos parece claro que se há um dispositivo na psicanálise, esse teria justamente uma função de subversão e liberdade, tal como dito anteriormente, e essa dimensão é necessariamente da mesma ordem da ideia de um contradispositivo que será evocado aqui ao longo de toda essa investigação.

O dispositivo produz sujeitos, é produtor de subjetividades. O dispositivo psicanalítico não foge a esse princípio, mas com a ressalva de que se trata do sujeito do inconsciente. O dispositivo favorece a escuta desse sujeito que fala à revelia do eu, provocando um processo de subjetivação. Como diria Koltai (2000, p. 125), a psicanálise “oferece a oportunidade de se descobrir o estranho em si mesmo, permitindo que, um por um, cada qual faça sua a ‘experiência do estrangeiro’” (CHECCHIA, 2010, p. 98).

O dispositivo psicanalítico é também orientado por um princípio ético fundamental: fazer um uso de poder para governar o tratamento, não o analisando (LACAN, 1958/1998 apud CHECCHIA, 2010, p. 98).

Mas deixemos para a psicanálise o trabalho de elaborar os efeitos dos seus dispositivos, ainda que de caráter subversivo. Aqui, trata-se de marcar bem uma não identificação com o uso do termo para definir práticas dentro do campo da arte contemporânea⁶, mas essa é apenas a chave que proponho como perspectiva para a nossa leitura aqui, não sendo uma proposta rígida ou idealista em relação ao uso do termo dispositivo, visto o exemplo de sua função inerentemente subversiva no campo da psicanálise.

⁶ Não devemos entender aqui como dispositivos técnicos e tecnológicos muito usados na criação artística contemporânea.

2.3 Exceder a captura

Aqui, assumir uma posição de subversão diante do dispositivo, bem como um cuidado na utilização corriqueira do termo ao menos no campo da arte — quando se quer falar, por exemplo, sobre procedimento — é levar em consideração seu caráter ainda assim determinante e de captura quando se trata de criação e da produção de subjetividade. Entretanto, é necessário compreendermos de modo estratégico que essa perspectiva que aqui interessa é, paradoxalmente, a de uma prática que não deixa de se alinhar, em alguma medida, com a captura e reprodução dos modos de vida hegemônicos, justamente porque é por meio dessa reprodução que encontramos os possíveis, precisamente aí que podemos criar os contradispositivos que aqui nos interessam e por onde se buscará reconhecer brechas, rupturas, invenções por vias dissidentes, que nos remetam a uma prática do “como fazer para que aquilo que excede a captura seja mais forte que a força de captura” (NUNES, 2015).

Nesse sentido, é importante aqui, antes, tomar seu peso conceitual na filosofia para encarar uma definição de dispositivo que leve em conta as relações de poder que atravessam também o complexo campo da arte contemporânea, tal como o jogo de forças que Foucault nos alerta sobre os processos de subjetivação, e, junto a isso, leva-se em conta a necessidade da abertura e sensibilidade aos atuais, aquilo que somos em devir, uma dimensão ética presente tanto em Foucault como em Deleuze e Guattari, quando tratam a própria subjetivação como um processo duplo, contendo em si também alguma potência de libertação — via criação.

É nessa direção e de modo análogo que serão utilizados recorrentemente aqui ao longo dessa investigação os termos “estratégia” e “tática”. Sem a oportunidade de nos deter mais profundamente no assunto, esses termos emergem aqui quando recorro da análise de Checchia⁷ sobre as possíveis relações da origem do uso dos termos “política, estratégia e tática” por Lacan. Checchia atravessa algumas possíveis relações em sua tese de doutorado, citando também Foucault: “seria preciso estudar os jogos de poder em termos de tática e de estratégia, de norma e de acaso, de aposta

⁷ Ver em: Checchia, M. A. (2012). *Sobre a política na obra e na clínica de Jacques Lacan*. Tese de Doutorado, Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo.

e de objetivo” (FOUCAULT,1978a/2006 apud CHECCHIA, 2012, p.161). Ora, não seria em meio a certa captura e conseqüentemente numa criação sobre essa que primeiro Freud, e depois Lacan, subverte esses termos justamente na tentativa de liberar a vida? É nesse sentido que deve-se operar um embate, como também fez Foucault, tanto para a subversão de um poder e de um assujeitamento alienante, quanto para estudá-lo em termos estratégicos na própria produção de subjetividade, conhecimentos e outros modos de vida possíveis.

2.4 Na psicanálise, na arte e na filosofia

A ideia de embate e criação via dissidência que o conceito de contradispositivo abarca ao longo dessa investigação também pode ser vista em diversas ações e criações, sobretudo ao longo do século passado. Para citar apenas alguns casos, podemos pensar o próprio surgimento da psicanálise que através de Freud, com sua invenção indo mais além da sua formação na medicina e do método anatomoclínico como condição para o reconhecimento de doenças envolvendo o psiquismo, produziu um discurso e uma prática que em grande medida estava sendo sustentado por uma grande força de invenção por meio dos possíveis, para além dos conhecimentos dados como verdade em relação aos processos e sofrimentos psíquicos de sua época.

Mais tarde, um dos fatos mais reconhecidos, justamente por abarcar a cultura popular foi o surgimento da contracultura, um movimento que emerge mais fortemente nos anos 60 e atravessa também os anos 70, em geral se identificando com as ideias de libertação, contestando os modos de vida vigentes e buscando outras possibilidades de existência na sociedade, investindo na rebeldia como a forma mais radical de apostar num processo de criação dissidente, para além da reprodução de padrões das sociedades como a exploração dos trabalhadores, o consumismo e até as formas convencionais de criação artística etc.

No contexto das artes visuais no Brasil, podemos encontrar entre as diversas manifestações culturais daqueles anos de contracultura, um exemplo de produção como contranarrativa hegemônica, como afirmação da diferença e de uma produção territorializada que, no entanto, não deixou de participar do sistema de arte e de

instituições como no caso da Bienal de São Paulo: o grupo Etsedron — anagrama para a palavra Nordeste ao contrário — foi um grupo multidisciplinar de artistas baianos que atuou entre os anos de 1969 e 1979.

O Etsedron, assim como outros artistas que estavam produzindo na época com essa mesma energia, conduziu uma prática que fazia emergir um Sujeito mais além daquele capturado pelo discurso cultural, estético e oficial das artes, encontrando de algum modo, meios pelos quais pôde criar e expressar algo da subjetividade que atravessava seus integrantes, e da qual eles próprios se constituíam. Também como forma de provocar “rachaduras na industrial cultural, através das quais possamos perceber outros recortes da realidade, reformatando assim a dimensão simbólica em que se dá o consumo dos produtos culturais” (MARIANO, 2005, p.6).

É também durante esse período que Deleuze e Guattari lançam o livro *O Anti-Édipo: Capitalismo e Esquizofrenia* de 1972. Um embate emerge através do pensamento desses autores que fazem críticas à psicanálise daquela época, produzindo então um corte epistemológico, levando em consideração o fato de Guattari ter sido aluno e seguidor de Lacan anteriormente. Os autores do *Anti-Édipo* derivam suas críticas baseadas em três proposições:

i) a esquizoanálise propõe um inconsciente que seria *produtivo*, e não mais *representativo*; ii) daí, portanto, ele ser entendido a partir da *máquina*, e não do *teatro*, como seria a compreensão de inconsciente que derivaria de usos do mito de Édipo; iii) a categoria de *produção* é histórica, econômica e política, e o desejo investiria o campo social e seria por ele produzido sem uma mediação *familiar* ou *familista* (PESTANA, 2018, p. 11).

Se para os dois autores tratava-se de pensar o inconsciente como produtivo e não representativo, é nesse sentido que atravessaremos a investigação proposta aqui, apostando também numa conversa possível entre alguns conceitos da teoria psicanalítica e da filosofia de Deleuze e Guattari, elaborando uma dimensão do *Contra* como uma invenção pensada a partir de, e não como mera oposição, — ainda que tais teorias sejam fundamentadas em ontologias distintas — somente tendo

atravessado o desenvolvimento da psicanálise que esses autores puderam criar uma outra posição em relação a ideia de desejo e inconsciente. E aqui podemos entender tais dissidências como ideias que se atravessam e caminham juntas em certa medida, e desse modo também podemos compreender tais diferenças para além de uma ideia de ataque: o contradispositivo como aquilo que vai além da repetição, e faz do paradoxo, a potência e a inteligência de sustentar duas ideias opostas que então viabilizam a existência de uma outra coisa: a diferença radical.

É essa tática que aqui assume-se como intenção em relação ao uso do conceito de dispositivo, apropriando-o, porém operando ainda mais sob seu paradoxo, e assim, assumindo o contradispositivo como via possível para práticas dissidentes, um contradispositivo análogo àquele que Agamben sugere como via de profanação⁸, para que, na arte, a sua potência política não se limite ao uso perverso das palavras como assistimos na “era” Trump ou Bolsonaro, senão em seu viés de captura em direção à dissidência.

É também nesse sentido que podemos pensar uma conversa e identificação com o pensamento de Deleuze e Guattari, precisamente quando se trata desse enfrentamento: “Trata-se de liberar a vida lá onde ela é prisioneira, ou de tentar fazê-lo num combate incerto” (DELEUZE;GUATTARI, 1992, p. 222). Se, para esses pensadores, devemos inventar dispositivos de contrapoder, tais dispositivos já conteriam em si as vias possíveis para processos de singularização que aqui buscamos desdobrar. Justamente por assim entendermos, iremos levar a cabo a noção de contradispositivo, para que se enfatize a dissidência como prática distinguida e concreta.

A arte tem o potencial de tocar todas as dimensões da vida e do pensamento, e por assim entendermos, aqui, nessa investigação, não se trata mais de reconhecer

⁸ O problema da profanação dos dispositivos - isto é, da restituição ao uso comum daquilo que foi capturado e separado de si - é, por isso, tanto mais urgente. Ele não se deixará pôr corretamente se aqueles que se encarregarem disto não estiverem em condições de intervir sobre os processos de subjetivação não menos que sobre os dispositivos para levá-los à luz daquele Ingovernável, que é o início e, ao mesmo tempo, o ponto de fuga de toda política (AGAMBEN, 2009, p. 51).

seu potencial transformador ou produtor de subjetividades — Freud⁹ já nos sinalizava com as grandes elaborações que teceu entre suas investigações e a arte — mas como, de fato, estamos — nós, artistas, curadores, produtores, educadores, críticos, etc — envolvidos neste modo de invenção de possíveis. Como a arte está tecendo e expressando práticas e discursos de resistência? E aqui podemos tratar da resistência não como uma defesa da qual denega-se, mas justamente como algo que pode sustentar-se sem sucumbir à indeterminação. Como estamos caminhando ao lado de práticas de resistência vitais para a produção de subjetividades não alinhadas com as políticas mortais do capitalismo global e do nosso contexto brasileiro, mais especificamente após 2016¹⁰?

Se a invenção de Freud há mais de um século é ainda um potente meio de conexão com a nossa existência, a arte é igualmente um meio — tão potente quanto — de reparar essa frágil conexão com um saber que não está dado, mas precisamente revelado pela potência de criação que somente se expressa no vivido. Além disso, tal saber se constitui na experiência social, com sua medida de indeterminação e incerteza em favor da vida. Se aqui há uma conversa entre arte e psicanálise, trata-se dessa dimensão comum em ambas, da criação de possíveis.

Nessa perspectiva, proponho a tentativa de elaborar aqui, ao menos parcialmente, o que podemos aprender com o pensamento e com a prática artística contemporânea que, de diversos modos, é capaz de reconhecer o ponto de indeterminação da subjetividade, esse que nos leva à capacidade de criar sobre a vida, sem esquemas muito determinantes, e que nos faz reconhecer sua dimensão subversiva diante da realidade, — uma realidade rígida sob modos de vida

⁹ Não é à toa que Freud concede à arte (mais especialmente, como sabemos, à literatura) um papel de peso na própria fundação da psicanálise. O contato entre teoria freudiana e arte não se restringe a uma utilização erudita de obras, privilegiadamente literárias, como belas ilustrações da teoria. Ele se revela um verdadeiro entrelaçamento que, aliado à clínica psicanalítica, constitui um momento originário da psicanálise e uma mola propulsora que permite que esta se expanda para além dos limites da psicopatologia, para além da terapêutica da histeria, para atingir um registro universal, da constituição do sujeito. *A interpretação dos sonhos* (Freud, [1900] 1999) nos apresenta este momento fundante, em que o Complexo de Édipo se engendra através e na companhia da célebre Tragédia de Sófocles (RIVERA, 2007, p. 17).

¹⁰ Em relação aos rumos do governo após o golpe sobre o governo de Dilma Rousseff e sua retirada da presidência do Brasil. Trata-se aqui de uma circunscrição de tempo mais recente, e não deve ser entendida como único período de perversidade política no Brasil.

capitalistas, com sua pouca ou falsa possibilidade de uma mobilidade existencial, e que enfraquece nossa vitalidade — no vislumbre de outros modos de existência possíveis.

Uma das principais características do contradispositivo aqui proposto é a sua dimensão de incerteza, de indeterminação e abertura para certo grau de experiência viva, onde as linguagens são convocadas para dar conta da criação de um saber subversivo, um saber no lugar da verdade, um saber de possíveis, onde só há identidades que se atravessam como modos de potencialização das subjetividades e como matéria-prima para sua produção, e não apenas como afirmações ou crenças fixas isoladas do imaginário. O contradispositivo aqui pensado funciona genuinamente como processos de singularização ativados com a presença da arte contemporânea em situações coletivas que refletem o contexto de “uma” crise global que sugere que os modos de vida vividos até agora são insustentáveis para seguirmos habitando esse mundo.

3. O CONTRADISPOSITIVO COMO EXPERIÊNCIA DE INDETERMINAÇÃO

3.1 Percepção requer envolvimento?

Se anteriormente vimos, de modo conciso, o aparecimento do conceito de dispositivo em Foucault e suas relações com o pensamento de Deleuze e Guatarri, tendo em mente esse conceito como um plano de forças que produz subjetivações de toda ordem, continuaremos investigando sua potência subversiva assumindo o contradispositivo como estratégia e tática nas práticas artísticas em situações coletivas. Desse modo, agora buscaremos desenvolver ideias sobre a experiência de indeterminação como estratégia do contradispositivo, para em seguida investigarmos a ideia de tática na criação artística como contradispositivo, caracterizando os processos coletivos investigados. Nesse sentido, é possível pensar como esses processos apontam para um embate frente ao que seria, paradoxalmente, uma das características da função exercida pelos dispositivos hoje: a dessubjetivação do Sujeito.

Atravessar a ideia da experiência de indeterminação como potência do contradispositivo antes de identificar a singularidade dos processos artísticos que iremos nos aproximar, nos permitirá entender como esse tipo de experiência é vital para a arte em seu viés de dissidência, como essa estratégia é também um reflexo da experiência vital como experiência cotidiana, e como uma conversa com a psicanálise também pode nos fazer perceber e pensar melhor essas relações.

Investigar a ideia de contradispositivo como experiência de indeterminação na arte é também uma tentativa de atravessar algumas outras questões, mesmo sem a pretensão de respondê-las à altura: percepção requer envolvimento?¹¹ Que envolvimento é esse? Como se dá o envolvimento na arte? O que impede, obstrui ou inibe a abertura para esse grau envolvimento e à experiência viva? Que tipo de

¹¹ Essa pergunta tem como uma de suas referências diretas o trabalho "Atenção" (1999) do artista catalão Antoni Muntadas. Há diversas traduções para o enunciado do trabalho, aqui escolhe-se trabalhar com a palavra "envolvimento".

envolvimento queremos ter quando se trata de experiência artística e práticas coletivas?

O artista catalão Antoni Muntadas explora no seu trabalho “Warning” de 1999, uma das questões que interessam aqui:



Figuras 1 e 2: Antoni Muntadas, Warning, 1999
Fonte: SPERLING e SANTOS, 2006, p. 125-126

Muntadas elabora através desse trabalho em forma de intervenção urbana, reflexões sobre a percepção, por exemplo, no espaço público com os diversos sinais e discursos que operam com algum poder de persuasão sobre os Sujeitos. Ao mesmo tempo reflete sobre a diferença entre ver e perceber quando compara a experiência da intervenção pública com aquelas dos espaços designados para arte. Há algo de

uma escolha ou de uma demanda por certa percepção nos espaços de arte, enquanto que com as intervenções que realizou em espaços urbanos ou através de canais de televisão, reflete sobre um certo acaso ao cruzar com um trabalho de arte na rua ou trocando de canais na tv, o que pode tornar frágil alguma percepção ou inter-relação com o trabalho.

Quando se traz aqui a questão do envolvimento na experiência da arte, não pretende-se explicitar ou analisar como a participação ou a relação entre público e obra de arte se desenvolveu ao longo do anos. Trata-se de reconhecer as condições mínimas da percepção, que de algum modo, permitem o envolvimento daquele que participa, seja como espectador no museu ou como aquele que é parte da criação coletiva de um trabalho de arte em situações diversas — ocasião que mais interessa aqui — para então avançarmos no questionamento principal sobre uma possível causa de impedimento para o envolvimento na arte como uma experiência dupla e indissociável de percepção e de sensação¹², experiências que quando conjugadas em suas potências, revelam a subjetividade como abertura ao Outro em si e de si mesmo.

¹² Sobre a lógica distinta (e inseparável) entre percepção e sensação, retomamos o texto *Geopolítica da Cafetinagem*, de Suely Rolnik, publicado em 2006. É importante ressaltar que em seu mais recente livro *Esferas da Insurreição* (2018), a autora faz essa distinção através dos termos “percepção” (vivência subjetiva do sujeito) e “emoção vital” (vivência subjetiva fora-do-sujeito). Como afirma Rolnik,

A própria neurociência, em suas pesquisas recentes, comprova que cada um de nossos órgãos dos sentidos é portador de uma dupla capacidade: cortical e subcortical. A primeira corresponde à percepção, a qual nos permite apreender o mundo em suas formas para, em seguida, projetar sobre elas as representações de que dispomos, de modo a lhes atribuir sentido. Esta capacidade, que nos é mais familiar, é, pois, associada ao tempo, à história do sujeito e à linguagem. Com ela, erguem-se as figuras de sujeito e objeto, claramente delimitadas e mantendo entre si uma relação de exterioridade. Esta capacidade cortical do sensível é a que permite conservar o mapa de representações vigentes, de modo que possamos nos mover num cenário conhecido em que as coisas permaneçam em seus devidos lugares, minimamente estáveis. Já a segunda capacidade, subcortical, que por conta de sua repressão histórica nos é menos conhecida, nos permite apreender o mundo em sua condição de campo de forças que nos afetam e se fazem presentes em nosso corpo sob a forma de sensações. O exercício desta capacidade está desvinculado da história do sujeito e da linguagem. Com ela, o outro é uma presença viva feita de uma multiplicidade plástica de forças que pulsam em nossa textura sensível, tornando-se assim parte de nós mesmos. Dissolvem-se aqui as figuras de sujeito e objeto, e com elas aquilo que separa o corpo do mundo” (ROLNIK, 2006, p. 2).

Em seu livro *Arte como experiência* de 1934, o filósofo norte-americano John Dewey — que fez contribuições para a filosofia da educação — defendeu que a experiência da arte pelo espectador deveria passar pela singularidade de sua própria criação, o que pode nos esclarecer sobre a questão anterior com relação ao modo de envolvimento que a percepção requer:

Para perceber, o espectador ou observador tem de criar sua experiência. E a criação deve incluir relações comparáveis às vivenciadas pelo produtor original. Elas não são idênticas, em sentido literal. Mas tanto naquele que percebe quanto no artista deve haver uma ordenação dos elementos do conjunto, que, em sua forma, embora não nos detalhes, seja idêntica ao processo de organização conscientemente vivenciados pelo criador da obra (...). O artista escolheu, simplificou, esclareceu, abreviou e condensou a obra de acordo com seu interesse. Aquele que olha deve passar por essas operações, de acordo com seu ponto de vista e interesse (...). Há um trabalho feito por parte de quem percebe, assim como há um trabalho por parte do artista. (DEWEY, 2010, p. 137).

Parte desse processo cognitivo pelo observador ou daquele que participa de um trabalho de arte é indissociável da experiência cotidiana da vida em suas funções mais comuns, como quando o Sujeito observa e se orienta sobre a realidade que o cerca. Nesse sentido, para que observador ou espectador efetive uma experiência estética, será necessário que esse também seja antes atravessado pela experiência do artista — não aquela parte isolada da criação concreta de uma obra, mas do ato de perceber e criar sobre a percepção. Ou seja, a experiência estética não ocorre somente através da obra ou objeto de arte isoladamente, é necessário que aquele que observa ou se envolve, esteja aberto às condições que permitem abrir seu campo de possíveis. Desse modo, pode-se afirmar que a experiência daquele que se envolve no contato com a arte é comparável à do criador/artista, no sentido que ambos sofrem processos internos de percepção e sensação.

Tais processos internos têm relação direta com a liberdade que cada um supostamente dispõe para o ato de criação — que não deve ser necessariamente aquele mesmo do artista, mas possui a mesma lógica. É sobre o ato de criação que Deleuze enfatiza que “o verdadeiro objeto da ciência é criar funções, o verdadeiro objeto da arte é criar agregados sensíveis e o objeto da filosofia, criar conceitos.”

(DELEUZE, 1992/2013,p.158). Em resumo, a arte é criadora de sensações, o artista seria então um criador de perceptos: “os perceptos não são percepções, são pacotes de sensações e de relações que sobrevivem àqueles que os vivenciam. Os afectos não são sentimentos, são devires que transbordam aquele que passa por eles (tornando-se outro)”(DELEUZE,1992/2013,p.175). Este “outramento” que se efetiva sobre um espectador, Deleuze, juntamente com Guattari, batizou de “devir”.

Se para esses pensadores, a arte atua diante desse jogo de forças — ou afetos — por meio do artista, e por extensão, atravessam o espectador ou aquele que se envolve, o corpo do Sujeito-espectador então seria considerado um campo de batalha onde forças muito intensas de algum modo refazem seu contorno ou sua forma de vida em favor de outras tantas formas de vida. Como afirmam Deleuze e Guattari,

É de toda a arte que seria preciso dizer: o artista é mostrador de afectos, inventor de afectos, criador de afectos, em relação com os perceptos ou as visões que nos dá. Não é somente em sua obra que ele os cria, ele os dá para nós e nos faz transformar-nos com ele, ele nos apanha no composto (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 207).

O artista que busca experimentar o que essas forças no plano da vida inauguram de novo para ele, encontra neste jogo de forças o material para os múltiplos devires que for capaz de criar. É nesse sentido que podemos entender aqui como a experiência da arte pode ser transformadora, e o que nos interessa aqui é reconhecer como alguns artistas estão criando — a partir da partilha ou da colaboração — esses devires múltiplos.

Bem, se identificamos o ponto em que a arte é capaz de criar sobre a vida e potencialmente estabelecer uma espécie de vínculo com o espectador ou aquele que participa de seus processos, é preciso reconhecer também que nem sempre essas forças e devires são capazes de tocar o Sujeito, quer dizer, é preciso que, antes, o Sujeito tenha condições para que o envolvimento que essa experiência requer, aconteça, seja por uma identificação produtiva ou por seu oposto, um estranhamento total, que provoca hesitação, desinteresse, ou mesmo a negação da experiência.

Nesse sentido, trata-se de reconhecermos, antes, como essas experiências compartilhadas não se dão sem conflitos — é nesse caso que a experiência de indeterminação surgirá como estratégia, ao sugerir as condições para um envolvimento. Quer dizer, em cada processo pode haver diversos conflitos por variadas razões, no entanto, pensaremos algo de um impedimento muito comum à participação. Aqui, algo daquele problema no qual Muntadas reflete sobre as intervenções públicas, como se certos trabalhos não pudessem conter alguma espécie de laço com o espectador ou mais precisamente, com o participante, talvez seja porque é também necessário que algo possa ser identificado ou reconhecido como parte daquele que observa ou participa para que possa existir algum grau de envolvimento. E essa ambivalência como uma espécie de relação com o Outro nos interessa aqui.

No entanto, agora voltaremos a investigar esse impedimento através de uma perspectiva oposta ao que foi dito acima, ainda que a perspectiva elaborada a seguir seja indissociável e simultânea à necessidade da experiência de identificação. Pensaremos como algumas experiências compartilhadas de criação enfrentam essa espécie de conflito que, no limite, se traduz num impedimento comum de envolvimento por parte do espectador, ou daquele que participa. Que impedimento é esse que se supõe aqui? E novamente: que tipo de envolvimento podemos ter quando se trata de experiência artística em situações coletivas?

Vale destacar que a hipótese desse conflito não pretende estabelecer um método para efetivar o interesse pela participação, trata-se, antes, de uma tentativa de reconhecer um modo de impedimento subjetivo que leva o Sujeito à impossibilidade de envolvimento, seja esse desejado ou não; em ambos casos, a hipótese seria precisamente uma espécie de negação ou defesa em relação ao saber, ocorrendo em menor ou maior grau de incidência e que se dá por excesso de determinação ou indeterminação.

É esse conflito de impedimento à experiência que nos leva à ideia do contradispositivo como experiência de indeterminação, também como uma subversão estratégica para práticas de criação coletivas. Antes, iremos atravessar de modo incipiente algumas perspectivas através de Freud e da psicanálise para tentar elucidar como a experiência de indeterminação pode ser essa chave de acesso ao envolvimento e às forças capazes de alguma transformação do Sujeito através da experiência de criação artística como produção de uma outra subjetividade.

3.2 A ambivalência no *Unheimliche* freudiano

Foi em meio aos avanços científicos e tecnológicos do século XIX que Freud surge como um dos pensadores que subverteram a lógica da clínica médica ao reconhecer que os sintomas histéricos que surgiam naquele tempo pouco tinham relação com as doenças conhecidas e diagnosticadas pela anatomoclínica — método de referência até então. Foi diante desse impasse que Freud — não sem um trabalho junto a outros pesquisadores — criou e desenvolveu um campo de investigação sobre o psiquismo humano onde a palavra que detém a origem do sintoma passa a ser do paciente, não mais a do médico, e foi nesse cenário que fez nascer a psicanálise.

Freud criou um "ritual" em que a fala do paciente, através da associação livre, ganha extrema relevância para a descoberta e reconhecimento do funcionamento dos processos psíquicos do inconsciente, e subverte toda a noção de racionalidade e da existência de apenas um Eu consciente em relação — e em oposição, vale destacar — com o mundo. É sobre essa descoberta que Freud desenvolve toda sua teoria psicanalítica, e em algum momento do seu texto *Uma dificuldade da psicanálise* de 1917, fala sobre três feridas narcísicas que teriam sido impostas à humanidade: a de Copérnico, no século XVI, ao provar que a Terra não é o centro do Sistema Solar; a de Darwin, ligando o homem ao reino animal, e a dele próprio, Freud, ao provar que o homem não é dono nem mesmo de sua própria alma¹³ (KOLTAI, 2000, p. 84).

¹³Geralmente é lida a tradução “O eu não é mais senhor de sua própria casa”. No entanto, aqui preferi utilizar o modo original contido no livro de Caterina Koltai, *O estrangeiro*.

Se há algo que Freud nos alertava nesse sentido, é que o psíquico não é sinônimo de consciente, e mais, que o Sujeito não se constitui de forma tão isolada e independente assim. Há algo de um Outro em si mesmo: "são as ideias súbitas e os impulsos voluntários que constituem os hóspedes estrangeiros, que testemunham que o eu não é o dono em sua própria casa" (KOLTAI, 2000, p. 84). Ainda sobre a existência do inconsciente, Freud escreveu: "a psicanálise adverte para não se colocar a percepção pela consciência no lugar do processo psíquico inconsciente, que é o objeto desta percepção. Tal como o físico, também o psíquico não precisa, na realidade, ser como nos parece" (FREUD, 1915/2010, p.108).

Se até aqui vemos que a percepção é algo indissociável do inconsciente — a grande descoberta de Freud — ou melhor dizendo, que o Sujeito não é apenas produto da consciência, e sim, parte de uma produção maior que abrange o inconsciente e se constitui precisamente nessa relação ambivalente, "mais por aquilo que chamamos de *Komplex* (reuniões de polaridades) do que por distinções dicotômicas excludentes" (IANNINI; TAVARES, 2020, p.19), buscaremos escutar, através de Freud e da psicanálise, uma noção muito presente para o desenvolvimento de seu pensamento: a abertura para aquilo que desconhecemos, a uma espécie de indeterminação. No entanto, aqui nos interessa pensar justamente a ambivalência do termo para refletir a indeterminação como parte do processo constitutivo do saber, mas também como uma ameaça — Freud aponta para a resistência — que nos deteria em seu extremo oposto, ou seja, o excesso de determinação como bloqueio à nossa vitalidade psíquica, ambas recaindo sobre um afeto comum: a angústia.

Foi com o *Unheimliche*¹⁴, texto de 1919, que Freud cria uma aproximação da sua teoria com a estética — ou a sobra da estética, algo negligenciado pela literatura especializada — produzindo uma espécie de dissidência para falar não dos sentimentos restritos ao belo, mas das qualidades do nosso sentir, mais especificamente sobre que seria a sensação marcada pelo "aterrorizante", "contraditório" e "repugnante", aquilo que suscitaria angústia.

¹⁴*Das Unheimlich* ou *O Infamiliar* na edição brasileira do texto pela editora Autêntica na ocasião dos 100 anos de sua publicação em 2019.

A esse respeito, nada encontramos nas meticulosas exposições da estética, as quais, em geral, ocupam-se de preferência dos sentimentos do belo, grandiosos, atraentes, ou seja, dos sentimentos positivos, de suas condições e dos objetos que eles evocam, em vez dos contraditórios, repugnantes, penosos (FREUD, 1919/2020, p.31)

O *Unheimliche* marca a posição não apenas de uma palavra do alemão, mas de um conceito, um novo significante que Freud cunhou na sua experiência como pesquisador, e o transmitiu através da psicanálise, que logo se viu no incômodo das diversas tentativas de tradução para outras línguas como o português, que já nomeou *Das Unheimliche* de "O estranho", "O inquietante", "O infamiliar" e mais recentemente, "O incômodo".

O conceito de *Das Unheimliche* leva em conta o jogo antitético no qual as palavras dos idiomas se desenvolveram — para não dizer ainda, a linguagem. No texto *Sobre o sentido antitético das palavras primitivas*¹⁵ de 1910, Freud nos dá o exemplo do antigo Egito, em que diversas palavras podiam ter dois significados opostos, resultando numa ambivalência que mais tarde os idiomas começariam a diferenciar por oposição, construindo sentidos para os dois lados da antítese, ou em casos mais simples, com o uso de um prefixo como o "Un" para o "Heimliche", ou como o "In" para o familiar. É inclusive nesse texto que Freud supõe ser incontestável o fato de que entenderíamos melhor e com mais facilidade a linguagem do sonho se soubéssemos mais sobre o desenvolvimento da linguagem. "Em suma, familiar [*heimliche*] é uma palavra cujo significado se desenvolveu segundo uma ambivalência, até se fundir, enfim, com seu oposto, o infamiliar [*unheimliche*]. Infamiliar, é de certa forma, um tipo de familiar" (FREUD, 1919/2020, p.47-49).

Nesse texto, Freud vai muito além de uma pesquisa minuciosa sobre a palavra *Unheimliche* e sua morfologia/sintaxe no alemão. Freud investe uma longa análise sobre a literatura, mais especificamente sobre o conto *O homem da areia* de E.T.A. Hoffmann, e por fim discorre sobre o termo em relação a alguns conceitos e

¹⁵ O texto pode ser encontrado traduzido na íntegra na última edição de "*Das Unheimliche*" pela editora Autêntica, 2020.

preocupações da própria psicanálise, como a teoria do complexo de castração e o recalçamento. É certo que Freud se apoia na ambivalência da palavra em alemão para nos falar sobre o infamiliar como algo que acompanha a sensação daquilo que já nos foi familiar em algum momento, o desconhecido, oculto, e por fim, de e em nós mesmos. É também nesse sentido que Freud interpreta o *Unheimliche* como conteúdo do recalçado que retorna:

Aqui é o lugar para duas observações, por meio das quais gostaria de expor o conteúdo essencial desta pequena investigação. Em primeiro lugar, se a teoria psicanalítica tem razão ao afirmar que todo afeto de uma moção de sentimento, de qualquer espécie, transforma-se em angústia por meio do recalque, entre os casos que provocam angústia deve haver então um grupo no qual se mostra que esse angustiante é algo recalçado que retorna. Essa espécie de angustiante seria então o infamiliar e, nesse caso, seria indiferente se ele mesmo era, originalmente angustiante ou se carregava algum outro afeto consigo. Em segundo lugar, se isso é mesmo a natureza secreta do infamiliar, então entendemos por que o uso da língua permitiu que o familiar deslizesse para o seu oposto, o infamiliar, uma vez que esse infamiliar nada tem realmente de novo ou de estranho, mas é algo íntimo à vida anímica desde muito tempo e que foi afastado pelo processo de recalçamento" (FREUD, 1919/2020, p.85).

Se o infamiliar seria da ordem de algo que nada se sabe ou daquilo que pouco reconhecemos, como respondemos a esse "estrangeiro ameaçador" em nós mesmos seria a questão que nos levaria à angústia, resultante de uma espécie de resistência a assimilar aquilo que não reconhecemos e que sentimos como uma ameaça, por exemplo, para nossa noção identitária comum, aquela que, muitas vezes reduzida a uma suposta integridade, deve ser conservada em sua "essência". Aqui, podemos perceber melhor a ambivalência da angústia, tanto por sua relação com a experiência de indeterminação, quanto pela força da experiência de determinação no Sujeito.

Em suma, o que nos interessa aqui é trazer um traço daquilo que define o *Unheimliche* de Freud, a ideia de algo que provoca um sentimento ambíguo, indeterminado, algo que nos convoca à experiência de incerteza e indeterminação. Dito isso, é importante esclarecer também que, aqui, a aproximação com o conceito de Freud deve ser lido apenas como um dado que nos leva a uma conversa com algumas das noções do texto de 1919. Não se afirmará aqui, que as criações artísticas abordadas são produções que evocam o sentimento do *Unheimliche*, ainda que Freud tenha demonstrado que é através da arte, mais especificamente da ficção na literatura

que esse sentimento encontraria maior potência, sendo raramente sentido na vivência cotidiana, e quando sim, estaria estruturado numa espécie de sobra do narcisismo infantil ou da onipotência do pensamento do ser humano primitivo.

3.3 Exceder a angústia como dispositivo

A noção da angústia como afeto decorrente do *Unheimliche* nos interessa para pensarmos também como esse tipo de afeto encontra-se "diagnosticado" hoje por certos dispositivos da sociedade no capitalismo, e como a cultura — ou as formas sociais — inviabiliza em algum grau, essa condição e particularidade da nossa experiência vital que é algo que nos abre caminho para a criação e para uma maior mobilidade existencial. Freud já nos alertava que essa experiência não se dá sem acompanhar o afeto da angústia, e o que nos interessa aqui é, no entanto, reconhecer um dos motivos pelo qual essa experiência de indeterminação, e a angústia que ela suscita, no limite, se confunde com seu oposto, a experiência de determinação como uma espécie de "normalopatia", aquilo que o psicanalista Christian Dunker descreve como "excesso de adaptação ao mundo, tal como ele se representa e, no fundo, um sintoma cuja tolerância ao sofrimento se mostra elevada" (DUNKER, 2015,p.32).

Se a angústia de indeterminação é algo que de algum modo nos impede à abertura para um modo de envolvimento que não dissocia percepção e emoção vital, encontramos por outro lado, o diagnóstico dessa angústia como sintoma naquilo que Dunker chamou de "racionalidade diagnóstica" em seu livro *Mal-estar, sofrimento e sintoma*, de 2015, a qual opera sobre as formas de vida.

Não há diagnóstico sem uma concepção determinada do que vem a ser patológico, e vice-versa. Mas o patológico, como mostrou Canguilhem, não é a inversão simples da normalidade. Ele está mais próximo de uma regra de produção e de reconhecimento da variedade, da anomalia, da diferença e da excepcionalidade. O patológico pode ser, nessa medida, profundamente adaptativo e conforme (DUNKER, 2015,p.35).

Em outro momento do seu texto, Dunker nos diz: "o problema é saber como certas formas de sofrimento, ou de sintoma, são capazes de subverter o falso universal que as tornou possíveis" (DUNKER, 2015,p.40). Talvez seja esse o ponto nodal que nos remete à investigação aqui, quer dizer: como, a partir da experiência

de indeterminação, podemos sustentar uma outra posição diante do afeto da angústia via criação? Como operar uma dissidência desse diagnóstico da “angústia” como metáfora do patológico a partir do seu próprio sintoma?

Daqui voltamos novamente a uma das questões lá atrás: que tipo de envolvimento queremos ter quando se trata de experiência artística e práticas coletivas? Uma das condições para esse envolvimento seria, precisamente, sustentar algo daquilo que desconhecemos em nós mesmos, um grau de abertura e certa vulnerabilidade que são chave para a presença. Essa presença é o modo de envolvimento que queremos ter, e que nos abre possibilidades para a criação, uma estratégia onde podemos encarar o que nos acontece, talvez como aquilo que Lacan chamou de responsabilidade do Sujeito com o próprio desejo — que nada tem a ver com meras respostas de contribuição à participação, como a lógica de um contrato didático, em que a possibilidade de questionar lógicas ou enunciados são abolidas, e aquilo que é resposta do Sujeito é apenas o que o Outro ou a proposição em si gostaria de ouvir ou obter como finalidade.

O modo de envolvimento que nos interessa aqui abre um campo de possibilidades — ou devires, como chamou Deleuze — e precisamente aí que podemos existir numa espécie de indeterminação, onde não somente a percepção fenomenológica nos ocorre, mas em que aquilo que é de fato singular e nosso, possa surgir. Essa espécie de ambivalência está presente não apenas no *Unheimliche* de Freud, mas naquilo que o próprio concebeu como o funcionamento do psiquismo.

Se a experiência de indeterminação hoje aparece como forma de controle estratégico produzindo a dessubjetivação do Sujeito sob nomeações múltiplas derivadas de metáforas do diagnóstico patológico, é a partir dessa mesma estratégia que propõe-se aqui uma dissidência, ou seja, a partir da própria ambivalência da experiência de indeterminação que aqui trabalharemos uma outra estratégia diante dessa captura, e talvez como um modo de subversão do falso universal (como sugeriu Dunker anteriormente) que tornou possível o diagnóstico e as formas de sofrimento e sintoma diante do mal-estar da experiência de indeterminação, essa que aqui

encaramos precisamente como experiência vital necessária.

Nesse sentido, a investigação agora seguirá refletindo sobre a experiência de criação como tática, ou seja, onde a artista sugere através de uma coletividade, os atos de criação levando em conta a estratégia anteriormente vista, operando a partir dessa, evocando o contradispositivo como experiência de indeterminação — e como uma condição incontornável. Pensaremos especificamente a experiência de criação em forma de situações coletivas, ocorrendo tanto no artista quanto naquele que participa, é nesse ponto que podemos conceber a arte como um contradispositivo concreto: nas experiências que unem tal estratégia e táticas singulares apostadas pela artista em cada situação, num sentido ético, um modo de conduzir-se, e que entende-se aqui como a potência política da arte.

É importante esclarecer também que a noção de contradispositivo elaborada nessa investigação é uma leitura sobre certos processos coletivos no trabalho da arte contemporânea, e não deve ser entendida como uma perspectiva moral sobre o que é, o que deveria ser, ou como deveria atuar a arte contemporânea. Dizendo isso, agora investigaremos como esses processos coletivos estão ocorrendo através da prática artística — veremos um estudo de caso específico a seguir — o que tais práticas nos informam, quais são os efeitos nos envolvidos, bem como seus possíveis desdobramentos.

4. A EXPERIÊNCIA DE CRIAÇÃO COMO CONTRADISPOSITIVO NAS PRÁTICAS COLETIVAS EM TRÊS MOVIMENTOS

Tratar da experiência de criação como tática de dissidência em direção à abertura para outras formas de existir nesse mundo nos coloca diante da experiência de indeterminação como algo incontornável. É nesse paradoxo, ou melhor dizendo, nessa ambivalência que queremos agir: se por um lado a experiência de indeterminação nos impõe modos de existência determinantes como experiência de controle estratégico e individualizante, por outro lado, é por meio dessa experiência de indeterminação mesma que podemos apostar num outro propósito: destituir o poder que o saber carrega como determinação, justamente para conseguir viabilizar a escuta dos possíveis. O que nos interessa aqui é pensar a experiência de indeterminação como experiência produtiva, ou seja, como experiência vital necessária. É aqui que o contradispositivo aparece como tática, através de apostas da artista quando investe na singularidade dos Sujeitos que se envolvem no trabalho da arte e como trabalho de arte ou gesto artístico.

Dito isso, é importante destacar que não se trata de buscar a transformação como destino final e exclusivo dessa investigação, mas justamente pensar a potência da própria existência como possibilidade, também um campo de afirmação e aparição de um Sujeito mais singular e menos determinado, contudo, sem querer recair em essências particulares para o Sujeito através da arte e sua potência de produção e afirmação de identidades por meio da criação. É também nesse sentido que a experiência em relação ao saber precisa se reposicionar diante dessa ambivalência do Sujeito ou da subjetividade, para evitarmos, por exemplo, o essencialismo da experiência como ideia de lugar de fala. Se reivindicamos a experiência do Sujeito como vitalidade necessária, isso não deve ser entendido simplesmente como um essencialismo, como valor individualizante ou como “autoridade da experiência”, como tratou bell hooks¹⁶, mas como algo que pode nos acontecer em âmbito singular, e que

¹⁶ Em seu texto *Essencialismo e experiência*, bell hooks reflete sobre modos de desenvolver o lugar da experiência na sala de aula como algo distinto de uma autoridade, e como a relação entre conhecimento analítico e experimental enfrentam algo de um “impossível” quando colocados como valores opostos.

a partir desse saber possamos ocupar uma posição não determinada, que possa nos informar algo como modo de enriquecer o conhecimento — diria até o reconhecimento do Outro — através das riquezas distintas dos modos experimental e analítico de conhecer.

Se pensamos antes com Freud algo do recalçamento por via do Unheimliche — e poderíamos falar também de negação, inibição ou defesa — como um processo frente à experiência de indeterminação, e aqui poderíamos citar também a alienação no discurso de Lacan, ambos como processos que impossibilitam o saber como experiência vital, pudemos entender melhor como esse bloqueio resulta num “impedimento global, que faz da recusa ao saber um casamento entre a ignorância e o desconhecimento” (DUNKER, 2020,p.18).

Ainda nesse sentido, o que se busca demonstrar aqui é como algumas táticas de criação em experiências artísticas ou coletivas levam em conta a experiência em sua dimensão de não-saber. E não se trata de uma oposição, sobre o que se sabe ou o que não se sabe, mas precisamente de uma posição, posição que se define por uma abertura e disponibilidade fundamental, como diz: “o sujeito da experiência é um sujeito “ex-posto”, nossa maneira de “ex-pomos”, com tudo que isso tem de vulnerabilidade e de risco” (LARROSSA, 2019,p. 26). Com a experiência, o Sujeito se defronta com algo de novo ou desconhecido e precisa confrontar obstáculos como as certezas adquiridas e, talvez, algo ainda mais forte: a negação da falta como resposta à certeza de uma unicidade do Sujeito no mundo.

Podemos pensar as táticas de criação aqui como experiências onde, como na própria palavra experiência, o “ex” se alinha ou poderia revelar algo daquele “Un” do Unheimliche freudiano, como um “ex” de exterior ou existência, algo de estrangeiro que então germinaria em nós como a presença de um Outro. Pode-se dizer que é por meio dessa experiência de indeterminação que o ato de criação pelo Sujeito se revela em potência como um contradispositivo, destituindo o espaço das certezas de um saber do Outro para criar um novo espaço, para um outro saber *com* o Outro. Trata-se de um movimento e posição estratégica, é aqui que o sentido habita o mesmo plano

do não-sentido, somente por meio dessa experiência de criação e invenção, algo pode nos acontecer como Sujeitos da experiência. Como afirma o autor,

Esse sujeito que não é o sujeito da informação, da opinião, do trabalho, que não é o sujeito do saber, do julgar, do fazer, do poder, do querer. Se escutamos em espanhol, nessa língua em que a experiência é “o que nos passa”, o sujeito da experiência seria algo como um território de passagem, algo como uma superfície sensível que aquilo que acontece afeta de algum modo, produz alguns afetos, inscreve algumas marcas, deixa alguns vestígios, alguns efeitos. Se escutamos em francês, em que a experiência é “ce que nous arrive”, o sujeito da experiência é um ponto de chegada, um lugar a que chegam as coisas, como um lugar que recebe o que chega e que, ao receber, lhe dá lugar. E em português, em italiano e em inglês, em que a experiência soa como “aquilo que nos acontece, nos sucede”, ou “happen to us”, o sujeito da experiência é sobretudo um espaço onde têm lugar os acontecimentos (LARROSA, 2019, p. 25).

Tratar desse modo de experiência na arte contemporânea ou em situações coletivas é o meio pelo qual aqui se busca reconhecer como a arte está tecendo tais práticas e discursos, reconhecer modos de estratégias e táticas que a arte está operando como formas de dissidência e invenção de possíveis em sua dimensão ética e política. E para retomar uma das questões anteriores: reconhecer como a arte está caminhando ao lado de práticas de resistência vitais para a produção de subjetividades não alinhadas com as políticas mortais do capitalismo global.

É por meio desse modo de experiência vital que a arte caminha nessa direção, possibilitando aberturas, operando sobre as possibilidades da própria existência, pois é na impossibilidade da experiência que se faz impossível também a existência, “somente o sujeito da experiência está, portanto, aberto à sua própria transformação” (LARROSA, 2019, p. 28). Como podemos ver, o que interessa aqui sobre a experiência é precisamente sua potência como possibilidade de fazer aparecer um Sujeito singular que não tem a ver com essencialismos determinantes.

Uma das características que atravessa a experiência artística que veremos a seguir é a dimensão coletiva de suas criações. Essa dimensão é uma característica que convoca ainda mais a experiência de indeterminação como estratégia processual do trabalho, algo que possibilita, dá condições e flui como procedimento presente nas diversas táticas apostadas na criação, as quais potencialmente produzem outros

saberes, outros modos de existência — as possibilidades de mudança ou transformação daquilo que já sabemos como objetivo.

Elaboradas algumas das inquietações vistas até aqui e que tentam revelar-se nessa investigação, agora buscaremos reconhecer, de algum modo, como esses movimentos estão sendo produzidos através de uma experiência de criação artística específica vivenciada pela artista Virginia de Medeiros no seu envolvimento e moradia numa Ocupação do MSTC, e na presença da arte como uma segunda ocupação desse espaço, sempre com o desejo de retroalimentar os fluxos dos encontros entre a experiência de existir — e resistir — e a experiência sensível própria da arte.

É nesse sentido que interessa pensar aqui as situações coletivas em três movimentos distintos como procedimentos que na realidade são simultâneos e, no entanto, veremos separadamente, assim, ajuda-nos a perceber mais claramente o desejo agindo na/como experiência de indeterminação produtiva frente às táticas apostadas pela artista. Se a artista investe algo em tais criações, não o faz sem a presença do Outro, tais táticas funcionam como procedimentos não totalizantes diante da experiência de indeterminação que nesse caso é coletiva. A posição que aqui se trata é a do paradoxo, a possibilidade de sustentar posições não fixas, que não totalizam a experiência, como modo de conduzir a criação em grupo, e que afasta a ideia de uma metodologia segura e determinante para a experiência e trabalho.

4.1 Lugares da Existência

Parte das situações coletivas da arte brasileira contemporânea dos 60 e 70 se deu entre as influências da filosofia e das teorias da arte, como por exemplo, a perspectiva vinda da fenomenologia e que influenciou movimentos como o neoconcretismo e suas proposições criadas pelos artistas, pode-se dizer, convocados pelo desejo de produzir uma nova sensibilidade que transformasse também a nossa relação com o mundo — isso em meio a Contracultura que ocorria naqueles anos e não fora do forte contexto político e social conturbado no Brasil.

É também por meio da influência daqueles anos que as situações coletivas da arte contemporânea vão se transformar principalmente a partir dos anos 90, — e também com a influência e perspectivas dos curadores e críticos de arte sobre as práticas artísticas e seu sistema autocentrado — produzindo novas situações que localizam o trabalho artístico numa zona periférica ao “mainstream” do mundo da arte, por extensão, estabelecendo relações com públicos diferentes.

É possível notar que os últimos anos, ainda influenciados por essas transformações do pensamento, testemunharam também um crescimento de discussões sobre a constante presença de epistemologias e metodologias — envolvendo a experiência, pesquisas ou trabalho — externas à realidade latino americana. Tais ocorrências, agora ainda com mais força no campo da arte, são concebidas como parte da virada descolonial da produção de pensamento, principalmente de países periféricos. Esse é um dos espaços do pensamento onde a investigação aqui apresentada investe e busca colaborar quando se propõe analisar uma experiência de criação estética-artística como e junto à produção de outras subjetividades ou de Sujeitos desejanter no campo social.

A equivalência desse espaço do pensamento na prática artística contemporânea em sua potência ético-estético-política compreende também o pensamento descolonial como um projeto ético, político e epistemológico em andamento, que visa desvincular a vida, o pensamento e as práticas sociais ou mesmo artísticas, das estruturas coloniais que persistiram ao longo da modernidade sustentando sistemas de dominação e discriminação.

Nas práticas artísticas, essas transformações, em geral, costumam ter como uma das suas características, um viés precário e mais distante dos apoios institucionais ou reconhecimento do sistema de arte e seu mundo “oficial” ou legitimado. Muitas dessas práticas são mesmo anti-institucionais, porém, não como mera oposição, mas como aquele *Contra* que deseja ir além e exceder a força de captura, exercendo uma desobediência epistêmica, e também muitas vezes possuindo grande grau de diferenças ideológicas em relação à realidade do sistema de arte contemporânea quando reduzido ao seu valor de mercado (baseado numa

mentalidade capitalista e frequentemente obstrutora das potencialidades vitais da arte).

As medidas de incentivo fiscal, de estatuto filantrópico, costumam ter certos usos econômicos e políticos e beneficiar espaços e práticas culturais que não incluem aquelas mais emergentes e experimentais, onde a cultura se organiza de modo transversal e coletivo, inclusive às vezes "improdutivo" (VELASTEGUÍ, 2020).¹⁷

Nesse sentido, muitos dos envolvidos nestas práticas coletivas têm como crença a possibilidade de mudança da sociedade, não como desafio de transformações utópicas, mas primeiro, numa esfera micropolítica, na subjetividade, onde a experiência da arte pode atuar potencialmente como uma prática ética que envolve a produção de realidade por via de Sujeitos desejantes que visam outros modos de existência possíveis, aumentando nossa percepção de que não somente o mundo da arte pode obter uma outra vitalidade mas a própria vida pode ser imaginada e vivida de outras formas mais sustentáveis, questionando e rearticulando, por exemplo, nossa experiência coletiva do passado e imaginando um outro mundo possível.

Compreender a prática artística em situações coletivas como produtora de saberes compartilhados entre Sujeitos é um dos eixos fundamentais destes tipos de trabalho, já que o pensamento não é a única forma de tomada de consciência e do reconhecimento do que a subjetividade produz. Nesse sentido, tomaremos aqui a perspectiva de que as situações coletivas desdobram com a arte, saberes que potencialmente nos fazem redescobrir nossa relação com a vida em si, dando importância aos processos de participação e diálogo com distintos colaboradores e interlocutores, à abertura aos encontros e aos acontecimentos potencialmente transformadores da subjetividade e da arte, da cultura e da política.

Se parte do mundo da arte engajou-se com a questão da colaboração, não muito dessa mesma parte se propôs a investigá-la para além da sua apropriação como tema de trabalho, sendo a relação da obra com o público, a interatividade e a

¹⁷ VELASTEGUÍ, P. Desectorizarnos: El desafío para imaginar otras políticas culturales. Sycorax, 2020. Disponível em: <http://proyectosycorax.com/desectorizarnos-el-desafio-para-imaginar-otras-politicas-culturales/>

participação, conceitos principais abordados pela ideia de colaboração nestes casos. Trazer essa questão aqui nos permite ir um pouco mais além — no sentido de uma separação mínima do tema das relações entre arte contemporânea, envolvimento, colaboração e criação — mas pensar o que de fato pode produzir-se num espaço comum entre o artista e o Outro, entre o Sujeito e a arte como produtora de realidades e subjetividades.

Em seu ensaio sobre a experiência em uma residência artística na Ocupação Prestes Maia em São Paulo nos anos 2000¹⁸, o artista Gavin Adams utilizou brevemente uma distinção feita pelo pesquisador Grant Kester — um dos pensadores que se destacam no campo da reflexão sobre arte e colaboração — e sugeriu a existência de três formas de colaboração distintas que o ajudaram a refletir sobre a relação entre artistas e movimentos sociais, sendo "o Outro como um Extra, como um coadjuvante, e como um coprodutor":

Na primeira forma de prática colaborativa, o Outro - indivíduo, comunidade, movimento ou situação - serve como face anônima que adiciona uma "cor local" a uma ação, evento, ou trabalho de arte produzido pelo artista. No segundo tipo de colaboração, o Outro toca um papel de apoio enquanto o artista busca estabelecer alguma troca com um certo lugar e pessoas que vivem nele, como parte do trabalho. Essa abordagem geralmente acaba por restringir a colaboração à produção de um evento ou experiência que é então documentada e circula no mundo da arte como um objeto "criado" pelo artista. A terceira forma de colaboração busca entender o Outro como um coprodutor, e envolve a autoria compartilhada da obra (ADAMS, 2017,p.152).

Assim como Adams, aqui não pretende-se fazer alguma espécie de julgamento das diversas possibilidades que os artistas encontram para criação de trabalhos que envolvam situações coletivas, não é essa a intenção, no entanto, será pertinente, pensar essa coletividade que a arte convoca para desdobrar suas potencialidades

¹⁸ A Ocupação Prestes Maia, iniciada no ano de 2002 num edifício de trinta e cinco andares, sem uso, que já havia sido uma fábrica de tecidos na Av. Prestes Maia, 911, na região da Luz no Centro de São Paulo, foi espaço para colaborações produzidas por artistas e coletivos de artistas entre 2003 e 2007. O primeiro trabalho de ocupação e intervenção dos artistas fez parte do projeto ACMSTC – Arte e Cultura no Movimento Sem Teto do Centro, organizado pelos artistas Túlio Tavares e Fabiane Borges em 2003, quando ambos propuseram aos artistas que entrassem em contato com o espaço, as pessoas que ali estavam vivendo e seus modos de vida, para que a partir destes encontros pudessem produzir trabalhos de arte.

diante do Outro, percebendo a presença viva do Outro em nós, acolhendo a experiência como saber e habilidade para além da arte como produto, mas como prática que multiplica a nossa sociabilidade e a nossa sensibilidade, não sendo o produto artístico, a carreira do artista — e diria até mesmo, as transformações sociais na macropolítica — os primeiros ou únicos propósitos e objetivos das colaborações.

As ocupações realizadas por movimentos sociais como o MSTC (Movimento Sem-Teto do Centro) por si só, já produzem comunidades heterogêneas convocando seus participantes a colaborarem diante da sua própria organização, sendo o convívio entre pessoas, muitas vezes de culturas ou territórios diferentes, um grande desafio que convoca a presença do Outro em sua diferença — sem deixar de considerar os conflitos como parte constitutiva de tais experiências — para então pensar possibilidades de colaboração, estratégias e táticas de autonomia. É importante ressaltar também o caráter mediador que o movimento produz entre a população e os poderes governamentais, entendendo as políticas públicas como ineficientes ou mesmo inexistentes no alcance à população mais vulnerável.

Diante dessa noção, antes de abordarmos o trabalho da artista Virginia de Medeiros através de sua vivência, experiência e prática coletiva dentro do MSTC na Ocupação Hotel Cambridge e na Ocupação 9 de Julho no Centro de São Paulo — como artista, ativista, e poderia dizer, investigadora por meio de afetos vitais entre a vida e a arte — podemos de modo pertinente, porém breve, atravessar a questão da política urbana e de habitação para entender o contexto de tais lutas como a do MSTC e as reivindicações pelo direito à moradia adequada por seus participantes.

Um dos pontos cruciais dessas lutas é possibilitar a construção de políticas urbanas que consigam parar a máquina de exclusão territorial, entendendo que parte importante do funcionamento das cidades são estas próprias políticas — que de grande modo funcionam como instrumento de exclusão e perpetuação de privilégios e desigualdades. "Essa situação de exclusão é muito mais do que a expressão da desigualdade de renda e das desigualdades sociais: ela é agente de reprodução dessa desigualdade (ROLNIK, 2002, p. 53).

O destino dos espaços estão subordinados à lógica de apropriação de investimento e reprodução do capital, da rentabilidade e dos juros de investimentos privados.¹⁹ A destruição da política social de moradia como direito humano é um processo global, visto não apenas no Brasil, e que enxerga a moradia como produto e investimento. A financeirização do direito à moradia é então o problema central diante da necessidade de conceber a moradia como elemento fundamental para o acolhimento e desenvolvimento digno da vida.

Com a redução do vínculo com os territórios ao mero valor econômico e sua possibilidade e necessidade de obter rendimentos a longo prazo, aumenta-se remoções, deslocamentos forçados e o achatamento das formas de existir à uma única forma. Toda essa lógica do mercado acabou por produzir o abandono da ideia de moradia como um bem social para mecanismos de extração de renda e acumulação de riqueza, sob a condução e protagonismo dos governos que atualmente forçam e conformam esse tipo de política de moradia e urbana: “Esse processo resultou na despossessão massiva de territórios, na criação de pobres urbanos “sem lugar“, em novos processos de subjetivação estruturados pela lógica do endividamento, além de ter ampliado significativamente a segregação nas cidades” (ROLNIK, 2019,p.15).

Nesse sentido que Ocupações como a Prestes Maia nos anos 2000, e as mais recentes como a Ocupação Hotel Cambridge e a Ocupação 9 de Julho entre outras, se opõem a essa lógica de modo extremamente resistente, numa tomada de posição que vai mesmo além da questão da política pública urbana e de habitação, mas enxerga também os movimentos como modos de reorganizar a vida em sua pluralidade no centro destes espaços padronizados que são as cidades.

No Colóquio organizado pela UNESCO no Rio de Janeiro em 1992, essa potência de reorganização da vida urbana e da sociabilidade foi tema pensado por Félix Guattari: “Como infletir o destino coletivo em um sentido menos serial?(...) Tudo dependerá da refinalização coletiva das atividades humanas e, sem dúvida, em

¹⁹ A moradia como produto é estratégia de geração de lucro via juros dos financiamentos ofertados para aquisição da habitação, incluindo a população com menor ou quase nenhum poder aquisitivo diante do investimento necessário para obter a casa própria, gerando uma crise de endividamento infundável para as famílias.

primeiro lugar, de seus espaços construídos”(GUATTARI,2012, p.170).²⁰ É pertinente trazer uma referência de quase trinta anos atrás e ao mesmo tempo tão atual, de um autor que contribuiu muito para pensar a subjetividade para além dos modelos hegemônicos em escala global.

A interferência necessária convocada por Guattari talvez passe também pelas Ocupações como as do centro de São Paulo, organizadas e produzidas por movimentos sociais autônomos em contato com as instituições políticas, mas que atravessam com grande força esses espaços centrais da cidade a partir da multiplicidade, da convivência e da singularidade das vidas que ali estão reunidas em contraponto com a tentativa de padronizar a vida e suas formas de convivência, de habitar e existir nesse mundo.

As Ocupações podem ser vistas como espécies de contradispositivos de ação inventados pela sociedade, através da colaboração entre diversas pessoas para reconstruir uma outra sensibilidade diante das marcas da colonização financeira dos espaços urbanos e da moradia, que por extensão reproduz mais conflitos, desigualdades e violências. Podemos entender esse jogo de forças no centro das cidades também através da perspectiva trazida pela urbanista Raquel Rolnik no seu livro *A guerra dos lugares*, quando afirma: “trata-se de processos globais e ao mesmo tempo profundamente locais de disputa pelos territórios, que simultaneamente questiona as políticas e prefigura outros mundos possíveis (ROLNIK, 2019,p.16).

Visto parte do contexto sobre o movimento de luta do MSTC, agora iremos elaborar sobre as possíveis táticas apostadas pela artista Virginia de Medeiros junto a esses tantos Outros e em algumas situações coletivas. Pensaremos tais táticas como ações unidas ao gesto da arte e como tais práticas estão caminhando ao lado de/como resistências micropolíticas, e, sobretudo, se há nessas situações algo que poderia ser transmitido entre as camadas do âmbito social (das lutas sociais às instituições de arte e vice-versa, por exemplo) como práticas que informam algo de

²⁰ O tema então referido foi apresentado pelo autor no Colóquio "Homem, cidade, natureza: a cultura hoje", organizado pela UNESCO no Rio de Janeiro em maio de 1992. Guattari, F. Restauração da cidade subjetiva. Em: Guattari, F. *Caosmose: um novo paradigma estético*. São Paulo: Editora 34, 2012 (2ª edição).

nós mesmos por meio da experiência de criação artística como potência ética e política, um modo de conduzir-se e agir caminhando junto ao mundo como sujeito (em processo).

4.2 Virginia De Medeiros

Virginia de Medeiros nasceu em 1973 na Bahia, mais especificamente em Feira de Santana e atualmente vive e trabalha na capital de São Paulo. O seu trabalho nasce do interesse em contextos específicos, demandam deslocamentos com períodos de convivência e participação direta em locais ou comunidades onde busca reconhecer a diferença, abrir-se ao insabido, ao enigma, conhecer por meio da incerteza e de uma certa vulnerabilidade em que a presença é eixo fundamental, e como a artista mesmo reconhece, cada um de seus trabalhos convoca uma ética singular — ou um modo de conduzir-se.

Através do convite para participar da Residência Artística Cambridge na Ocupação Hotel Cambridge, período que duraria apenas três meses, a artista passa a morar na Ocupação e a fazer parte ativamente como voluntária do Movimento Sem-Teto do Centro (MSTC) entre 2016 e 2018. Mais uma vez, assim como na sua trajetória anterior no campo da arte, Virginia encontra através de sua prática de criação artística, um território que convoca em primeiro lugar, a sua presença física, como uma espécie de viagem ao mundo do Outro, para que mais tarde algo possa emergir com esse Outro, como uma potência de criação que opera num "entre" as contingências da realidade e a invenção da própria subjetividade — aqui compartilhada. É talvez nesse sentido que a artista reconhece que sua obra, tal como legitimada pelo sistema de arte, ao menos em sua forma concreta como objeto, vem por último, e não sem a marca e presença desse Outro.

Aqui, iremos nos debruçar sobre o projeto Alma de Bronze, trabalho que se deu através da situação coletiva específica vivenciada por Virginia durante sua experiência na Ocupação do MSTC, para então pensarmos sobre suas possíveis táticas apostadas para atravessar o cotidiano habitado por vidas diversas, e dentro deste convívio com os moradores, coexistir como artista num espaço onde os códigos do sistema de arte contemporânea, a princípio, pouco encontram lugar, e que na

realidade precisam ser esquecidos para que a experiência exista fora de um discurso determinante, ou do que se trata precisamente: fazer "ressaltar, a cada vez, o ponto de vista expresso por esse ou aquele modo de existência, em lugar de subordinar todos eles ao ponto de vista da consciência" (LAPOUJADE, 2017, p. 47-48) ou de um olhar que simplesmente já estaria dado pelas experiências anteriores da artista na cidade ou no seu meio social.



Figura 3: Virginia de Medeiros, Clamor, 2019. Foto: Erika Mayumi
Fonte: arquivo da artista.

O que a artista investe nesse caso, é a possibilidade de fazer ver — junto e mais claramente através deles mesmos — os Sujeitos que habitam aquele espaço como mais além de meros indivíduos normalmente reconhecidos como apenas sem-teto. É com a arte que Virginia investe tal posição, porém não opondo o que é arte e o que é movimento social, aí está sua inteligência e sensibilidade, no modo como sabe sustentar coisas ou situações distintas para criar com tudo isso um outro lugar para o Sujeito — mais conectado com sua própria invenção, com seu próprio desejo.

Desse modo, para essa investigação — vale repetir — não se trata mais de entender e fazer ver o quanto a arte opera como potencial ferramenta de ruptura em certos padrões de pensamento, gestos ou na produção de subjetividade, mas de

investigar como essas práticas e movimentos estão sendo efetivamente provocados através de processos estéticos que não visam apenas a capacidade perceptiva dos espectadores como causa final da experiência estética — ainda que com grande potencial provocador — mas que funcionam como um processo alargado no tempo, em que o acontecimento é compreendido como um processo aberto, e na maior parte das vezes, colaborativo, como escreve o crítico e historiador da arte, Grant Kester²¹, por meio de uma troca ampla e duradoura. É talvez com essa perspectiva que Virginia afirma que seu trabalho artístico produzido na Ocupação não teve fim, mas se encontra num contínuo processo de existência e desdobramento, considerando sua aproximação com o movimento do MSTC e suas reverberações, seja na sua própria vida ou na vida do Outro, além das atividades que lá ocorrem continuamente.

Virginia concebe a experiência dos seus trabalhos como um encontro mútuo e de disponibilidade para coexistir com o Outro, numa espécie de laço de confiança que envolve uma fé na indeterminação como modo de experimentação radical da diferença, e que só é possível por via dos afetos, e no sentido mesmo de estar aberto a possibilidade de ser afetado, relata: “...quando você está em estado de “encantamento”, este estado de alteração é quando você é atravessado pelo encontro e conexão fora de um lugar de conforto, é de uma outra sociabilidade”.²² Esse estado de “encantamento” no qual afirma Virginia, talvez seja justamente da atenção aos modos de existência singulares, diante dos quais a artista busca purificar-se de tudo aquilo que a impede de ver e sentir. É desse estado que diz se proteger pouco, para que possa estar exposta aos acontecimentos, e por extensão, ao medo, a insegurança, e tudo que possa vir quando nos colocamos num estado de vulnerabilidade da nossa capacidade de afetação.

Diante dessa abertura na qual Virginia diz habitar, a coletividade ganha mais presença e constitui fundamentalmente a experiência que atravessa seu processo de criação como posição ética fundamental. No entanto, essa abertura não se dá de modo simples ou na inexistência de conflitos, pelo contrário, é uma experiência que

²¹ STOTT, T.; KESTER, H. G. *Uma entrevista com Grant H. Kester*. Revista Poiésis, n. 23, Julho de 2014.

²² Entrevista presencial realizada com a artista em 11/03/2020, São Paulo. Seus relatos posteriores são também deste encontro.

carrega em si, constitutivamente, o conflito como produção de modos de existência, em que questões culturais, religiosas ou subjetivas, afirma a artista, se colocam como uma forma de saber seguir construindo e transformando, entendendo melhor as distâncias e as negociações possíveis, e que produzem outros saberes, outros modos de saber e também de autoconhecimento.

Podemos considerar essa parte da criação como uma estratégia fundamental da criação como contradispositivo, tal como abordada anteriormente no capítulo três, estratégia necessária para constituição da experiência e da própria experiência como trabalho, sem deixar de considerar todo o trabalho de envolvimento que os movimentos como o MSTC produzem em sua prática de resistência e luta. É assim, nessa experiência de luta do movimento que a artista pôde reconhecer uma ou várias forças, e que ali se tratava sobretudo de um movimento liderado por mulheres.

Essa força feminina viria a ser a força construtiva do seu trabalho como artista diante daquele lugar e com esses tantos Outros. Faziam parte da coordenação e da organização mesmo da linha de frente do movimento: mulheres trabalhadoras de diversas áreas e lugares: domésticas, cozinheiras, arrumadeiras, babás, vigilantes, garis, estudantes universitárias etc. Nesse complexo microuniverso da diversidade, Virginia encontrou a possibilidade de coexistir com mais potência numa realidade compartilhada com muitos Outros, bem no centro da cidade de São Paulo, lugar que em si, já abriga em seu fluxo cotidiano pessoas de todos os lugares do país.

Diante da experiência de convívio com tantos Outros, como tornar mais real aquilo que existe? Os gestos que a artista investe funcionam como táticas criadas para testemunhar estas existências plurais e heterogêneas habitando um mesmo espaço, buscando na mesma luta, o reconhecimento de uma identidade em comum — que, no entanto, é uma identidade movimentada por uma potência ética ativa, um espaço de afirmação em torno de um propósito constituído pela diferença em si mesma na invenção de novos laços. Tais táticas refletem a autonomia da arte como parte de um processo existencial de criação expandido no tempo, envolvendo diversos Sujeitos e uma complexidade que não visa apenas o objeto artístico como experiência estética final entre a arte e o espectador, mas também a própria relação do artista com o mundo e com um saber mais genuíno, próprio da ordem da experiência.

Os três movimentos que veremos a seguir são como espécies de movimentos do desejo que fazem ver e testemunham ainda mais o Sujeito como aquele que pode estar além da objetividade e dos discursos que o cerca. O Sujeito aqui — seja esse um artista, curador, coprodutor, militante etc — como um processo alargado no tempo e que a arte é capaz de acompanhar e colaborar na sua criação através das suas relações transferenciais também como um espaço comum produzido com o Outro, e com a potencialidade mesma da arte de pôr-se em relação. A arte como produção existencial é aliada ao Sujeito, como modo de testemunhar o que há de mais libertador na subjetividade: a possibilidade de criar algo sobre a própria existência.

4.3 Movimento Um

ou a instauração de um tempo

A artista sente uma urgência, uma necessidade de viabilizar, criar meios de expressão ou algo que possa dar palavra, imagem ou gesto, àquilo que pede passagem. É por meio desse artifício que a criação vai encontrar junto ao Outro as condições para as situações coletivas aqui investigadas. O encontro mobiliza a artista, é na presença do Outro, de um coletivo — sejam quais forem as características heterogêneas do grupo — que a proposição ou aquilo que pede passagem encontrará meios para criação de sentidos, ainda que encontrem limitações ou sejam efêmeros, o que se busca criar não se define por uma fixidez, mas justamente por uma abertura.

De diversos modos ou através de distintas proposições os encontros ganham lugar e um tempo próprio no mundo, Sujeitos diversos habitam e compartilham uma mesma situação. De duas maneiras, a artista encontra a possibilidade para esse encontro: a primeira busca no olhar o recurso pelo qual o reconhecimento precede qualquer posição ou proposição como meio de expressão. A segunda estabelece uma formalização mínima para o encontro, essa espécie de formalização não tem a ver com determinações para que o encontro possa acontecer, mas muitas vezes se apresenta como um convite para que o Outro saiba de algo, e que esse algo possa encontrar no Outro alguma reverberação ou interesse para uma situação coletiva.

A artista saiu, olhou, conversou e em algum momento encontrou um lugar de reverberação dos seus afetos. Algo está encontrando as primeiras passagens para as possibilidades de sua efetivação no mundo, uma primeira tática se estabelece: movimento um, a instauração de um tempo.

Se um tempo se impõe à artista como uma espécie de necessidade de produção, é precisamente esse tempo que irá subverter — de uma urgência à emergência. O tempo aqui é considerado o suporte de qualquer experiência que pede passagem, é o tempo de olhar, escutar e conhecer/reconhecer aquilo que se apresenta — um lugar ou lugares, suas características, Sujeitos, vozes, histórias, falas, modos de existir. Uma maneira de se expor à experiência da qual fala Larrosa, e que aqui nada tem a ver com análises do Outro, mas com uma vivência que torna possível a alteridade e a diferença como algo que possa estar ou existir antes de qualquer proposição.

A instauração de um tempo aberto aos acontecimentos é uma tática que abre a escuta como campo de criação, como modo de testemunhar a existência antes de tudo, reconhecer o Outro em sua singularidade, seja o Outro um grupo de pessoas reunido por uma luta social, uma condição de vida, um lugar desconhecido ou mesmo uma cultura distinta, etc. Esse movimento é também o tempo das histórias particulares, das experiências singulares de vida, da narrativa como campo da existência e das constelações singulares, campo também da objetividade e da identidade, das posições e da territorialidade.

É nesse movimento também que inversamente a artista se defronta, se põe frente a frente com a falta — e que aqui se corresponde como positiva. Essa se caracteriza justamente pela diferença que se encontra quando os afetos que atravessavam seu corpo num primeiro momento ganham mais intensidade e reverberação numa ambivalência entre aquilo que reconhece como matéria de expressão para sua prática ou trabalho e aquilo que é do Outro, o não-idêntico. Esses acontecimentos simultâneos emergem do primeiro movimento-tática da prática de criação e ao mesmo tempo são a condição para sua efetivação.

4.3.1 Da urgência à emergência

Voltemos no tempo. Em outubro de 2016, diante do “outubro vermelho” — mês em que ocorrem ações simultâneas de ocupações após as negociações organizadas pelo FLM²³ (Frente de Luta pela Moradia) — Virginia acompanhou a ação inaugural da Ocupação da 9 de julho, junto e autorizada pela coordenadora líder do movimento, Carmen Silva, entre outros participantes da ação. Diferente de como usualmente trabalha, já nesse dia da ação e de seu primeiro envolvimento, a artista levou sua câmera fotográfica, o que Carmen afirmou ser positivo e que poderia servir também como escudo diante de uma iminente repressão por parte da polícia militar aos integrantes do movimento. Sobre essa ameaça iminente diante de uma organização coletiva que deseja produzir outros modos de existência, me parece relevante e preciso, o que aponta a psicanalista Miriam Debieux:

A premência de inventar novos laços para tornar o mundo habitável é atravessada por respostas violentas, muitas vezes invisibilizadas sob ideologias de cuidado ou pela patologização ou criminalização dos sujeitos que, de um modo ou de outro, abalam a ilusão de uma unidade social e mesmo global (ROSA, 2018,p.28).

O apoio de Carmen em relação ao uso da câmera é tático, e talvez possamos compreendê-lo justamente como um modo de rearticulação de sua experiência no passado com a Ocupação Prestes Maia, e como aqueles acontecimentos ressurgem como ação no presente por meio de um outro saber sobre a realidade. O tempo presente como um movimento não cristalizado, mas que enxerga e retoma brechas de experiências para possibilitar um ato no presente que possa abrir-se aos possíveis, como uma posição não fixa, um saber que não se encerra em si mesmo. É nesse sentido que Carmen assume o desejo de convocar novas experiências culturais na Ocupação, entendendo que a arte e a produção cultural em geral devem ser aliadas ao movimento e à luta pela construção de uma outra vida possível — ou um outro mundo possível.

²³ A Frente de Luta por Moradia (FLM) é um coletivo formado por representantes de movimentos sociais autônomos, entre eles o MSTC, e cujo objetivo é a reforma urbana e um desenvolvimento urbano mais justo. Sediado na cidade de São Paulo, é uma das principais frentes de luta por moradia na cidade.

Se a experiência de Carmen a faz reconhecer a importância das ações de arte e cultura nas Ocupações, isso não se deve somente ao fato dessas ações produzirem visibilidade para o movimento em outras camadas do social, mas justamente por reconhecer que através e junto a essas ações algo se produz. Potencialmente, outros saberes podem ocupar aqueles espaços junto à experiência da arte, como modo de articular as experiências do próprio movimento como afirmação de uma identidade em comum, porém, também com a possibilidade de algo a mais da singularidade daqueles Sujeitos/moradores que surge ainda mais na presença da arte, por exemplo.

É após esse primeiro envolvimento de Virginia com a ação de ocupação do prédio da 9 de Julho que a artista é convidada pelos curadores da Residência Artística Cambridge para participar do projeto ainda em 2016. Virginia começa a ocupar efetivamente um quarto do último andar do prédio disponibilizado para a residência artística, espaço que habitaria por um período de três meses do projeto de residência, porém, acabou por ocupá-lo por dois anos, entre 2016 e 2018 como moradora e voluntária do MSTC. Nesse primeiro tempo de chegada, parte de habitar um novo espaço, Virginia produziu naturalmente suas primeiras relações com os moradores que generosamente se ofereciam para ajudar em sua mudança, seja por meio da pintura de parede, empréstimo de escada ou mesmo para retirar algum mofo do espaço no qual viria a residir.

Por estar vivendo justamente no 15º andar, último andar de um prédio sem elevador, Virginia passava necessariamente por todos os andares até o térreo. Cotidianamente cruzava e acabava por conhecer muitas das pessoas que também estavam residindo ali, a artista relata estar diante de uma espécie de rua, muito diferente da vivência num prédio residencial comum. Um dos seus primeiros gestos como artista foi ainda no início do seu período como residente, e ocorreu quando decidiu passar um Natal na Ocupação. É nesse sentido que podemos pensar o tempo como emergência dos acontecimentos, quando a artista subverte a urgência da produção, mesmo que uma produção artística, e consegue permitir a possibilidade de fazer do tempo um primeiro suporte para a experiência com suas relações, afetos, histórias ou mesmo conflitos.

Nesse primeiro gesto por meio da fotografia, Virginia ofereceu um retrato dos moradores desses andares, e por meio dessa proposta, acessou como vizinha e artista, o ambiente familiar e íntimo de vários moradores da Ocupação, experiência que resultou numa espécie de aproximação, laço de confiança, disponibilidade e espaço de escuta na vida do Outro. Se o gesto artístico de Virginia naquele momento se deu através da fotografia, mais tarde uma tática acompanharia tal gesto através de uma pergunta para aqueles Sujeitos-moradores-famílias.

Ao reconhecer que o movimento ali instaurado era liderado por mulheres muito fortes, com diferentes histórias de vida e de intensas superações, Virginia desenvolve uma série de fotografias sob o título “Guerrilheiras”. Para essa série de retratos, a artista aposta uma pergunta como tática unida ao seu gesto artístico através da fotografia, uma pergunta que vai de encontro e atravessa essas vidas através da fala e da escuta: “Qual é a sua ferramenta de força, de luta?”.

Podemos pensar essa pergunta como uma tática que vai mesmo além da potencial aparição de Sujeitos desejanτες mas também uma tática que pode conectar mundos, e essa é uma das características de como a diversidade se relaciona no seu trabalho. Ao adentrar o universo dessas mulheres e suas singularidades, a pergunta-tática testemunha a existência de tais Sujeitos de modo que talvez possa fazer ver as transformações de suas próprias realidades através de uma situação convocada pelo gesto artístico, possibilitando potencialmente uma maior existência diante de suas próprias vidas.

Dito isso, vale ressaltar — em relação à prática de Virginia — que não se trata apenas de fazer essas vidas visíveis em espaços oficiais de arte como o Masp (Museu de Arte de São Paulo), como veremos mais adiante, ainda que essa seja também uma forma potente de produção de reconhecimento — por suas próprias vozes — mas antes, se trata de possibilitar que essas mulheres manifestem ou possam nomear suas experiências de forma e força inventiva, e que seus discursos sejam investimentos, mesmo que através da arte, em modos de reativar suas próprias resistências e produzir mais potência diante de suas lutas. E aqui podemos retomar a ambivalência da resistência em sua potência ativa, a resistência para além da negação, mas como uma posição sustentada por um Sujeito fortalecido na invenção de novos laços.

É com a instauração desse tempo comum na presença do Outro que poderemos então elaborar sobre um segundo movimento presente na criação, e que é sobre a produção de um espaço — com o Outro. Junto ao tempo produz-se simultaneamente um espaço, um território existencial que de certo modo já anunciou-se acima, porém, agora veremos como tal experiência se dá com o desdobramento do trabalho da artista.

4.4 Movimento Dois ou a produção de um espaço

A artista saiu, observou, sentiu, reconheceu, reuniu-se com outros Sujeitos — e que também a receberam: a situação coletiva está posta. Algo começa a se desenhar como demanda em meio a uma miríade de afetos que a atravessa a partir desses encontros. Haveria um objetivo a ser definido? Por meio do que esse objetivo se apresenta?

Se o trabalho artístico e a artista é aquele/aquela que investe em alguma proposição que por extensão seja um modo de reunir pessoas, o que tal grupo põe em processo é precisamente seu objetivo, ou seja, o objetivo é a própria possibilidade de existir diante de uma vivência em processo — dose de indeterminação vital necessária. O objetivo poderia ser considerado apenas como a possibilidade de mudança ou transformação via criação, diferente de uma proposição centrada e determinada por uma vontade do indivíduo ou do artista. E isso não tem a ver com a ausência de um propósito, esse pode ter um caráter particular em cada uma das situações coletivas, levando em consideração as características, necessidades e escolhas de uma cultura ou meio social específico, como vemos nessa investigação.

Simultaneamente, a interação produzida por um grupo e para o grupo não perde de vista a interação do Sujeito com o grupo, de modo que os conhecimentos se apresentam como processos coletivos que revelam produções sociais e a produção de subjetividade de um território específico. Se há um Sujeito que a proposição artística evoca, talvez seja também um Sujeito ainda mais além de cada Sujeito da

experiência vivida nas situações coletivas, mas um Outro determinante que pode ser o discurso da própria Cultura por exemplo, e é esse Outro que a proposição artística, mais precisamente, o gesto artístico como tática pode fazer ver, justamente para subvertê-lo, produzindo uma dissidência que apresenta outras possibilidades para a existência do Sujeito que participa, fazendo desse Outro como paradigma da arte, potência e subversão: alteridade que permite que os participantes da criação possam emergir como Sujeitos desejanter em suas singularidades — nesse caso, com mais potência e materialidade, pois o desejo é anterior — e um pouco mais separados das determinações que vivenciam como indivíduos, nesse caso sem-tetos, no laço social.

Se os processos ou as vivências coletivas podem ser lidas como práticas de um objetivo em comum — para não ficarmos presos aos resultados — tais criações não deixam de lidar com algumas resistências em seu modo reativo como vimos anteriormente no capítulo três. Aqui, o segundo movimento trata de táticas específicas em que há a produção de um espaço dialético mesmo por oposição, onde as contradições da existência de tais sujeitos no campo social são trabalhadas como resoluções, caminhando então para uma noção de paradoxo, onde tais existências podem emergir com suas complexidades em força afirmativa, movimento real, afastando a ilusão dos ideais das soluções como objetivo e produzindo espaço para um modo de criação existencial que como processo, é algo infinito.

É através desse espaço viabilizado que uma ou várias proposições se formulam investidas pelo gesto artístico e ganham formas junto ao grupo: primeiro produzindo a possibilidade de criar algo em comum diante da instauração de um tempo, esse que move o grupo em direção ao processo que, porém, só vai se dar como algo concreto por meio das demais táticas apostadas através da artista na construção com o grupo em relação ao seu propósito ou a causa que os move — aqui tratando-se da luta por moradia — e nesse caso junto à arte e como arte.

É diante desse espaço que se produz com o grupo que podemos analisar e entender a experiência de criação como um contradispositivo concreto nas práticas artísticas coletivas. É com a consideração da produção desse espaço que retomamos

a questão da ambivalência como potência, ainda tomando o inconsciente ou a subjetividade como uma conversa para nossa elaboração, fazendo dessa ambivalência também suporte das proposições ou táticas apostadas, de modo que conduza um movimento que passe das concepções dialéticas para uma espécie de afirmação positiva, trabalhando sobre o paradoxo como resolução e não solução, como dito antes. "O paradoxo é, antes de tudo, o que destrói o bom senso como sentido único, mas, em seguida, o que destrói o senso comum como designação de identidades fixas" (DELEUZE, 1969 apud. DE SOUZA, 2018, p. 161).

Se anteriormente atravessamos certa reatividade da experiência de indeterminação como forma dominante de controle estratégico na contemporaneidade, podemos pensar aqui o segundo movimento como algo que pode potencialmente fazer da reatividade desse sintoma — pode-se falar de uma angústia estrategicamente apropriada e determinada pelo discurso capitalista — algo que possa ser primeiramente dialetizado, para então pensar esse sintoma como algo da diferença como subversão, operando sob alguma mobilidade existencial do Sujeito, e como uma aposta da experiência de criação como contradispositivo. E esse segundo movimento parte precisamente das marcas simbólicas que atravessam a existência dos Sujeitos que compõem um grupo, levando em consideração os conflitos que daí decorram ou passam a existir, de modo a sustentá-los como parte indissociável e incontornável do processo de criação — a angústia também como uma forma produtiva de estar presente.

É aqui que se opera a subversão das resistências e negações como possibilidade de transformar conflitos de oposição através de suas afirmações, produzindo um saber compartilhado, evitando efeitos de identificação e completude diante do campo social — se pensando a identificação como simples identidade, reduzindo sua complexidade —, e desse modo, abrir as possibilidades por via da recriação, ou melhor, da criação desse outro espaço como algo indispensável para o trabalho, onde a própria luta por um direito e afirmação de uma identidade em comum é composta pela abertura à diferença. É dessa potencialidade instituinte que a psicanálise também nos informa algo valioso como contribuição para a leitura da

criação artística aqui investigada junto a um movimento social, como algo de um mecanismo potente e de uma práxis instituinte, para fazer surgir algo novo:

Instituinte de uma nova posição enunciativa no laço social. Esta nova posição no laço social faz com que justamente o sujeito possa estar o menos possível aderido a uma identidade, a uma imagem, a uma pregnância imaginária que o definiria por completo, uno (BROIDE, 2019, p. 44).

Se a psicanálise pode nos informa algo de sua práxis instituinte desde Freud, o que se busca fazer aqui é operar uma conversa entre as dimensões sociais e políticas tanto da arte quanto da psicanálise, fazendo dessa conversa algo que possa nos ajudar a reconhecer modos potentes de retomar a experiência da própria vida como algo que escapa, algo que não se limite a certas determinações históricas e psíquicas que reduzem nossa mobilidade existencial na condição de Sujeito, e que, diante da dessubjetivação do Sujeito, possamos retomar a própria subjetivação como experiência vital necessária, sempre recriando sobre o Sujeito como possibilidade, indo além da captura perversa que nos impõe o modo de vida capitalista contemporâneo onde acordamos todos os dias. O contradispositivo não apenas como oposição estratégica, mas como uma posição que vai além, por meio do seu próprio mecanismo de subjetivação.

Não é mais o domínio das regras codificadas do saber (relação entre formas), nem o das regras coercitivas do poder (relação da força com outras forças), são regras de algum modo facultativas (relação a si): o melhor será aquele que exercer um poder sobre si mesmo. [...] É isso a subjetivação: dar uma curvatura à linha, fazer com que ela retorne sobre si mesma, ou que a força afete a si mesma (DELEUZE, 1992, apud DA FONSECA, 2012, p. 148).

Reivindicar a própria posição determinada no campo social como modo de embate, assumindo as complexidades e contradições num horizonte ético, para justamente não escolhermos o engano de querer reivindicar os ideais, muito menos destruí-los, porém, querer ir além deles, retomar algo da nossa própria história pessoal e universal para conduzir bem o presente, sem ignorar, denegar ou resistir a tudo que faz do contemporâneo um sintoma que não se sustenta ou ainda não aceita a

afirmação das diferenças como complexidade ou ambivalência constituinte. Talvez algo como a imagem dialética de Walter Benjamin possa também nos informar algo dessa investigação para que, entre os nossos passados e presentes, possamos construir uma linha de fuga, não para idealizar o futuro, mas para criar as mínimas condições para viver bem o presente.

E nesse sentido, fala-se aqui desde uma perspectiva e território específico, em que o que se reivindica tem a ver precisamente com uma experiência local, e isso atravessa nossa história colonial. De onde se fala? O que nosso passado tem em comum com essa luta? O que podemos aprender com a história dos vencidos na América Latina? De um modo ou de outro, essas questões atravessam as histórias particulares desses Sujeitos que vivenciam a experiência de luta de um movimento social por moradia, e estão presentes através dos conhecimentos que se produzem ali em suas diversas atividades diárias — e que investigamos como parte da experiência da arte como experiência compartilhada.

4.4.1 O Sujeito em Paralaxe

Se há um espaço anteriormente formado por uma luta criada na busca pelo direito à moradia digna, há juntamente com essa luta, o desejo de produzir uma identidade em comum que, no entanto, é uma identidade formada precisamente pela afirmação da diferença composta pelos Sujeitos que ali habitam. Nesse sentido, Virginia acessa um território onde certas afirmações já estão colocadas na criação de um espaço existencial-subjetivo, e somente a partir desse mesmo espaço, a artista pode sustentar através do gesto artístico, a possibilidade dessas mulheres afirmarem singularmente, algo a mais de suas próprias vidas.

Aqui, voltamos à pergunta-tática apostada por Virginia: “Qual é a sua ferramenta de força, de luta?”. O que se apresenta como resposta a essa pergunta se dá precisamente através das relações transferências que se produzem naquele espaço entre a artista e as moradoras, como um espaço comum — tais relações materializam-se pelo gesto artístico investido por Virginia através da fotografia com a

série *Guerrilheiras*. As ferramentas de luta dessas mulheres taxistas, costureiras, porteiras, estudantes, mães, se apresentam como seus saberes, seus trabalhos, suas memórias e resistências.

Em seguida, vemos as moradoras através de algumas das fotografias da série *Guerrilheiras* de 2017, parte do projeto de exposição "Alma de Bronze", que veremos também mais à frente.



Figura 4: Virginia de Medeiros - Carmen da Silva Ferreira, série Guerrilheiras, projeto Alma de Bronze, 2017. Fonte: arquivo da artista



Figura 5: Virginia de Medeiros - Daniela Santos Neves, série Guerrilheiras, projeto Alma de Bronze, 2017. Fonte: arquivo da artista



Figura 6: Virginia de Medeiros - Maria Luiza dos Santos e Adriana Santos Menezes, série Guerrilheiras, projeto Alma de Bronze, 2017. Fonte: arquivo da artista.



Figura 7: Virginia de Medeiros - Leonice Penteado Lucas, série Guerrilheiras, projeto Alma de Bronze, 2017. Fonte: arquivo da artista



Figura 8: Virginia de Medeiros - Maria das Neves Pereira, série Guerrilheiras, projeto série Alma de Bronze, 2017. Fonte: arquivo da artista



Figura 9: Virginia de Medeiros - Elizabete Afonso Pereira, série Guerrilheiras, projeto Alma de Bronze, 2017. Fonte: arquivo da artista

É também nesse contexto que, mais tarde, em 2018, Virginia produz uma série de vídeos-depoimentos que se materializam com a videoinstalação *Quem não Luta tá Morto* composta por doze mulheres também moradoras e militantes do MSTC. Para esses depoimentos, uma outra pergunta-tática foi apostada no encontro: “Você se considera uma guerrilheira contemporânea, uma mulher vitoriosa?” Assim, a artista inicia um novo diálogo mais profundo em relação às suas histórias quando elas contam sobre suas vidas e testemunham suas próprias forças individuais e coletivas. A tática criada por Virginia produz — entre outras possibilidades encontradas pelo

movimento e a Ocupação — esse espaço de fala e escuta em lugar do desamparo discursivo.

(...) a naturalização do desamparo social apaga a força discursiva dos que estão submetidos. Aliado ao desamparo social deparamo-nos com o desamparo discursivo (que lança o sujeito ao silenciamento que, muitas vezes, acomete alguns segmentos da população), que pode ser orientador na análise de vários fenômenos sociais e efeitos subjetivos (ROSA, 2018, p.25).

Em um dos vídeos-depoimentos do trabalho “Quem não luta tá morto”, a militante Luiza, nascida em Aracaju e vivendo há cerca de 27 anos em São Paulo, relata sobre a vitalidade que parte desde o movimento e que a transformou:

Eu fui entendendo da luta que se tratava, que era uma luta por um espaço, uma luta por sua liberdade, por sua credibilidade na sociedade, por sua dignidade. Você chega aqui destruída, eu cheguei assim aqui, e aos poucos você sente que sua vida vai ganhando fôlego, e aí que você vai se reconstruindo, você ganha fôlego e se você ganha fôlego, se sua mente está tranquila, você consegue pensar, você consegue agir, tomar uma atitude, que até então quando você está ali massacrado, você não consegue olhar um palmo diante do seu nariz. (informação verbal)²⁴

²⁴ Relato cedido por Luiza para o vídeo produzido por Virginia de Medeiros na videoinstalação *Quem não tá morto*, 2018. Disponível em: <https://vimeo.com/viriniademedeiros>



Figura 10: Still do vídeo *Quem não luta tá morto* (Luiza e Adriana) 13' - 2016-2018
Fonte: <https://vimeo.com/virginiademedeiros>

Em outro vídeo-depoimento, Sonia, imigrante paraguaia, relata sobre a potência do conhecimento que o movimento produz, a saber dos direitos constitucionais, das atividades culturais e de educação que são realizadas dentro da ocupação:

Quem me fortaleceu foi a ocupação, porque eu conheço mais da lei, da lei do Brasil. Não é porque sou estrangeira que eu não faço parte, eu faço sim, eu faço parte disso. Chegando aqui na ocupação, eu me envolvi mais, a saber as coisas, agir mais, e não sempre ficar calada. (...) Aqui tem tudo, tem o apoio, tem muita coisa pra fazer aqui, minhas filhas têm aula de reforço, aula de gastronomia, tem tudo que a gente... só a aprender. (informação verbal)²⁵

²⁵ Relato cedido por Sonia para o vídeo produzido por Virginia de Medeiros na videoinstalação *Quem não tá morto*, 2018. Disponível em: <https://vimeo.com/virginiademedeiros>



Figura 11: Still do vídeo Quem não luta tá morto (Sonia)" 13' - 2016-2018
Fonte: <https://vimeo.com/virginiademedeiros>

Mais tarde, com toda essa prática processual e alargada no tempo de vivência no movimento de luta do MSTC, os gestos artísticos que Virginia produz ali e seus desdobramentos como espaços de troca, resultam nesses materiais que são organizados formalmente como obras de arte para uma exposição. O "Outro como coprodutor", considerando a perspectiva de Grant Kester, é algo efetivamente presente nos trabalhos de Virginia. Não apenas a sua relação com esse Outro é propulsora para o trabalho, porém, muitas vezes o Outro atua concretamente na produção da obra — considerando aqui uma pequena separação entre trabalho e obra, quando o trabalho se dá através da experiência como um todo, e a obra sendo um momento posterior, mais objetivo, onde certas escolhas formais apresentam as experiências em suportes característicos de exposição de arte contemporânea.

É nesse sentido que a artista produziu também coletivamente e com esses Outros, o desdobramento do trabalho como uma exposição chamada "Alma de Bronze", ocorrida dentro da Ocupação 9 de Julho em 2018, e na qual os próprios moradores participaram prestando seus serviços como marceneiros, pintores, eletricitas e monitores. Essa é uma forma de participação que vai também além da

simples redução da criação de uma experiência artística como autoria do trabalho, sendo o processo de construção de sua apresentação um fazer que encontra novamente seu caráter coletivo, abarcando a diversidade de pessoas que habitam aquele espaço, suas competências e habilidades anteriores. A arte ali opera como um espaço concreto também produzido por aqueles Sujeitos que colocam seus saberes e potencialidades já investidos pela luta e trabalho anterior no movimento. A criação artística aqui se dá como um saber compartilhado em todas suas etapas, afirmando um espaço que é ao mesmo tempo íntimo e coletivo, que amarra as relações subjetivas com suas realidades concretas.



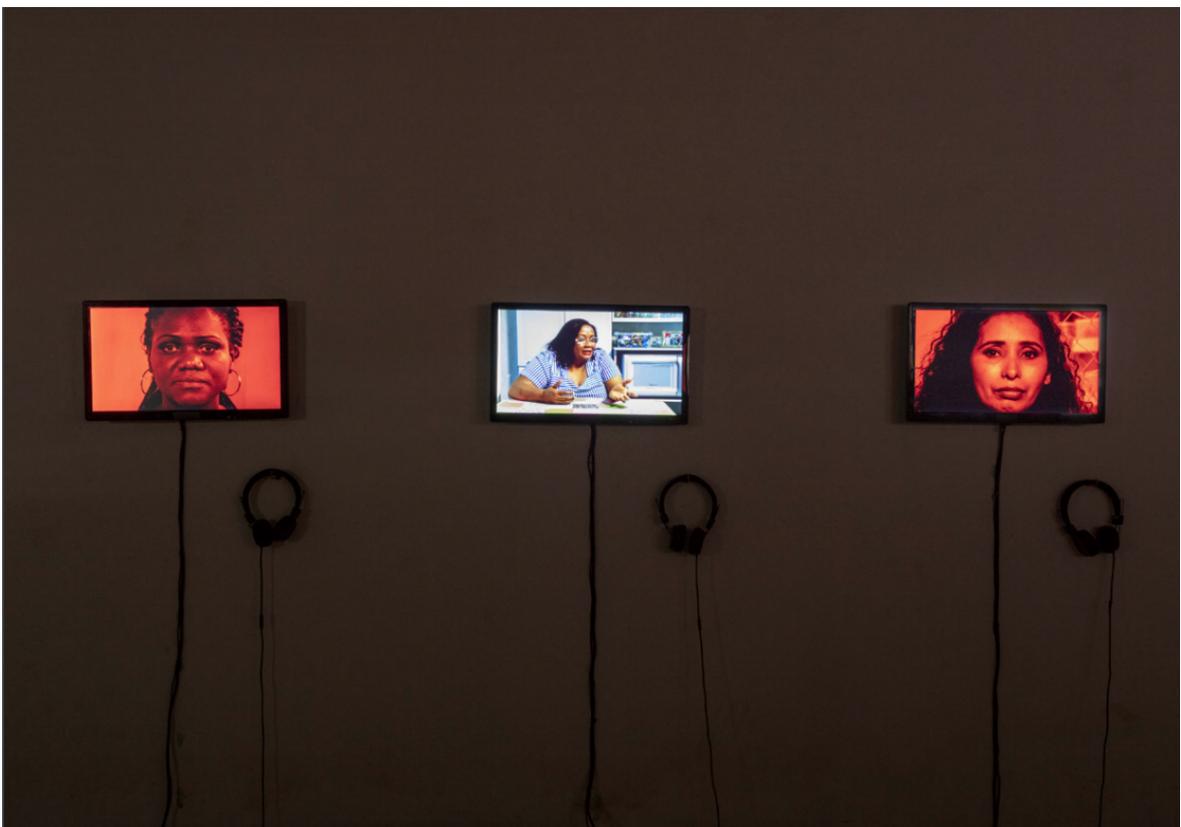
Figura 12: Vista da entrada para a exposição "Alma de Bronze" produzida dentro da Ocupação 9 de Julho em 2018. Fonte: arquivo da artista.



Figura 13: Vista da entrada para a exposição "Alma de Bronze" produzida dentro da Ocupação 9 de Julho em 2018. Fonte: arquivo da artista



Figura 14: Vista da videoinstalação Quem não luta tá morto na exposição "Alma de Bronze" produzida dentro da Ocupação 9 de Julho em 2018. Fonte: Arquivo da artista



Figuras 15 e 16: Vista da videoinstalação Quem não luta tá morto na exposição "Alma de Bronze"
Fonte: arquivo da artista



Figuras 17 e 18: Vista da série Guerrilheiras na exposição "Alma de Bronze" na Ocupação 9 de Julho em 2018. Fonte: arquivo da artista.



Figura 19: Vista da série Guerrilheiras na exposição "Alma de Bronze" na Ocupação 9 de Julho em 2018. Fonte: arquivo da artista.



Figura 20: Vista da projeção do vídeo Alma de Bronze na Ocupação 9 de Julho em 2018
Fonte: arquivo da artista

Essas práticas refletem não apenas a grande autonomia produzida dentro do movimento da Ocupação mas também dentro do próprio fazer artístico que Virginia atravessa ao longo de sua trajetória, sendo também essa prática autônoma em relação ao espectador — usualmente habituado ao sistema de arte — algo que se afasta de uma espécie de limitação da obra de arte como denúncia ou provocação, mas que vai adiante num processo de troca duradoura e que desencadeia de diversas maneiras e possibilidades, as percepções, sensações e relações que a arte pode provocar ou produzir para além do artista.

Nesse sentido, o que potencialmente se produz com a obra que Virginia apresenta ao espectador não é somente da ordem de uma intimidade própria ou apenas da sua relação como artista com o mundo — e poderia ser — mas vai além, a obra também diz de muitos Outros, porém, aqui localizados num espaço específico, com um propósito de luta coletiva e em relação às suas próprias vidas particulares. É nesse espaço que a artista se coloca, produz envolvimento e um espaço a mais através da prática artística como situação coletiva. Trata-se de um espaço que une simultaneamente o íntimo e o coletivo, o dentro e o fora, como a ambivalência afetiva que Freud nos informa quando trata da experiência no seu conceito de *Unheimliche*.

A própria Ocupação se coloca como um *espaço entre*, quando faz com que os Sujeitos que ali convivem, ao mesmo tempo que colocam suas questões, suas histórias, dificuldades e necessidades, põem-se também em direção ao Outro como uma coletividade que afirma uma identidade em comum, quando aquilo que é coletivo, poderíamos pensar como alheio ou do Outro, faz-se algo íntimo ao dobrar-se sobre nós mesmos, como parte indissociável da constituição subjetiva. Assim como Freud que foi muitas vezes um inventor de palavras para pensar a psicanálise, Lacan tratou da ideia de "Êxtimo" – seu neologismo – justamente para falar sobre algo nesse sentido: quando algo de fora, externo, essa "extimidade" que em exata medida se opõe e coincide com aquilo que é íntimo, da ordem da intimidade.

Essas questões nos possibilitam voltar a pensar, por exemplo, como os possíveis conflitos existentes e envolvidos em toda prática coletiva, seja da Ocupação ou da própria prática artística diante de um espaço dialético que opera sob a lógica da oposição, — e aqui podemos pensar, por exemplo, na forma como os moradores da

Ocupação são usualmente marcados como indivíduos marginalizados quando suas demandas atuam contra uma suposta organização ou ordem social e urbanística em relação aos interesses do capitalismo e seus espaços padronizados — podem fluir para um espaço positivo onde o paradoxo, a afirmação das diferenças sejam antes de tudo, a própria lógica possível para a reunião de tais Sujeitos tão singulares mas com a força de produzir algo em comum, uma luta, uma identidade que une, porém, é antes formada pela relação entre esses tantos Outros Sujeitos com suas singularidades e diferenças.

Se no Unheimliche freudiano algo de estrangeiro habitaria o Sujeito, na Extimidade lacaniana algo do íntimo habitaria a coletividade — ou o exterior. É com esse paradoxo que Virginia atua com seu trabalho na Ocupação: se com a experiência da arte a princípio há uma proposição que vem com algo de uma incerteza, algo de um não-saber do Sujeito, é com a experiência do movimento social e as particularidades das vidas envolvidas nele que tais Sujeitos reconhecem na coletividade suas singularidades. As táticas que Virginia investe junto ao seu trabalho artístico é precisamente operar não sob a oposição que um dia habitou o sentido do infamiliar — ou do Unheimliche — freudiano, mas sob a ambivalência desses campos de afirmação do Sujeito na produção de subjetividade, um complexo movimento simultâneo de um *espaço entre*, entre o dentro e o fora, entre um espaço íntimo e coletivo.

Desse modo, para trazer uma ideia de fora do campo da arte ou da filosofia e psicanálise, mas que pode compor com essa investigação também como uma imagem para o pensamento, iremos elaborar essa mobilidade existencial sob a ideia de Paralaxe, um conceito da astronomia. Paralaxe é uma palavra derivada do grego "paralaxis" que significa mudança — trata-se de um método antigo surgido no século XVII para medir a distância entre os astros ou objetos observáveis desde o planeta Terra. Objetivamente, a Paralaxe é o deslocamento aparente na direção do objeto observado devido à mudança de posição do observador. Atualmente, esse método se encontra desenvolvido através da tecnologia dos grandes telescópios, radares e satélites enviados ao Espaço, não sendo mais necessário o método da triangulação surgido no século XVII.

Trazer a ideia de Paralaxe para pensar a mobilidade existencial ou "o Sujeito em paralaxe" é precisamente pensar a subjetividade como esse território que se produz em deslocamentos, e em processo. O Sujeito pensado com movimentos simultâneos, como essa parte da investigação escolhe se apresentar, seria então aquele que "está sujeito à" e simultaneamente possui agência, movimento. Talvez um *estar* sujeito à sua própria identidade, sua própria afirmação e localização — como afirmam-se essas mulheres: moradoras, militantes, trabalhadoras, mães, estudantes etc — mas são Sujeitos também com identidades não fixas, que se movem entre o íntimo e o coletivo, tal como a Extimidade lacaniana. E isso se dá a ver quando o íntimo, nas suas falas, das suas vidas ali testemunhadas nos vídeos-depoimentos, atravessa toda a coletividade do movimento que é onde se reconhecem com suas intimidades também no coletivo, ou naquilo que seria exterior.

É dessa mobilidade existencial do Sujeito entre a sua identidade e o Outro, entre a sua identidade e a diferença, que se trata e interessa aqui. A alteridade como reconhecimento da diferença, constituindo o próprio coletivo baseado nesse espaço ambivalente e paradoxal do Sujeito e do Outro na produção de subjetividade via liberdade — tal como nos informa Foucault quando trata das relações de poder e a dobra que Sujeito é capaz de fazer sobre si mesmo diante de sua própria subjetivação na relação com o Outro ou com o mundo.

Se até aqui a produção de um espaço afirmativo e territorializado emerge sobre um tempo de criação, a relação ambivalente que o Outro ocupa nessa investigação, como vimos, é de um movimento parte do Sujeito. Se a experiência de indeterminação se dá como ambivalência afetiva naquilo que o Sujeito reconhece como próprio e aquilo que é do Outro, esse Outro como alteridade que contribui para a constituição da subjetividade — seja da artista, moradoras da Ocupação ou co-produtoras — é também o Outro determinante que o Sujeito irá enfrentar em si mesmo como modo de recriar um processo que o leva aos possíveis da sua própria mobilidade existencial, e que abordou-se até aqui.

Se o Outro é aquele que me constitui, é também dele — em seu modo de discurso determinante — que preciso me separar. Essa frase nos dá condições para entrar agora no movimento três: o horizonte de eventos.

4.5 Movimento Três ou horizonte de eventos

Se diante dos dois movimentos anteriores elaboramos com a ideia de um tempo e de um espaço como condição de suporte para as táticas nas práticas coletivas, isso não deve constituir uma leitura que visa a alguma espécie de roteiro regular cronológico das experiências, até porque esses movimentos são sempre, ou muitas vezes, simultâneos em seus tempos, atravessados, com direções diversas e incertas. Trata-se de reconhecê-los como a experiência em si mesma. Nesse sentido, o terceiro movimento busca justamente demonstrar uma espécie de limite da criação nas situações coletivas aqui envolvidas, não como certeza de um mau funcionamento, mas, pelo contrário, por uma condição própria de sua produção.

No segundo movimento já iniciou-se a ideia de um caminho, da oposição por contradição, ao paradoxo afirmativo como possibilidade ou meio para simbolizar os conflitos que decorram das narrativas ou da participação. É através desse movimento que os sujeitos também irão estabelecer, via criação, outros sentidos que podem ser percebidos nos trabalhos, para além daqueles que já estavam postos nos movimentos anteriores — e por onde se reconheciam no mundo. Das possibilidades que abordamos como objetivo e como processos heterogêneos de trabalho em grupo, entrevê-se no horizonte agora um objeto comum do qual atravessa os Sujeitos do grupo e é onde a própria produção de subjetividade engendra-se: no “horizonte de eventos”.

Podemos agora inserir aqui uma outra imagem conceitual também trazida do campo da astronomia — ainda que de maneira despretensiosa — nos ajudará a elaborar alguns sentidos para essa parte da investigação. Já que falou-se de tempos e espaços anteriormente, e também de uma conversa com a ideia de paralaxe, agora pensaremos o conceito de horizonte de eventos para refletir sobre o limite da própria experiência estética-subjetiva, aqui pensada em relação às práticas artísticas em situações coletivas.

O horizonte de eventos apresenta-se então como um abismo onde certas condições do espaço-tempo param de funcionar, onde as crenças universais não se

aplicam. Aqui, podemos retomar aquilo que Freud afirma como uma das três feridas narcísicas que teriam sido impostas à humanidade: a de Copérnico, no século XVI, ao provar que a Terra não é o centro do Sistema Solar. Aludindo a essa descoberta, percebe-se, mais tarde, que o nosso conhecimento objetivo, nossas crenças e leis universais encontram algumas limitações, e aqui podemos pensar esse limite como uma condição também da própria subjetividade.

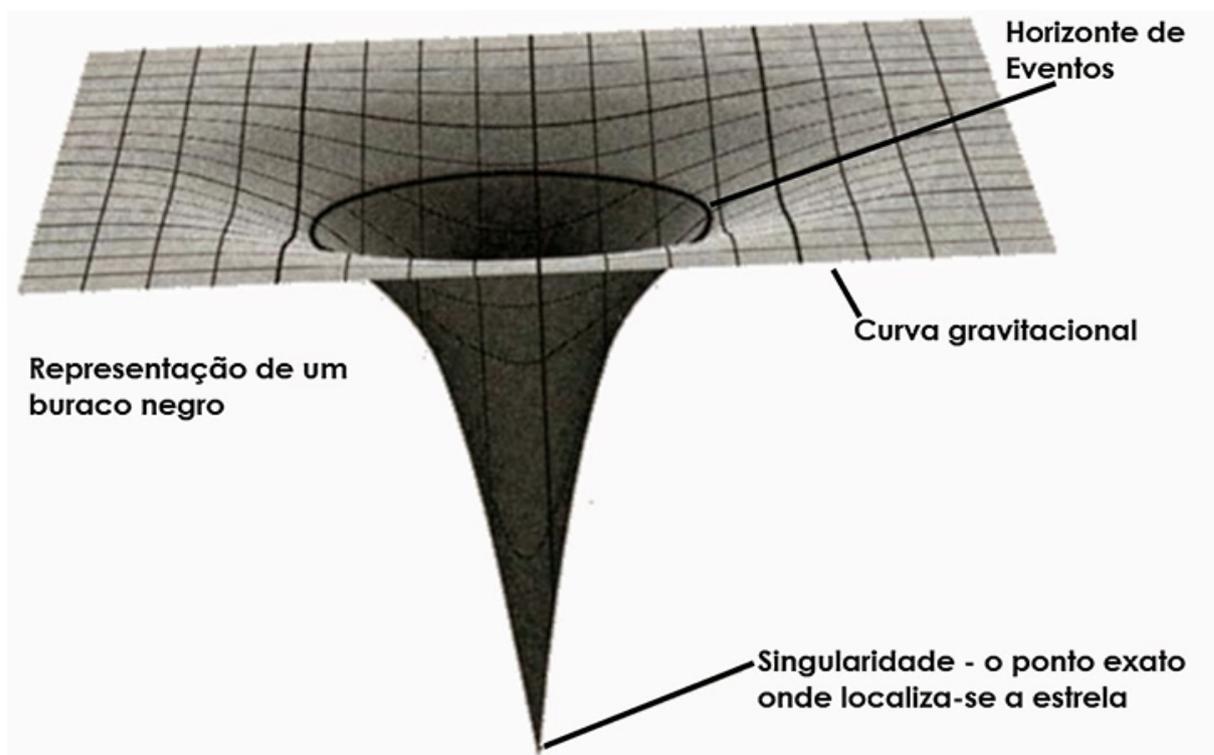


Figura 21: Imagem de um buraco negro
Fonte: <https://www.astro.ufes.br/primeira-foto-buraco-negro>

A imagem do buraco negro parece pertinente para uma conversa sobre certos limites do poder e da linguagem — e aqui falando mais especificamente desde o campo da arte — e ao mesmo tempo, como potência para sua produção. O horizonte de eventos poderia nos indicar então esse tempo e lugar-espaço subvertidos onde o Sujeito subverte-se também em sua própria criação, os sentidos estabelecidos encontram o limite de um impossível que se dá também como um impossível retorno ao estado anterior, um limite por onde nada escapa ao abismo que vai dar lugar à singularidade e à diferença. Talvez esteja aqui o ponto desconhecido do qual Freud chamou de terceira ferida narcísica imposta à humanidade através de sua própria

investigação ao dizer que o homem não é senhor de sua própria casa: um outro limite ao conhecimento, à concepção de um Eu que poderia não somente determinar-se por sua fixidez e conhecer todos seus aspectos como estrutura fundamental. Aqui, Freud já subverte a ideia do Sujeito como Ego, pensando o Sujeito como apenas uma parte e produção do inconsciente.

É aqui que a experiência de indeterminação ressurgue nesse limite, no momento em que o Sujeito junto ao Outro da alteridade, simultaneamente, separa-se dele, desse Outro como discurso determinante no campo social, por exemplo, o discurso segregador capitalista, e recai no vazio do "horizonte de eventos", que vai demandar ao Sujeito, ou como vemos nesse caso, vários Sujeitos, uma incessante produção simbólica, tal como a produção que investigamos aqui através da arte como experiência produtiva junto a um processo vital que é parte do existir nesse mundo em que habitamos.

Se o objetivo posto pelo trabalho artístico não se define por transformações da subjetividade a priori, mas considera a própria possibilidade como destino, como processo, como campo do sentido e não-sentido, que abrange ao mesmo tempo, o possível e o impossível, é desse horizonte que queremos tratar: onde nada se sustentará a ponto de manter uma determinação fixa infinita, mas justamente ali onde o acontecimento ocorre e dá lugar às proposições, aos possíveis.

É essa espécie de vazio inerentemente positivo que se apresenta como própria condição para a criação e para a produção de subjetividade, lugar onde podemos fazer do sintoma da angústia — em sua ambivalência, seja por excesso de determinação ou indeterminação — e de certa captura do Sujeito, uma outra coisa. E aqui investigamos esse processo como algo que se dá em maior potência coletivamente, no entanto, sem recair no sentido de massa elaborado por Freud no seu texto de 1921, *Psicologia das Massas e análises do Eu*. Aqui, trata-se desse processo mais como um modo que "...implica a construção de um *entre* pessoas por via de dissonâncias e dissidências, e age a favor do fluxo de movimento e do surgimento pontual, em vez da fixidez imaginária da massa (RIVERA, 2020, p.35).

É lugar onde a experiência de indeterminação encontra sua subversão limite e contudo criadora, da ordem da experiência que essa investigação vem tentando elaborar. É esse o ponto de não-retorno onde as representações, por não se sustentarem infinitamente, abrem espaço para que outra coisa ou outros sentidos possam surgir, o próprio Sujeito da experiência como aquele que faz da criação uma subversão, que destitui o poder do saber para saber uma outra coisa.

É aqui também onde o tempo e o espaço da artista-propositora como uma trabalhadora das coletividades e ao mesmo tempo autônoma surge, é neste ponto que reconhece a experiência estética como algo incessante e que não limita sua prática artística como trabalho por conta das proposições coletivas, muito menos recai sobre determinações do sistema de arte, ao contrário, faz do trabalho um processo vital necessário, como um incontornável que não impõe limitações a sua trajetória e muito menos a recepção do trabalho como obra de arte.

Pensar esses três movimentos nas práticas coletivas como efeitos de uma produção desejante faz retomar a noção do próprio processo de subjetivação como modo de embate frente aos riscos impostos pela dessubjetivação do Sujeito no campo social. Pensar essa ambivalência da experiência do Sujeito como paradoxo afirmativo e que retorna a ideia da experiência de indeterminação como experiência produtiva, é o modo como a prática aqui investigada opera como contradispositivo frente a ameaça constante de homogeneização da experiência do Sujeito no mundo.

As práticas artísticas e coletivas nos ensinam que frente ao mal-estar e a experiência de indeterminação dos processos vitais de criação, a nossa posição como Sujeitos desejantes não deve consistir-se em tentativas ou proposições para um bem-estar, mas simplesmente um estar.

4.5.1 Mais além...

Mais tarde, com toda a prática processual e alargada no tempo de vivência junto ao movimento de luta do MSTC, os gestos artísticos que Virginia produz com as moradoras e seus desdobramentos como espaço comum e de troca, resultam também nesses materiais que são organizados formalmente para ocasiões diversas, — convocando novas situações coletivas agora nos espaços de arte — entre elas, quatro marcantes: a exposição "Alma de Bronze" dentro da Ocupação 9 de Julho em 2018, uma conversa pública no Museu de Arte de São Paulo (Masp) em 2019, a participação na exposição coletiva "Histórias feministas" com a série fotográfica *Guerrilheiras* também no Masp em 2019, e a participação na exposição coletiva "Jamais me olharás lá de onde te vejo" no Instituto Tomie Ohtake com a vídeoinstalação *Clamor*, também em São Paulo, em 2019.

Aqui chegamos mais além das primeiras situações coletivas que a artista convocou e vivenciou fora do mainstream do mundo da arte e agora podemos pensar como o trabalho atua como um contradispositivo também quando atravessa instituições do circuito oficial de arte contemporânea e seus públicos — talvez como um espaço onde certos saberes podem ser produzidos e compartilhados numa experiência de relação entre "mundos", para além do reconhecimento como simples informação. É o caso do convite e participação nas conversas públicas do Masp em 2019, nessa ocasião, Virginia esteve no museu com a presença de algumas mulheres-militantes²⁶ da Ocupação para um espaço de fala no evento "Masp Palestras" com o tema "A força do feminino na luta por habitação".

Mais uma vez, o Outro como coprodutor do trabalho é um procedimento efetivo na sua prática quando sua presença como artista não se dá sem a presença dessas militantes dentro do museu, e não apenas como uma imagem do Outro retratado nas séries de fotografias ou vídeos, mas com suas presenças físicas, pisando e fruindo desse espaço, pouco ou talvez nunca acessado por elas antes, para transmitirem seus saberes e histórias.

²⁶ Generosa Maria Lima, Maria Luiza dos Santos, Marineide Jesus da Silva e Sonia Mabel B. Barreto, moradoras da Ocupação e coprodutoras do projeto Alma de Bronze.

Ao relatar sua experiência como moradora da Ocupação no encontro do Masp, a militante Marineide Jesus da Silva convida sua filha Bruna, de 14 anos, para falar:

Quando eu cheguei lá, eu nunca tinha visto um lugar como aquele, e na minha cabeça... hoje em dia tem muito tabu sobre ocupação, de moradores de periferia, enfim... E na minha cabeça era assim, por mais que eu era jovem, eu tinha muito esse preconceito de morar lá (...) hoje em dia eu posso dizer que eu mudei totalmente esse pensamento porque eu tenho orgulho de morar lá e de saber que eu tenho uma mãe que lutou pelos direitos dela, ou seja, eu vi muita luta por parte dela, não só dela mas com os moradores que vivenciam lá, e você se torna uma pessoa mais guerreira, querendo buscar os seus direitos e aceitando mais, pegando mais esses conhecimentos (...) Acho que é algo que te ensina muito, te torna mais forte, mais batalhadora... Luta não é crime e a gente tem que lutar mesmo sabendo que às vezes, o povo de fora quer calar a gente, ou seja, eu acho muito gratificante eu morar lá porque hoje em dia eu sou o que sou por conta do lugar onde moro, a ocupação pode te fazer chegar em lugares altos, ou seja, por conta da ocupação eu quero me tornar uma pessoa que quando eu cheguei eu não pensaria (...) Como todas as mulheres que falaram aqui, acho que a ocupação é isso, ela te torna uma pessoa melhor, ela faz você buscar mesmo por coisas que o mundo lá fora não te faz buscar. A ocupação é isso, tem líderes maravilhosas lá, tem um monte de movimento social, e se o movimento existe é porque esse movimento é válido, não é a toa, cada movimento social que existe é por um direito e é por uma busca. (informação verbal) ²⁷

²⁷ Relato cedido por Bruna na ocasião do encontro-conversa realizado no "Masp Palestras" em 2019. Disponível em: <https://youtu.be/0uXT2YSaWso>



Figura 22: Still do registro em vídeo da fala de Bruna no encontro público “A força do feminino na luta por habitação” com Virginia de Medeiros e integrantes do MSTC no Masp em 2019
Disponível em: <https://youtu.be/0uXT2YSaWso>

Também no sentido de uma recriação da sua posição na invenção de novos laços sociais, Generosa Maria Lima²⁸, diz como conheceu e acessou a Ocupação por meio de uma amiga pedagoga:

Eu não sei se eu teria ido, por exemplo, para uma Ocupação assim, às cegas, sem uma boa indicação mesmo, por conta desse preconceito todo que a gente carrega. E hoje no meu dia a dia fico aqui tentando desfazer isso, desconstruir né. Então com esse chamado dela, eu não pensei duas vezes, né, eu falei: vou pra essa luta aí. (informação verbal)²⁹

²⁸ Militante da luta por habitação, ativista da Marcha das Mulheres Negras, integrante do Bloco Ilú Obá de Min – Educação, Cultura e Arte Negra.

²⁹ Relato cedido por Generosa também no encontro do Masp Palestras. Disponível em: <https://youtu.be/0uXT2YSaWso>



Figura 23: Still do registro em vídeo da fala de Generosa no encontro público “A força do feminino na luta por habitação” com Virginia de Medeiros e integrantes do MSTC no Masp em 2019
Disponível em: <https://youtu.be/0uXT2YSaWso>

Assim como no Masp, outra situação similar ocorre através da participação na exposição coletiva no Instituto Tomie Ohtake. Dessa vez, Virginia apresenta a videoinstalação *Clamor*, um trabalho que é ativado também com uma programação de encontros³⁰ e debates com a participação das militantes e convidados numa mesa localizada no centro do espaço expositivo, também com a presença do público visitante.

A autonomia que geralmente atravessa todo o trabalho de Virginia permanece em situações como essas nos espaços oficiais de arte. As muitas vezes que atravessam seu trabalho e processo de criação também reverberam nesses outros espaços, e num segundo momento, a linguagem como fala e como linguagem artística produz outra vez essas situações para fazer testemunhar as experiências singulares de vida e ao mesmo tempo de um movimento coletivo que fortalece a luta e afirmação

³⁰ Um os encontros no espaço aconteceu em 18/09/2019 sob o título “Atravessado Desertos” com participações dos convidados Luciana Bedeschi, Amanda Regina Santos Cayres, Maria Das Neves, Marina Barrio e Alexandre Hodapp

que atravessa essas moradoras-militantes através dos novos significantes que ganham consistência ou materialidade ao formalizarem — e aqui também através da arte — uma identidade em comum: mulheres que reconhecem a força de suas vidas e que reivindicam o direito à moradia e à vida digna, para além dos outros significantes como "sem-teto", "sem emprego", "pobres", "invasores" etc que já fixam suas identidades no campo social. A fala como uma segunda criação artística nessas ocasiões levaria a esse "mais além" do Sujeito, ou pro horizonte de eventos, esse espaço onde o Sujeito vai além da força de captura e suas determinações como discurso do Outro — nesse caso, o discurso capitalista, inviabilizador de novos laços sociais como os produzidos nas experiências da Ocupação — para ser algo mais, e além.



Figura 24: Virginia de Medeiros, Clamor, 2019. Videoinstalação em 13 canais e material de arquivo, 1'37. Instituto Tomie Ohtake. Imagem: Galeria Nara Roesler

Lacan se refere a esses discursos como "o outro do laço social" e que funda um vínculo entre pessoas, dessa forma, para cada discurso há um "Outro". A educação, por exemplo, é uma forma de laço social. Já o discurso capitalista não

promove o laço social entre seres humanos, ou do Sujeito com o Outro. Em sua lógica, esse discurso opõe mercadoria e consumidor, a relação do Sujeito seria então com um objeto fabricado pela ciência e tecnologia. "É um discurso que não forma propriamente laço social, ele segrega — daí a proliferação dos sem: terra, teto, emprego, comida etc" (QUINET, 2012. p.58). Não é precisamente isso que o movimento de luta do MSTC e as formas de organização e envolvimento que se produzem na Ocupação faz ver e buscando fazer diferente por via da dissidência?

O movimento me trouxe essa lucidez de acreditar que você pode mudar a sua história. (...) Eu posso ser a dona da minha biografia, eu quero ser, eu sou e comecei a escrever. (informação verbal)³¹



Figura 25: Still do registro em vídeo da fala de Maria Luiza dos Santos no encontro público "A força do feminino na luta por habitação" com Virginia de Medeiros e integrantes do MSTC no Masp em 2019. Disponível em: <https://youtu.be/0uXT2YSaWso>

Se a produção de um espaço fundamental como visto antes, vai mesmo além do próprio espaço físico da Ocupação como forma de luta e espaço concreto de moradia, sabemos que trata-se igualmente da produção de um espaço psíquico

³¹ Relato cedido por Maria Luiza dos Santos (militante da luta por habitação, massoterapeuta, acupunturista e estudante de nutrição) também no encontro do Masp Palestras. Disponível em: <https://youtu.be/0uXT2YSaWso>

constituído pela produção de subjetividade daqueles Sujeitos e território. Os movimentos que viemos elaborando até aqui como uma tentativa de elucidar uma produção desejante e em processo, que opera por deslocamentos do Sujeito como identidade não fixa — na perspectiva de Lacan, o Sujeito mesmo é sem identidade, a não ser pelo campo do imaginário — mas que é constituída, atravessada e determinada por um Outro como a linguagem e os discursos que, por exemplo, podem ser sem palavras, operando através das nossas condutas e atos que passam no âmbito de certos enunciados primordiais.

É aqui que o Outro como paradigma da arte se apresenta em sua ambivalência em relação ao Sujeito desejante — seja esse Sujeito artista, coprodutor, espectador etc. No campo da arte o Outro geralmente é sentido como uma força que atravessa o Sujeito e refaz sua forma fixa e imaginária — aí está o interesse no reconhecimento do Outro e da diferença que compõem com o desejo. Aqui, nessa investigação, justamente por trabalharmos sobre a ambivalência do Sujeito, o lugar desse Outro é também o lugar das determinações. O Outro como determinação se apresenta nesse caso — e através do trabalho de Virginia — como discurso capitalista segregador, como máquina de exclusão territorial e achatador da experiência do Sujeito no mundo.

Se para a psicanálise a repetição se apresenta como algo mortífero para o Sujeito, o que o trabalho de Virginia junto ao movimento do MSTC e dessas mulheres e suas presenças também nos espaços oficiais de arte faz, é produzir esse "mais além" do Sujeito que subverte sua dessubjetivação imposta pelo discurso capitalista. A fala e a narrativa com a presença de tais mulheres nesses espaços como uma última tática apostada pela artista é meio pelo qual a repetição dá lugar para algo diferente na experiência do Sujeito e daquilo que vinha sendo até então, tal espaço poderia ser pensado como um espaço transicional que atravessa o "horizonte de eventos" como lugar em que o Poder — as relações de poder, para retomar Foucault — se defronta com o impossível, com seu limite, através da dobra que o Sujeito é capaz de fazer sobre si mesmo em sua própria experiência de subjetivação, escapando da repetição como fixidez mortífera. Essa potencialidade de escolha na própria subjetivação se dá pela liberdade que, por exemplo, Foucault afirma ser parte constituinte das relações de poder.

Ao atravessar tal zona do "horizonte de eventos" o Sujeito se defrontaria com o desmoronamento dos sentidos já estabelecidos, encontrando nesse limite esse outro impossível que é o do retorno ao estado anterior, é na experiência desse limite por onde nada escapa ao abismo, que o Sujeito vai dar lugar à singularidade e à diferença, só daí então se dará conta da sua transformação, e que só foi possível por meio do processo anterior com seu estado de abertura à experiência de indeterminação como modo de Estar no mundo, considerado o próprio objetivo da criação, aqui tanto estética quanto existencial — se existir tal separação... A aposta dessa investigação, assim como a de Guattari em seu texto *O novo paradigma estético* de 1992, é que esses processos são simultâneos, a criação existencial como produção estética e a criação estética como produção existencial. Daí a outra aposta em separar esse texto em três movimentos, justamente para localizar mais precisamente algumas relações e efeitos produzidos entre a arte e a subjetividade.

A criação e o investimento nesses espaços de fala como tática da artista, operam precisamente e mais uma vez como um contradispositivo que libera a força dessas subjetividades Outras através da transmissão de suas histórias — mesmo sob a noção de que a própria fala e linguagem são em si um dispositivo de repetição, porém, com com essa brecha que pode potencialmente agir produzindo dissidências, outros sentidos, operando mesmo como um contradispositivo. E essas narrativas não cabem ali apenas como vivências de uma outra sociabilidade para o público de arte, elas também informam algo de um saber do Sujeito sobre outras formas de laço social e que vai além, por exemplo, da própria arte mais como produção de conhecimento, no entanto, enfraquecida na sua esfera como produção de saber. No caminho inverso, os espaços de arte e o trabalho da arte oferecem ao movimento social e seus Sujeitos, um saber que há muito se dá mesmo no campo da arte, precisamente essa abertura e conexão mais singular do próprio Sujeito consigo mesmo e na produção de si.

Ao estarem presentes e ao narrarem suas histórias nesses espaços oficiais do sistema de arte, o que podemos reconhecer é um duplo e simultâneo efeito da produção artística nessas situações, quando o trabalho de arte ali convoca também a potência de recriação de suas próprias histórias ao atravessarem esse espaço "mais além", que com alguma potência, pode também retirar mesmo o Sujeito do

emudecimento diante da violência — seja a violência da exclusão social, da pobreza, racismo, indiferença, humilhação, imigração forçada ou exílio — para abrir-se ao insabido e àquilo que talvez possa surgir pela narrativa da transmissão, como na perspectiva da psicanalista Miriam Debieux, despotencializando a violência e repotencializando o desejo ao retomar o lugar de Sujeito na cena da vida, e de como se trata aqui, um Sujeito criador.

5 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, G. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó, SC: Argos, 2009.

AYUB, J. P. *Introdução à analítica do poder de Michel Foucault*. São Paulo: Intermeios, 2014.

BROIDE, E. E. *O discurso psicanalítico: uma práxis instituinte*. Sig: revista de psicanálise / Sigmund Freud Associação Psicanalítica. - Vol. 8, n. 14 (jan./jun.2019). - Porto Alegre: Sigmund Freud Associação Psicanalítica, 2012-

CHECCHIA, M. A. (2012) . *Sobre a política na obra e na clínica de Jacques Lacan*. Tese de Doutorado, Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

CHECCHIA, M. A. *A clínica psicanalítica é um dispositivo? A peste*, São Paulo, v.2, n.1, p. 89-100, jan./jun. 2010.

DA FONSECA, J. P. A. (2012). *Considerações sobre a constituição do sujeito do cuidado de si no pensamento de Michel Foucault*. *Veritas (Porto Alegre)*, 57(1).

DELEUZE, G. *Conversações (1972-1990)*; tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2013 (3a Edição).

DELEUZE, G. *Francis Bacon: lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

DELEUZE, G. *O mistério de Ariana*. Ed. Vega – Passagens. Lisboa, 1996.

DELEUZE, G; e GUATTARI, F., *O que é a Filosofia?*, trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz, São Paulo: Editora 34, 1992.

DEWEY, J. *Arte como experiência*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2010.

DE SOUZA, A. R. *Existe uma lógica Deleuziana?* Kínesis, Vol. X, nº 25, dezembro 2018, p.149-165.

DUNKER, C. I. L. *Mal-estar, sofrimento e sintoma: psicopatologia do Brasil entre muros*. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2015.

DUNKER, C. *Paixão da ignorância: a escuta entre Psicanálise e Educação - Coleção Educação e Psicanálise, 1a reimpressão*. São Paulo: Editora Contracorrente, 2020.

FREUD, S. *Introdução ao narcisismo: ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1910)* / Sigmund Freud, tradução e notas Paulo César de Souza - São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FREUD, S. *O infamiliar e outros escritos* / Sigmund Freud; seguido de *O homem da areia* / E.T.A. Hoffmann; tradução Ernani Chaves, Pedro Heliodoro Tavares [*O homem da areia*; tradução Romero Freitas]. 1. ed; 2. reimp. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

ADAMS, G. *Art Collectives and the Prestes Maia Occupation in São Paulo*. Em: JR, BILL. e KESTER, G. *Collective Situations - Readings in Contemporary Latin America Art 1995-2010*. Durhan: Duke University Press, 2017.

GUATTARI, F.; ROLNIK, S. *Micropolítica: cartografias do desejo*. 12. Ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

HOOKS, b. *Essencialismo e experiência*. In: HOOKS, bell. *Ensinando a transgredir: a educação como prática de liberdade*. bell hooks / tradução de Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013. p. 105-125.

IANNINI, G.; TAVARES, P. H. In: *Freud e o infamiliar. O infamiliar e outros escritos* / Sigmund Freud; seguido de *O homem da areia* / E.T.A. Hoffmann; tradução Ernani

Chaves, Pedro Heliodoro Tavares [*O homem da areia*; tradução Romero Freitas]. 1. ed; 2. reimp. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

KOLTAI, C. *Política e Psicanálise: O Estrangeiro*. São Paulo: Escuta, 2000.

LARROSA, J. *Tremores: escritos sobre experiência*; tradução Cristina Antunes, João Wanderley Geraldi. 1. ed.; 4 reimp. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

LAPOUJADE, D. *As existências mínimas*. São Paulo, n-1 edições, 2017.

MARIANO, W. *Etsedron: O avesso do Nordeste*. Artigo apresentado no XXIV Colóquio do CBHA. Belo Horizonte, 2004. Disponível em: www.cbha.art.br

NUNES, R. *Por uma política de contracafetinagem*. Revista MESA, No. 3, Maio, 2015. Link: https://www.academia.edu/25405341/Por_uma_Pol%C3%ADtica_da_Contracafetinagem

PESTANA H. *O Anti-Édipo devorado: tensões entre a crítica esquizoanalítica e a psicanálise lacaniana* / Heitor Pestana; orientador Nelson da Silva Junior. -- São Paulo, 2018. Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social) - Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, 2018.

QUINET, A. *Os outros em Lacan* / Antonio Quinet. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

RIVERA, T. *Psicanálise antropofágica (identidade, gênero, arte)* / Tania Rivera - Porto Alegre: Artes & Ecos, 2020.

RIVERA, T. *O sujeito na psicanálise e na arte contemporânea*. Psic. Clin., Rio De Janeiro, Vol.19, N.1, P.13 – 24, 2007.

ROLNIK, R. *É possível política urbana contra a exclusão?* Serviço Social e Sociedade, São Paulo - Editora Cortez, v 72, 2002.

ROLNIK, R. *Guerra dos Lugares: a colonização da terra e da moradia na era das finanças* - 2. ed. São Paulo, Boitempo, 2019.

ROLNIK, S. *Geopolítica da Cafetinagem*. Transversal, 2006. Disponível em:
<https://transversal.at/transversal/1106/rolnik/pt>

ROSA, M. D. *A clínica psicanalítica em face da dimensão sociopolítica do sofrimento*. São Paulo: Escuta/Fapesp, 2.edição 2018.

SPERLING, D., & SANTOS, F. L. de S. (2006). *Atenção: A percepção requer empenho. Entrevista com Antoni Muntadas*. Risco Revista De Pesquisa Em Arquitetura E Urbanismo (Online), (4), 124-148.

SOARES, L. B. MIRANDA, L. L. *Produzir subjetividades: o que significa?*. Estudos e Pesquisas em Psicologia. UERJ, RJ, ano 9, N. 2. 2009.

STOTT. T.; KESTER, H. G. *Uma entrevista com Grant H. Kester*. Revista Poiésis, n. 23, Julho de 2014.

VASCONCELLOS, J. L. R. de.; PIMENTEL, M. R.; Coletivo 28 de Maio. *O que é uma ação estético-política? (um contramanifesto)*. Vazantes – Revista do Programa de Pós-graduação em Artes, Fortaleza, v. 1, n. 1, p. 191-200, 2017.

VELASTEGUÍ, P. *Desectorizarnos: El desafío para imaginar otras políticas culturales*. Sycorax, 2020