FESPSP | ESPAÇO cultural

Do Território Expropriado aos Territórios da Pergunta



Milton Tortella

Tathiana Senne Chicarino

Do Território Expropriado aos Territórios da Pergunta

Milton Tortella[1]
Tathiana Senne Chicarino[2]

Este ensaio, pensado e escrito a quatro mãos, busca refletir sobre política, memória em tempos históricos e resistência, tendo como instigação inicial a exposição *Território Expropriado*, e como pontos de expansão, os conceitos de ativismo artístico (HUCHET, 2023)[3] e arte política (CHAIA, 2007)[4].

Para nós, essa tríade – política, memória e resistência – apoiada pela discussão conceitual, pode ser observada em trajetórias, mais ou menos individuais, mais ou menos conectadas com o Brasil Biografado (para brincar com o título do livro sobre este país[5]) e que contam com um elemento comum, um atravessa-

1 Artista visual, arte-educador e designer multimeios. Licenciado em Artes Visuais e pós-graduado em Estudos Brasileiros: Educação, Cultura e Sociedade pela Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo (FESPSP). Diretor Criativo do Laboratório de Criação, cofundador e co-coordenador do Movimento pela Educação Humanizadora (MOVEH), presidente do Conselho Deliberativo do Instituto ProMoveh e co-gestor da Barbearia Residência, espaço independente de arte contemporânea.

2 Cientista Política. Doutora em Ciências Sociais pela PUC-SP. Coordenadora da graduação em Sociologia e Política e da Comissão de Pesquisa da Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo (FESPSP). Também na FESPSP coordena, juntamente com discentes, o Grupo de Estudos e Pesquisa sobre Tecnologias Digitais na Sociedade <GETS>. Pesquisadora do Neamp (Núcleo de Estudo em Arte, Mídia e Política) da PUC-SP e do Observa (Observatório de Conflitos Online) da UFABC.

3 HUCHET, Stéphane. A sociedade do artista: ativismo, morte e memória da arte. São Paulo: Editora 34, 2023.

4 CHAIA, Miguel (org.). Arte e política. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2007

5 SCHWARCZ, L. M.; STARLING, M. H. Brasil: uma biografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

mento que sobressalta a *Poética da Pergunta*, de forma subsumida, ou mais direta, no emblemático *Quem matou Herzog?* (1970), de Cildo Meireles.

Isso porque não nos são oferecidas respostas, senão em movimento circular – cabe aqui uma inspiração, talvez socrática, talvez mais dialética – que se propõem a criar situações, experiências e deslocamentos coletivos, já que:

> A experiência artística nos dá acesso às entranhas do mundo, nos obriga a buscar no fundo da existência aquilo que está oculto aos nossos sentidos, aquilo que precisa ser pensado para ser desvelado. Arte e pensamento dizem a mesma coisa, mas de maneira diferentes, sem que sejam excessivos. Nem a arte é ilustração do pensamento e nem o pensamento é explicação da arte; ambos ampliam os sentidos do mundo e nos levam os sentidos do mundo e nos leva à esfera da experiência pelo desenvolvimento da imaginação (ARAUJO, 2009)[6].

Nessa reflexão, inicialmente discutimos a relação entre política, memória em tempos históricos e resistência, compreendendo a memória como um dos principais terrenos de disputa pelo poder e pela hegemonia. Em seguida, examinamos o conceito de ativismo, destacando os espaços de intersecção entre arte e política, para então abordar o ativismo artístico como um conjunto de práticas de engajamento social e político que deslocam as fronteiras entre criação estética, participação pública e transformação social. É nesse percurso que mobilizamos diferentes experiências artísticas, e por fim, retomamos essas experiências à luz da hipótese da Poética da Pergunta, apresentada como a contribuição interpretativa e epistemológica deste ensaio para compreender as relações entre arte, memória e resistência.

6 ARAUJO, Rafael. A experiência do horror, arte pensamento e política. São Paulo, 2009, p. 21.

1. Memória em tempos históricos e Resistência: facetas de disputa de poder

Nada mais maquiavélico[7] do que dizer que política é poder, que as disputas políticas são disputas por poder.

Não apenas para nós, mas também para "Os Amnésicos" (2024)[8], a memória constitui um dos principais territórios de disputa política. A partir de Gramsci (1968)[9] podemos entender que a memória constitui um terreno estratégico da luta pela hegemonia, pois a disputa pela interpretação do passado integra a própria construção dos projetos políticos capazes de orientar o presente e projetar determinados futuros. Não se trata apenas de recordar acontecimentos, mas de disputar quais experiências serão preservadas, quais serão silenciadas e quais sentidos orientarão a ação coletiva. A hegemonia, nesse sentido, não se estabelece exclusivamente pela coerção ou pelas instituições, mas também pela produção cultural e simbólica e pela elaboração de narrativas históricas capazes de orientar, ainda que inconscientemente, nossas vidas.

O entrecruzamento entre política, memória e temporalidades está em Território Expropriado, quando buscamos compreender como diferentes tempos históricos coexistem e se atualizam na experiência brasileira.

Inspirados na concepção de temporalidade de Fernand Braudel [10](1972), entendemos que a conjuntura não pode ser dissociada das estruturas de longa duração que condicionam –sem determinar mecanicamente – os conflitos do presente. A persistência de

7 MAQUIAVEL, N. O Príncipe. São Paulo: Círculo do Livro, 1976.

8 SCHWARZ, G. Os Amnésicos. Belo Horizonte: Editora Ayine. 2024.

9 GRAMSCI, Antonio. Maquiavel. A política e o Estado Moderno. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

10 BRAUDEL, F. A longa duração. In: História e Ciências Sociais. São Paulo: Martins Fontes, 1972.

práticas autoritárias, de formas de violência política e de processos recorrentes de expropriação evidencia que o autoritarismo brasileiro não constitui um episódio encerrado no passado, mas uma estrutura histórica cujos efeitos atravessam sucessivas conjunturas e continuam a conformar os horizontes de expectativa da sociedade. A memória torna-se, assim, um espaço privilegiado de mediação entre a longa duração e os acontecimentos, convertendo-se em um dos principais objetos da disputa hegemônica.

É justamente nessa articulação entre memória, temporalidade e formação crítica que se revela a dimensão política da arte.

Como observa Miguel Chaia (2007)[11], a arte não apenas representa a política, mas produz formas singulares de compreendê-la, oferecendo "excelentes pistas para elucidar alguns aspectos da política", ao tornar visíveis suas contradições, expectativas, conflitos e impasses. Embora arte e política constituam campos relativamente autônomos, ambas pertencem ao domínio da práxis humana e compartilham a capacidade de produzir novos modos de percepção e intervenção sobre o mundo. A obra artística, portanto, participa da disputa hegemônica descrita por Gramsci justamente porque interfere na produção social da memória; dialoga com as múltiplas temporalidades descritas por Braudel ao revelar a permanência das estruturas no interior das conjunturas; e aproxima-se da pedagogia freireana ao convidar o público a construir criticamente o conhecimento por meio da pergunta e não da resposta. É nessa convergência entre arte, memória e política que a resistência deixa de ser apenas um gesto de denúncia para tornar-se também um processo de elaboração coletiva do passado e de imaginação de futuros possíveis.

Nesse contexto, a arte ocupa um lugar privilegiado. Ao produzir deslocamentos de percepção e tornar visíveis experiências fre-

11 CHAIA, Miguel (org.). Arte e política. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2007, p. 13.

quentemente invisibilizadas, ela não apenas representa conflitos, mas participa da própria disputa em torno dos sentidos atribuídos à realidade. Como dito por Chaia (2007), a relação entre arte e política decorre da capacidade que o artista possui de interpretar criticamente o seu tempo, evidenciando, simultaneamente, as possibilidades e os limites da ação política, suas razões e insuficiências, as expectativas de construção do espaço público e as frustrações decorrentes dos resultados alcançados. É a partir dessa perspectiva que o autor propõe uma questão central: como acontece e o que resulta do encontro entre ação política e criação artística?

Embora política e arte permaneçam como campos distintos, pode-se observar que ambas se cruzam continuamente ao incidir sobre diferentes dimensões da experiência humana, impulsionadas pela invenção do novo e pela necessidade de responder aos desafios colocados pela vida em sociedade. Compartilhando o domínio da práxis humana, a obra artística produz experiências capazes de transformar a percepção do mundo, enquanto os acontecimentos políticos repercutem nas mais diversas esferas da vida social. Essa aproximação cria vínculos de influência mútua, e não é neutra nem unidirecional: ao mesmo tempo em que a arte amplia a capacidade dos indivíduos de compreender criticamente sua existência diante do poder político e dos micropoderes que atravessam o cotidiano, ela também pode ser apropriada por instituições e grupos dirigentes como instrumento de legitimação de seus projetos e interesses.

É nesse contexto que formulamos a hipótese que atravessa as diferentes trajetórias artísticas reunidas neste ensaio: a existência de uma Poética da Pergunta. Mais do que oferecer respostas ou transmitir mensagens unívocas, essas obras constroem dispositivos de problematização que convocam o espectador a interrogar

a história, a memória e o próprio presente. A pergunta, nesse sentido, deixa de ser apenas um recurso estético para tornar-se uma prática política. Ela rompe com a naturalização das narrativas hegemônicas, reativa memórias silenciadas, aproxima estruturas históricas de longa duração das disputas conjunturais do presente e amplia a capacidade crítica dos sujeitos diante da realidade.

2. Ativismo: onde arte e política se misturam

A relação entre arte e ativismo consolidou-se, nas últimas décadas, como um importante campo de investigação das práticas artísticas contemporâneas. A antologia "Arte e Ativismo" (MESQUITA; ESCHE; BRADLEY, 2021)[12] evidencia que não se trata de um gênero artístico específico, mas de um conjunto heterogêneo de práticas que articulam criação estética, ação política, engajamento social e transformação cultural.

Para Nicola Abbagnano (2007)[13] o ativismo designa uma atitude que "assume como princípio a subordinação de todos os valores, inclusive a verdade, às exigências da ação, isto é, ao êxito ou ao sucesso da ação". Essa concepção vincula-se ao uso deliberado de mitos capazes de mobilizar sujeitos e orientar práticas políticas, razão pela qual identifica formas de ativismo tanto em movimentos revolucionários quanto em experiências totalitárias, como o fascismo, o nazismo e o stalinismo – não possuindo, portanto, orientação política e ética determinada. O que define o ativismo, portanto, não é seu conteúdo moral, mas a centralidade da ação como princípio organizador da vida social e política.

12 MESQUITA, André; ESCHE, Charles; BRADLEY, Will (org.). Arte e ativismo: antologia. 2. ed. São Paulo: MASP – Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand; Afterall, 2021.

13 ABBAGNANO, Nicola. Dicionário de filosofia. Tradução de Alfredo Bosi e Ivone Castilho Benedetti. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. 90.

Diferentemente do ativismo em sentido estrito, o ativismo artístico não se faz pela simples utilização da arte como instrumento de propaganda ou convencimento político, tampouco reduz a experiência estética ao êxito imediato da ação. Enquanto criação artística trata-se de uma forma específica de ação política na qual diferentes sujeitos participam da elaboração compartilhada de sentidos. Sua potência política realiza-se menos no conteúdo das obras do que nos processos que elas desencadeiam: ativação de memórias, deslocamento de percepções, produção de encontros, redistribuição de recursos simbólicos e materiais e abertura de espaços de diálogo entre públicos, não públicos e antipúblicos.

Nessa perspectiva, o ativismo artístico aproxima-se menos de uma lógica de propaganda e mais daquilo que propomos denominar *Poética da Pergunta*. A obra deixa de constituir uma resposta definitiva para tornar-se um dispositivo capaz de interromper narrativas naturalizadas, instaurar o dissenso, ativar a reflexão crítica e abrir espaços para a escuta, o encontro e a imaginação política.

Como adverte Edson Barrus, o ativismo artístico corre o risco de reduzir-se a uma "parafernália logorreica" quando privilegia o discurso em detrimento da experiência (BARRUS apud HUCHET, 2023)[14]. Sua força crítica depende justamente da capacidade de produzir relações concretas e deslocamentos efetivos da percepção.

Ao discutir as relações entre arte e ativismo, André Mesquita (2021)[15] observa que essas práticas transgridem fronteiras entre

14 HUCHET, Stéphane. A sociedade do artista: ativismo, morte e memória da arte. São Paulo: Editora 34, 2023, p. 53.

15 MESQUITA, André; ESCHE, Charles; BRADLEY, Will (org.). Arte e ativismo: antologia. 2. ed. São Paulo: MASP – Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand; Afterall, 2021.

diferentes esferas sociais, rompem especializações disciplinares e reinventam os papéis políticos da atividade artística. Frequentemente realizadas em ocupações urbanas, redes digitais, comunidades e processos colaborativos, elas ampliam as possibilidades da arte como espaço de debate público, experimentação política e criação de novos acontecimentos. Nesse contexto, Mesquita emprega a expressão "artistas-ativistas" para designar práticas que articulam imaginação, participação e ação direta como impulsionamento de transformações sociais. Para Mesquita, esse horizonte aproxima-se da noção de imaginação radical formulada por Alex Khasnabish e Max Haiven (2014)[16], entendida como a capacidade coletiva de imaginar outras formas de organização social e, simultaneamente, criar condições para sua realização. A arte deixa, assim, de ocupar apenas o lugar da representação simbólica para experimentar formas alternativas de produção, circulação, colaboração e distribuição, fortalecendo novas formas de solidariedade, sociabilidade e enfrentamento das estruturas de opressão. Paradoxalmente, muitas dessas experiências passaram a ser incorporadas pelo sistema internacional da arte, especialmente por museus, exposições e bienais, sendo frequentemente classificadas como social practice. Essa institucionalização amplia sua visibilidade, mas também produz tensões entre sua potência crítica e sua assimilação pelas instituições culturais (MESQUITA, 2021).

Gerald Raunig (2007, apud MESQUITA, 2021)[17] aprofunda essa discussão ao afirmar que o ativismo artístico ocupa uma posição liminar entre arte e revolução. Por essa razão, essas práticas sofrem dupla marginalização: de um lado, enfrentam repressão política; de outro, permanecem frequentemente excluídas das narrativas oficiais da história da arte, que privilegiam objetos es-

16 Ibidem.
17 Ibidem, p. 39.

táveis em detrimento de processos, relações e ações coletivas. Quando incorporadas às instituições, muitas vezes têm seus aspectos mais radicais neutralizados ou convertidos em espetáculo.

Pode-se afirmar, portanto, que o ativismo artístico configura hoje um campo dedicado à produção de contra-histórias, memórias dissidentes e práticas que desafiam narrativas consolidadas. Essa compreensão desloca o olhar dos centros estabilizados da arte e da política para suas zonas de contato, nas quais ambas se interpenetram e produzem novas formas de experiência.

3. Ativismo artístico: práticas artísticas de engajamento social e político

Território Expropriado – Milton Tortella (1970–):

A exposição *Território Expropriado*, de Milton Tortella, constitui a instigação inicial deste ensaio. É a partir dela que desenvolvemos uma reflexão sobre política, memória em tempos históricos e resistência, tendo como pontos de expansão os conceitos de ativismo artístico (HUCHET, 2023)[18] e arte política (CHAIA, 2007)[19]. Mais do que um objeto isolado, a exposição inaugura um percurso analítico que será aprofundado pelas trajetórias, mais ou menos coletivas, de outros artistas contemporâneos, reunidos pela capacidade de transformar a arte em espaço de disputa dos sentidos do passado e do presente.

Em Território Expropriado, a memória é mobilizada em dois territórios complementares. O primeiro é o da história política brasileira, marcado pelos conflitos em torno da democracia, da

18 HUCHET, Stéphane. A sociedade do artista: ativismo, morte e memória da arte. São Paulo: Editora 34, 2023.

19 CHAIA, Miguel (org.). Arte e política. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2007.

ditadura civil-militar (1964–1985) e da permanência de estruturas autoritárias que atravessam diferentes temporalidades. O segundo é o da biografia, na qual a experiência individual e a família, tal qual nos amnésicos, aparecem como sujeitos da memória, revelando como os grandes processos históricos se inscrevem na vida cotidiana.

Ao reinscrever esses elementos no espaço expositivo, Tortella evidencia que a memória não é um patrimônio estável, mas um campo permanente de disputas hegemônicas (GRAMSCI, 1968)[20], pois é por meio dela que estruturas históricas de longa duração permanecem sendo reinterpretadas, legitimadas ou contestadas em cada nova conjuntura.

Essa leitura ganha particular relevância diante da experiência brasileira. A justiça de transição – entendida como o conjunto de medidas voltadas ao enfrentamento das violações de direitos humanos cometidas por regimes autoritários, por meio de políticas de memória, verdade, justiça e reparação – permaneceu incompleta no Brasil. Embora iniciativas como a Comissão Nacional da Verdade (2012–2014) tenham representado um marco na investigação das graves violações praticadas durante a ditadura civil-militar, a ausência de responsabilização dos agentes estatais e a limitada institucionalização de políticas de memória mantiveram em aberto disputas sobre a ditadura, a democracia e os direitos humanos, permitindo que narrativas revisionistas e imaginários autoritários fossem continuamente reativados, sobretudo na conjuntura recente.

Nesse contexto, a arte deixa de operar apenas como representação para constituir uma prática de intervenção sobre o presente, produzindo novas formas de sensibilidade e de elaboração da ex-

20 GRAMSCI, Antonio. Maquiavel. A política e o Estado Moderno. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

periência histórica. É justamente dessa convergência que deriva a hipótese central deste ensaio. Embora mobilizem linguagens, suportes e contextos distintos, as trajetórias de Milton Tortella, Anna Bella Geiger, Artur Barrio, Cildo Meireles, Mônica Nador, Rosana Paulino, Jaime Lauriano, Raphael Escobar e do coletivo Vilanismo compartilham um mesmo atravessamento, que denominamos *Poética da Pergunta*.

[img. 1] ***Ocultação de cadáver*, 2020, de Milton Tortella.**

Anna Bella Geiger (1933–): território, dispersão e crítica da brasilidade

A produção de Anna Bella Geiger ocupa um lugar singular na arte brasileira contemporânea por articular, simultaneamente, experimentação formal e reflexão crítica sobre território, identidade, colonialidade e poder. Conforme observa Fernando Cocchiarale, em texto publicado na obra organizada por Ricardo Basbaum (2021)[21], sua obra caracteriza-se menos pela unidade de um estilo do que pela dispersão, conceito que sintetiza a multiplicidade de linguagens, materiais e procedimentos mobilizados ao longo de sua trajetória.

Desenho, pintura, gravura, fotografia, vídeo, xerox, cartografias, objetos e publicações coexistem em uma produção que recusa classificações estáveis e evidencia a impossibilidade de definir uma identidade artística única. Segundo o autor, o sentido de sua obra emerge justamente dessa dispersão: em vez de construir uma linguagem homogênea, Anna Bella Geiger organiza "constelações imagéticas", nas quais diferentes técnicas e suportes

21 COCCHIARALE, Fernando. O sentido constelar na obra de Anna Bella Geiger. In: BASBAUM, Ricardo (org.). Arte contemporânea brasileira (1970–1999): texturas, dicções, ficções, estratégias. 2. ed. São Paulo: Circuito, 2021, p. 87–94.

estabelecem relações entre si, tornando visível aquilo que Cocchiarale associa ao "desaparecimento do sujeito" moderno. A dispersão deixa, assim, de representar uma ausência de unidade para constituir o próprio princípio organizador de sua produção (COCCHIARALE, 2021)[22].

Entre o início e o final da década de 1970, sua pesquisa volta-se para a investigação da natureza e da função da obra de arte, articulando-a a questões críticas sobre a brasilidade e seus pressupostos ideológicos. Como observa Cocchiarale (2021), trata-se de um período em que sua produção ocupa uma posição de tensão entre o campo conceitual e aquilo que poderia reduzir-se a uma ilustração simplificada do debate político. É justamente nesse risco que reside a força de sua obra: em vez de confirmar discursos identitários ou nacionalistas, Anna Bella Geiger recorre à paródia e ao deslocamento crítico. Diante da "totalidade temática e ideológica da brasilidade", afirma Cocchiarale, "o trabalho de Anna Bella optou pela paródia, fazendo-se fragmento desterritorializado e dissonante dessa composição" (COCCHIARALE, 2021)[23].

Um exemplo significativo é *O pão nosso de cada dia* (1978), trabalho constituído por um conjunto de cartões-postais inicialmente distribuídos no interior de um saco de pão de papel kraft. As imagens apresentam sucessivas operações sobre fatias de pão de forma, nas quais surgem vazadas as silhuetas do mapa do Brasil e da América do Sul, posteriormente comidas, dispostas em uma cesta de pão, cobertas por um pano bordado com os mesmos contornos cartográficos ou projetando suas ausências sobre diferentes superfícies. Ao deslocar o mapa do campo da representação geográfica para um alimento cotidiano, Geiger transforma o ter-

22 Ibidem, 87.

23 Ibidem, 89.

ritório em objeto de consumo simbólico e de reflexão crítica, desmontando a naturalização das imagens nacionais. Mais do que denunciar mecanismos de dominação, sua produção evidencia como as representações do território são construções culturais e políticas.

Nesse sentido, aproxima-se da perspectiva que orienta este ensaio ao compreender que a potência crítica da arte não reside apenas na representação de conflitos, mas na capacidade de produzir deslocamentos perceptivos que interrogam narrativas naturalizadas. Em vez de afirmar uma identidade nacional, Anna Bella Geiger faz da própria ideia de brasilidade uma pergunta em aberto.

[img. 2] ***O Pão Nosso de Cada Dia (1978)*** **de Anna Bella Geiger.**

Artur Barrio (1945–): a obra como ação e a experiência como denúncia

É no contexto da ditadura civil-militar brasileira que a produção do artista luso-brasileiro Artur Barrio está fortemente inserida. Segundo Sheila Cabo Geraldo (2021, p. 119)[24], sua trajetória procura reelaborar o próprio conceito de obra de arte, aproximando-se daquilo que a autora identifica como a "morte da arte", entendida não como desaparecimento da produção artística, mas como o esgotamento da concepção humanista da obra enquanto totalidade autônoma. Influenciado pelas experiências dadaístas, surrealistas e, sobretudo, por Marcel Duchamp, Barrio desloca o foco do objeto artístico para a experiência, colocando em crise a relação moderna entre sujeito e objeto e recusando os circuitos

24 CABO GERALDO, Sheila. Barrio: a morte da arte como totalidade. In: BASBAUM, Ricardo (org.). Arte contemporânea brasileira (1970–1999): texturas, dicções, ficções, estratégias. 2. ed. São Paulo: Circuito, 2021. p. 119–131.

tradicionais de exposição, conservação e comercialização.

Essa posição torna-se particularmente evidente nas *Trouxas Ensanguentadas* (*T.E.*), realizadas entre 1969 e 1970. Apresentadas inicialmente no Salão da Bússola, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, e posteriormente abandonadas em ruas do Rio de Janeiro e de Belo Horizonte durante a exposição *Do Corpo à Terra*, as trouxas eram confeccionadas com panos manchados de sangue e preenchidas com carne, ossos, cabelos, unhas, restos de alimentos e outros materiais orgânicos. Ao simularem corpos abandonados, confrontavam o público com a violência praticada pelo Estado durante a ditadura civil-militar, evocando os desaparecimentos forçados, a tortura e o ocultamento de cadáveres promovidos pelos aparelhos repressivos. Sua potência residia justamente na incerteza produzida no espaço urbano: diante daqueles volumes ensanguentados, o público oscilava entre a percepção de uma obra de arte e a suspeita da presença de um crime real. Mais do que representar a violência política, Barrio a fazia irromper no cotidiano, transformando medo, dúvida e indignação em elementos constitutivos da própria experiência estética.

Ao longo de sua trajetória, Barrio amplia esse procedimento ao empregar materiais perecíveis e resíduos descartados – peixes, carne, papel, lixo, sangue, tecidos e outros elementos de rápida decomposição – recusando deliberadamente os materiais tradicionalmente associados às belas-artes. Trabalhos como *Bloodyluss*, *Rodapé de Carne* (1978) e os diversos Trabalhos-Processo deslocam a obra do objeto acabado para a experiência, privilegiando ações, percursos, registros escritos, fotografias e vivências corporais; em alguns casos, seus próprios cadernos permanecem inacessíveis ao público, reforçando que o núcleo da obra não reside na informação transmitida, mas na experiência produzida.

Como observa Sheila Cabo Geraldo, essa recusa dialoga tanto com a negatividade dadaísta quanto com as condições políticas instauradas após o AI-5, aproximando-se da reflexão de Hélio Oiticica sobre o "marginal-experimento"[25] entendido como recusa simultânea das instituições da arte e das identidades previamente estabelecidas para o artista. Não por acaso, no catálogo do Salão da Bússola, Oiticica afirmava que aquela geração assumia uma "tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos". Como sintetiza Oiticica, "criar não é tarefa do artista. Sua tarefa é a de mudar o valor das coisas"[26].

[img. 3] ***As Trouxas Ensanguentadas*** **(1970), de Artur Barrio.**

Cildo Meireles (1948–): linguagem, experiência e contrainformação

Se Barrio radicaliza a dissolução da obra no acontecimento e na experiência, Cildo desloca essa crítica para os sistemas de circulação de objetos, imagens e informações, transformando os próprios mecanismos cotidianos da vida social em suportes de intervenção política. Sua produção ocupa um lugar singular na arte contemporânea brasileira ao articular investigação formal, experiência sensorial e crítica política sem reduzir a obra à ilustração de discursos ideológicos. Como observa (MORAIS, 2017, p. 171)[27], mais do que representar acontecimentos, o artista procura compreender os mecanismos que estruturam a realidade social, econômica, política e cultural, articulando memória, observação, ciência, filosofia, literatura, matemática e experiência

25 MORAIS, Frederico. A arte como trabalho sedutor de contrainformação industrial, cultural e ideológica. In: MATOS, Diego; WISNIK, Guilherme (org.). Cildo: estudos, espaços, tempo. São Paulo: Ubu, 2017, p. 171.

26 Ibidem, 128.

27 Ibidem, 170.

sensorial. Trata-se, nas palavras do crítico, de uma obra que "não é confessional ou intimista. É sempre fruto da observação da vida e do mundo. Não para descrevê-lo, mas para compreendê-lo em profundidade" (MORAIS, 2017, p. 170)[28]. Essa postura encontra raízes na própria formação do artista. Filho de um funcionário da equipe do marechal Rondon, Cildo passou a infância acompanhando deslocamentos pelo interior do Brasil e convivendo com diferentes povos indígenas, experiência que explica seu interesse persistente pelas relações entre território, memória e política, perceptível em trabalhos como *Arte Física*, *Caixas de Brasília, Cordões/30 km de linha estendidos e recolhidos* e *Mutações Geográficas*, nos quais território, fronteiras e cartografias são investigados como construções políticas e culturais.

Ao longo de sua trajetória, Cildo recusa classificações como "arte política" ou "arte conceitual", por entender que tais categorias restringem a potência interpretativa da obra. Em entrevista citada por Morais, afirma: "Eu tenho problemas com trabalhos de arte política, nos quais a ênfase está no discurso e que acaba se convertendo em algo panfletário. A questão que me interessa é a necessidade de uma eficácia social e uma pertinência em relação à história do objeto de arte. Me interessa a questão da linguagem" (MEIRELES apud MORAIS, 2017, p. 172)[29]. A dimensão política de sua produção não decorre, portanto, da defesa explícita de uma posição ideológica, mas da capacidade de transformar os próprios modos pelos quais a realidade é percebida e compartilhada.

Morais identifica nessa estratégia uma forma de "guerrilha artística", capaz de romper a estabilidade dos discursos instituídos e obrigar o público a abandonar posições passivas, produzindo suas próprias interpretações. Como sintetiza, "o artista,

28 Ibidem.

29 Ibidem, 172.

hoje, é uma espécie de guerrilheiro" (MORAIS, 2017, p. 171). Sob a perspectiva deste ensaio, a produção de Cildo Meireles aproxima-se daquilo que propomos compreender como uma Poética da Pergunta, pois ao reorganizar sistemas de circulação, deslocar funções dos objetos e produzir experiências perceptivas abertas, instala perguntas que permanecem sem resposta definitiva. O que está em jogo não é a comunicação de uma mensagem, mas a criação de condições para que novas relações entre linguagem, percepção, memória e política possam emergir.

O mesmo princípio orienta Inserções em circuitos ideológicos – Projeto Cédula (1970), onde Cildo Meireles desloca a prática artística para o interior dos próprios circuitos sociais de circulação. Em vez de produzir um objeto destinado ao espaço expositivo, apropria-se das cédulas em uso e as reinsere no cotidiano após carimbá-las com instruções, perguntas e mensagens críticas, como "Quem matou Herzog?". Como observa Thaís Rivitti, a escolha do dinheiro como suporte "aprofunda a dissolução do trabalho na circulação social", uma vez que o artista intervém em um circuito já existente, misturando sua ação às inscrições anônimas que tradicionalmente circulavam nas notas. O gesto desloca o lugar da arte, fazendo com que a obra deixe de se definir por sua materialidade e passe a existir como ação crítica inscrita nos fluxos sociais, realizando aquilo que o próprio Cildo descreveu como o caminho inverso do ready-made: "não mais o objeto industrial colocado no lugar do objeto de arte, mas o objeto de arte atuando no universo industrial" (RIVITTI, 2007, p. 44-45)[30].

[img. 4] ***Inserções em circuitos ideológicos: Projeto Cédula*** **(1975), de Cildo Meireles.**

30 RIVITTI, Thaís de Souza. A ideia de circulação na obra de Cildo Meireles. 2007. Dissertação (Mestrado em Artes Plásticas) — Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007, p. 44.

Mônica Nador (1955–): JAMAC, arte, território e autoria compartilhada

A trajetória de Mônica Nador constitui uma das experiências mais significativas da arte brasileira contemporânea voltada à participação comunitária e à transformação social. Formada pela Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP) e mestre pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), iniciou sua carreira vinculada à investigação da pintura e participou de importantes exposições e bienais no Brasil e no exterior. No início dos anos 2000, entretanto, realiza um deslocamento decisivo em sua prática artística ao afastar-se do circuito tradicional de galerias e museus para atuar diretamente na periferia da zona sul de São Paulo. Em 2004, funda o Jardim Miriam Arte Clube (JAMAC), espaço independente que articula criação artística, formação cultural e organização comunitária. Desde então, o JAMAC consolidou-se como referência nacional em práticas colaborativas, mas, mais do que um centro cultural, constitui um território de convivência, aprendizagem e produção coletiva de conhecimento.

Ao deslocar a produção artística para a periferia, Nador questiona a histórica concentração da arte em museus, galerias e circuitos especializados, afirmando o território popular como lugar legítimo de criação estética e produção de conhecimento. A periferia deixa de ser tema de representação para tornar-se sujeito da própria produção artística. Paralelamente, a artista transforma o próprio conceito de autoria: em lugar da figura moderna do criador individual, desenvolve processos colaborativos nos quais moradores, estudantes, educadores e participantes das oficinas tornam-se coautores das obras. Fachadas, muros, casas e espaços coletivos convertem-se em suportes para intervenções realizadas em conjunto com a comunidade, deslocando a pintura do espa-

ço expositivo para o cotidiano dos territórios. A experiência do JAMAC evidencia, assim, que a arte pode constituir um direito cultural e um instrumento de fortalecimento da cidadania. Em parceria com escolas públicas, movimentos sociais e coletivos culturais, o espaço desenvolveu projetos que articulam criação artística, educação, pertencimento e autonomia, entre eles Histórias Incríveis, realizado com a EMEF Carlos Augusto de Queiroz Rocha e vencedor do Prêmio Paulo Freire de Qualidade do Ensino Municipal (NADOR, 2025)[31].

A atuação de Mônica Nador não se organiza prioritariamente em torno da denúncia ou da representação de conflitos sociais, mas da criação de condições concretas para que novos sujeitos produzam cultura, ocupem espaços de criação e compartilhem processos de aprendizagem. Nesse sentido, a dimensão política de seu trabalho reside menos na obra enquanto objeto do que na constituição de relações, redes de colaboração e experiências coletivas de autonomia. Sob a perspectiva da *Poética da Pergunta*, sua prática desloca uma questão fundamental para o campo da experiência, de quem pode produzir arte.

[img. 5] ***arte boa é arte que distribui renda*, de Mônica Nador.**

Rosana Paulino (1967–): ancestralidade, natureza e outras epistemologias

A produção de Rosana Paulino ocupa um lugar de destaque na arte contemporânea brasileira. Artista visual, pesquisadora e educadora, doutora em Artes Visuais pela Universidade de São Paulo e especialista em gravura pelo London Print Studio, sua obra investiga os processos históricos de violência produzidos

31 Nador, Mônica. Semana da Educação Humanizada. 5ª Semana da Educação Humanizada. Movimento pela Educação Humanizadora - Moveh. 2025.

pelo racismo, pelo colonialismo e pelo patriarcado, dedicando especial atenção às experiências das mulheres negras e às formas como seus corpos foram representados, classificados e silenciados pela história oficial.

Conforme destaca Barbara Copque (2023, p. 248–249)[32], no catálogo da 35ª Bienal de São Paulo (2023), Paulino confronta os estereótipos historicamente atribuídos às mulheres negras, evidenciando como essas imagens foram produzidas pela articulação entre raça, gênero e classe. Em oposição a essas representações, transforma o corpo em território de memória e elaboração crítica, capaz de desestabilizar narrativas coloniais e produzir outras formas de compreender a experiência humana. Sua pesquisa, entretanto, ultrapassa a crítica à representação racial para alcançar uma reflexão mais ampla sobre as formas de conhecimento. Em entrevista concedida à 35ª Bienal de São Paulo (2023)[33], a artista afirma que a afrodescendência corresponde a outra maneira de compreender a existência e a relação com o mundo, reconhecendo na natureza o verdadeiro princípio organizador da vida em oposição à tradição europeia que coloca o ser humano como medida de todas as coisas.

Essa perspectiva desloca profundamente sua prática artística. Em vez de tomar a natureza como objeto de representação, Paulino a compreende como parte constitutiva da condição humana e, a partir daí, interroga as classificações produzidas pela ciência moderna e sua pretensa neutralidade. Como afirma, sua intenção é discutir "essa arrogância da ciência que classifica, que nos classifica", perguntando continuamente: "A ciência é a luz

32 COPQUE, Barbara. Rosana Paulino. In: LIMA, Diane; KILOMBA, Grada; MENEZES, Hélio; BORJA-VILLEL, Manuel (org.). 35ª Bienal de São Paulo: coreografias do impossível: catálogo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2023. p. 248–249.

33 PAULINO, Rosana; CARNEIRO, Sueli. Nós não temos um drama, temos uma luta para tocar: conversa entre Rosana Paulino e Sueli Carneiro. 35ª Bienal de São Paulo, 24 ago. 2023.

da verdade?" (PAULINO, 2023)[34]. Sua crítica não rejeita o conhecimento científico, mas questiona sua pretensão de exclusividade e a desqualificação de outros modos de produzir saber. Essa reflexão ganha forma em obras como *Senhora das Plantas* (2019), *Búfalas* (2019), *Jatobás* (2019) e, posteriormente, na série *Mulheres-Mangue* (2022–2023), apresentada na 35ª Bienal de São Paulo. Nesses trabalhos, corpos femininos fundem-se a árvores, raízes, animais e elementos vegetais, propondo outros arquétipos para além daqueles produzidos pela tradição ocidental. As imagens, inspiradas tanto em sua experiência espiritual quanto na convivência cotidiana com a natureza, especialmente no Parque Estadual do Jaraguá, e posteriormente no manguezal, aproximam corpo, natureza, memória e ancestralidade numa mesma cosmologia, na qual diferentes formas de existência permanecem interligadas.

Barbara Copque observa que, nessas séries, Paulino constrói novas subjetividades para as mulheres negras ao reivindicar afetos, arquétipos e formas de existência historicamente expropriadas. Seus corpos deixam de ocupar posições de subalternidade para fundirem-se às plantas, aos animais e às forças da natureza, produzindo outras narrativas sobre identidade, memória e pertencimento (COPQUE, 2023)[35]. Essa transformação não representa um retorno idealizado ao passado, mas a afirmação de epistemologias capazes de ampliar os modos de compreender a vida, o conhecimento e a própria experiência humana.

Considerando a Poética da Pergunta, a produção de Rosana Paulino não busca substituir um paradigma por outro nem oferecer

34 Ibidem.

35 COPQUE, Barbara. Rosana Paulino. In: LIMA, Diane; KILOMBA, Grada; MENEZES, Hélio; BORJA-VILLEL, Manuel (org.). 35ª Bienal de São Paulo: coreografias do impossível: catálogo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2023. p. 248–249.

respostas definitivas às violências do colonialismo. Ao contrário, interroga continuamente os fundamentos do pensamento moderno, perguntando quem produz o conhecimento, quais corpos são autorizados a falar, quais memórias são reconhecidas e quais formas de relação com a natureza foram historicamente silenciadas. Nesse sentido, sua prática artística desloca o debate da denúncia para a construção de outras possibilidades de existência, nas quais ancestralidade, natureza e memória tornam-se dimensões inseparáveis da produção de conhecimento.

[img. 6] ***Assentamento*, 2013, de Rosana Paulino.**

Jaime Lauriano (1985–): a pergunta como memória materializada

Jaime Lauriano é um dos artistas mais reconhecidos de sua geração, com relevante participação em exposições no Brasil e no exterior, além de integrar importantes coleções públicas e privadas. "Seu nome é irretocável quando questionam a narrativa hegemônica da arte, tanto por seus trabalhos quanto por contribuir para o real reconhecimento de artistas racializados", afirma a apresentação do livro Jaime Lauriano (2025), publicado pela Nara Roesler Books. Para Keyna Eleison (2025)[36], o artista "se abre em dobra, em fala, em farpa, em sopro. O caminho é chamado. É onde o mundo se contorce para começar. E toda vez que um gesto se lança no mundo, vem como pergunta e não como certeza" (ELEISON, 2025, p. 13)[37].

A experiência estética proposta por Lauriano estabelece uma relação dialógica com o público, convocando-o não à contemplação

36 ELEISON, Keyna. Título do ensaio. In: LAURIANO, Jaime. Jaime Lauriano. Organização de Luiz Vieira. São Paulo: Nara Roesler Books, 2025, p. 13.

37 Ibidem.

passiva, mas à participação crítica. Como observa Eleison, sua arte "não aponta uma direção única: ela se bifurca. Cria passagens. Interrompe o fluxo previsível e propõe atalhos", deslocando o olhar do centro e produzindo obras que não representam o mundo, mas o fazem existir (ELEISON, 2025, p. 15)[38].

Comprometido com a diáspora africana e com a revisão crítica da história oficial, Jaime Lauriano transforma sua produção em um exercício de revelação de territórios apagados. Segundo Keyna Eleison, seus objetos resultam de uma escuta profunda dos silêncios da história e "carregam essa força da ação: não como violência, mas como potência construtiva" (ELEISON, 2025, p. 18)[39]. Ao construir espaços onde antes havia apagamento, suas obras não buscam apagar a dor, mas ritualizar sua existência, oferecendo condições para que memória, ancestralidade e resistência possam reorganizar-se, tal qual uma *Poética da Pergunta*.

A pergunta deixa de ser apenas um recurso pedagógico para tornar-se um gesto estético e político, visto que Lauriano transforma suas obras em perguntas materializadas, abrindo frestas por onde memória, história e resistência podem novamente emergir. Como observa Tadeu Chiarelli (2025, p. 29)[40] a origem de sua poética não está em uma suposta brasilidade inconsciente, mas na herança de artistas brasileiros que, desde os anos 1960, romperam com esquemas visuais estabelecidos na Europa e nos Estados Unidos por meio da subversão dos códigos de representação. Essa perspectiva manifesta-se, por exemplo, em Morte Súbita, vídeo que projeta pessoas cobrindo o rosto com camisas da Seleção Brasileira enquanto uma trilha sonora mistura sons de estádios de futebol, manifestações de rua e a leitura dos nomes

38 Ibidem, p. 15.

39 Ibidem, p. 18.

40 CHIARELLI, Tadeu. Título do ensaio. In: LAURIANO, Jaime. Jaime Lauriano. Organização de Luiz Vieira. São Paulo: Nara Roesler Books, 2025, p. 29.

de mortos e desaparecidos políticos de 1970. Ao aproximar símbolos do nacionalismo, violência de Estado e memória histórica, a obra transforma a experiência estética em um espaço de interpelação crítica, reafirmando a pergunta como princípio de sua prática artística.

[img. 7] ***Queime depois de ler*, 2012.**

Raphael Escobar (1987–): a pedagogia do Espanto

A prática artística de Raphael Escobar, como ele próprio a define em "Meio de Campo" (2025)[41], livro lançado pelo JAMAC – Jardim Miriam Arte Clube + Autoria Compartilhada, não consiste em nenhuma das linguagens clássicas das artes visuais. Ela se constitui como uma prática crítica desenvolvida a partir de sua trajetória como educador social, artista e ativista, deslocando-se da pintura, da escultura ou da instalação como fins em si mesmos para operar no campo das relações, da mediação e da transformação social.

O artista aproxima sua prática da noção de escultura social, formulada por Joseph Beuys, e da estética relacional de Nicolas Bourriaud, mas faz questão de demarcar sua origem geopolítica: trata-se de uma prática que nasce "do lado sul do mapa", da terra de Paulo Freire, do Brasil e da América Latina. Essa afirmação representa uma tomada de posição epistemológica, diretamente vinculada aos territórios que frequenta e que o constituíram como sujeito político e cultural. A metáfora do meio-campista, que dá nome ao livro, sintetiza essa atuação: assim como o

41 ESCOBAR, Raphael. Meio de campo. São Paulo: JAMAC/Autoria Compartilhada, 2025.

camisa 10 organiza o jogo distribuindo a bola entre defesa e ataque, Escobar articula pessoas, recursos, instituições, territórios e conflitos, estabelecendo conexões entre aqueles que ocupam os espaços institucionais da arte e aqueles que historicamente permaneceram à margem deles. Mais do que produzir objetos, sua prática produz mediações.

É justamente nesse intervalo entre instituições e territórios que sua pesquisa acontece. O comissionamento institucional deixa de representar apenas o financiamento de uma obra para tornar-se matéria da própria obra, fazendo com que recursos provenientes de museus, centros culturais e editais sejam deslocados para produzir efeitos concretos nos territórios onde a pesquisa se desenvolve. A obra deixa de terminar na exposição para continuar operando na vida. Um exemplo emblemático é Estratégia de Cuidado (2017), composta por quatrocentos cachimbos de cobre com piteiras de silicone, produzida para a exposição "São Paulo não é uma cidade – invenções do centro", no Sesc 24 de Maio e posteriormente distribuída entre usuários de crack da Cracolândia como ação de redução de danos. Outro exemplo é *Com quantos pobres se faz um rico?* (2022), construída a partir de restos de sabonetes distribuídos durante a pandemia para moradores em situação de rua da região da Luz e posteriormente apresentada em espaço institucional. Em ambos os casos, materiais, recursos e experiências circulam entre território e instituição, subvertendo a lógica tradicional da circulação do capital simbólico da arte.

Sob essa perspectiva, Raphael Escobar define sua atuação como uma mediação de conflitos culturais, situada na intersecção entre diferentes bagagens culturais. Ora articula conhecimentos produzidos fora das instituições para que ingressem nelas; ora utiliza recursos institucionais para que "vazem" em direção aos territórios e às pessoas normalmente excluídas desses espaços.

Essa operação, que denomina pedagogia pelo incômodo, fundamenta-se na convivência e na vivência como formas de produção de conhecimento. É justamente nesse ponto que sua prática amplia aquilo que propomos compreender como uma Poética da Pergunta. A pergunta deixa de constituir apenas um enunciado para transformar-se em um dispositivo de mediação que interpela as próprias instituições culturais.

Como afirma o artista, "em termos gerais, trabalhos de arte, ou panfletários, podem ser apenas um 'rezar para convertidos', por um lado, ou criar ódio ou repulsa, por outro. Enquanto a vivência é a aprendizagem prática mediada pelas incertezas e criação de significado pelos públicos" (ESCOBAR, 2025, p. 40)[42].

[img. 8] ***Estratégia de Cuidado*** **(2017), de Raphael Escobar**. Instalação, distribuição de quatrocentos cachimbos de cobre com piteiras de silicone para usuários de crack na região da Cracolândia, no centro da cidade de São Paulo, SP

Vilanismo (2022–): fraternidade como prática artística e construção de futuros

Uma irmandade formada por Carinhoso, Daniel Ramos, Denis Moreira, Diego Crux, Guto Oca, Rafa Black, Ramo, Renan Teles, Robson Marques e Rodrigo Zaim, este é o Vilanismo, um coletivo que atua na intersecção entre arte, luta por território e criação de comunidades.

Reunindo artistas visuais, fotógrafos, performers, educadores, curadores e professores, sua atuação valoriza saberes ancestrais, periféricos e afrodiaspóricos, o coletivo afirma práticas anticolo-

42 Ibidem, p. 40.

niais voltadas para a celebração da cultura negra e a construção de conexões globais entre povos da diáspora africana (Nas Horas Vagas, 2025)[43].

Embora cada integrante desenvolva uma trajetória própria, o coletivo se faz no encontro entre essas individualidades emergindo algo impossível de ser realizado isoladamente, pois não se trata da construção de uma estética homogênea, mas da criação de uma comunidade de diferenças. Inspirando-se na multiplicidade do Wu-Tang Clan, seus integrantes afirmam que o que os une "é menos um estilo e mais um modo de estar no mundo: em comunidade, em festa, em pensamento crítico e afeto radical" (Nas Horas Vagas, 2025)[44]. Essa perspectiva tornou-se visível na participação do coletivo na 36ª Bienal de São Paulo – Nem todo viandante anda estradas: Da humanidade como prática – cuja proposta desloca o foco da obra como objeto para a humanidade como prática, em profunda sintonia com sua atuação.

Como observa Clarissa Diniz, em texto para a exposição 500 Braças (Museu Paranaense, 2026)[45], o coletivo nasce como um contramovimento às celebrações oficiais do bicentenário da Independência e do centenário da Semana de Arte Moderna. Enquanto o país reafirmava narrativas heroicas, jovens artistas negros da periferia paulista organizavam um contramanifesto, reivindicando outras histórias, outros afetos e outros futuros. Ao assumirem provocativamente a figura do vilão, subvertem uma categoria historicamente utilizada para criminalizar corpos negros e periféricos e, em lugar de uma política fundada apenas na revolta, propõem uma ética do afeto, do cuidado e da solidariedade. Unidos pela experiência compartilhada de serem homens negros, artistas e moradores da periferia, constroem uma irman-

43 VILANISMO. Nas Horas Vagas, Vilanismo, São Paulo, 2025.

44 Ibidem

45 DINIZ, Clara. Vilanismo. In: 500 Braças. Curitiba: Museu Paranaense, (2026). p. 4.

dade dedicada tanto ao fortalecimento das lutas coletivas quanto à reinvenção das masculinidades contemporâneas. Essa ética manifesta-se de forma contundente em *500 Braças*, cujo título remete à medida territorial estabelecida pela Lei de Terras de 1850. Ao reivindicar simbolicamente essas "braças", o coletivo desloca a discussão fundiária para o campo da arte, compreendendo o direito ao território como condição para imaginar futuros possíveis e construir, no presente, espaços coletivos onde obras, encontros e projetos possam florescer.

A fraternidade no Vilanismo deixa de constituir apenas um valor ético para tornar-se uma prática artística, em que a construção de laços sensíveis entre sujeitos historicamente marginalizados, seus aliados e as instituições culturais converte-se na própria matéria da obra. Como afirma Clarissa Diniz, "num contexto marcado pela ascensão do fascismo e pelo ódio que ele dissemina, o Vilanismo insiste na fraternidade", fazendo do encontro, do cuidado e da partilha tecnologias de existência e regeneração coletiva diante da ameaça do colapso (DINIZ, 2026)[46]. É precisamente nessa construção de laços sensíveis, fundada no afeto e na experiência compartilhada, que o coletivo amplia a compreensão do ativismo artístico, transformando a resistência não apenas em enfrentamento, mas também em prática de criação comunitária de futuros possíveis.

[img. 9] ***Vilanismo. Cortejo Negro*** **(2024).** Photo: Rodrigo Zaim

46 Ibidem, p. 5.

Considerações sobre a Poética da Pergunta

As trajetórias analisadas neste ensaio revelam diferentes modos de mobilizar a Pergunta como prática estética e política.

Em Anna Bella Geiger, há a interrogação sobre território e brasilidade.

Em Artur Barrio, torna-se experiência da violência.

Em Cildo Meireles, percorre os circuitos da circulação e da percepção.

Em Mônica Nador, desloca autoria e participação.

Em Rosana Paulino, questiona as epistemologias, a ciência e a ancestralidade.

Em Jaime Lauriano, reinscreve a memória e revisa a história.

Em Raphael Escobar, media instituições e territórios.

No Vilanismo, transforma-se em fraternidade e construção de comunidade.

Em Território Expropriado, por sua vez, a pergunta atravessa simultaneamente a memória política da ditadura e a biografia familiar, articulando experiência individual e história coletiva.

Essa diversidade confirma a hipótese que orienta este ensaio.

Aproximamo-nos dessas trajetórias não apenas como pesquisadores, mas como ativistas-pesquisadores(as), compreendendo que a produção de conhecimento constitui igualmente um elemento essencial de luta. Em muitas dessas formas de conheci-

mento/poder autônomo, o(a) ativista torna-se mídia e, nesse contexto, a luta de classes torna-se também uma luta de linguagem (BUREAU D'ÉTUDES, edição de 2002, p. 363)[47]. Como afirma Marx (2006), não basta interpretar o mundo: trata-se de transformá-lo.

Assim, deixamos de ocupar uma posição de exterioridade diante de seu objeto para nos constituirmos como prática comprometida com a disputa pelos sentidos da memória, da democracia e da vida coletiva.

O conhecimento torna-se, ele próprio, elemento da luta; o ativista converte-se simultaneamente em produtor de informação, articulador de redes e desencadeador de ações. As disputas de classe tornam-se também disputas de linguagem, de memória e de produção de sentidos.

É nesse horizonte que propomos compreender a *Poética da Pergunta* não apenas como uma categoria de análise das práticas artísticas contemporâneas, mas como uma postura epistemológica já que desloca o centro da produção do conhecimento da (i) resposta para a investigação; (ii) da transmissão para o diálogo; (iii) da autoridade para a mediação; (iv) da contemplação para a participação.

A *Poética da Pergunta* é uma postura epistemológica comprometida com a construção coletiva dos sentidos, na qual perguntar não significa suspender a ação, mas inaugurá-la. Ao reabrir memórias silenciadas, tensionar narrativas hegemônicas e criar condições para o encontro entre diferentes experiências, a pergunta converte-se em prática política e pedagógica.

47 BUREAU D'ÉTUDES. Conhecimento e poderes autônomos em uma sociedade sem afetos. In: MESQUITA, André; ESCHE, Charles; BRADLEY, Will (org.). Arte e ativismo: antologia. 2. ed. São Paulo: MASP – Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand; Afterall, 2021. p. 356–368.

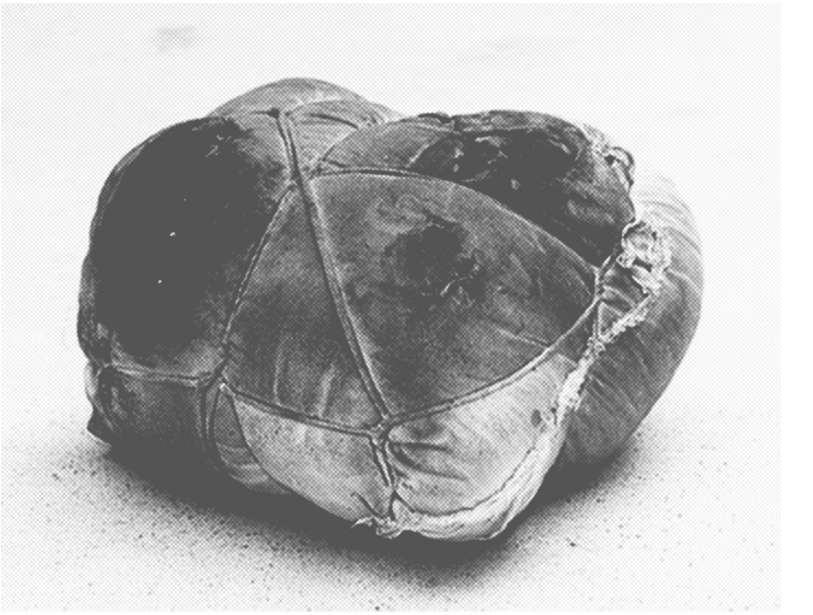
1







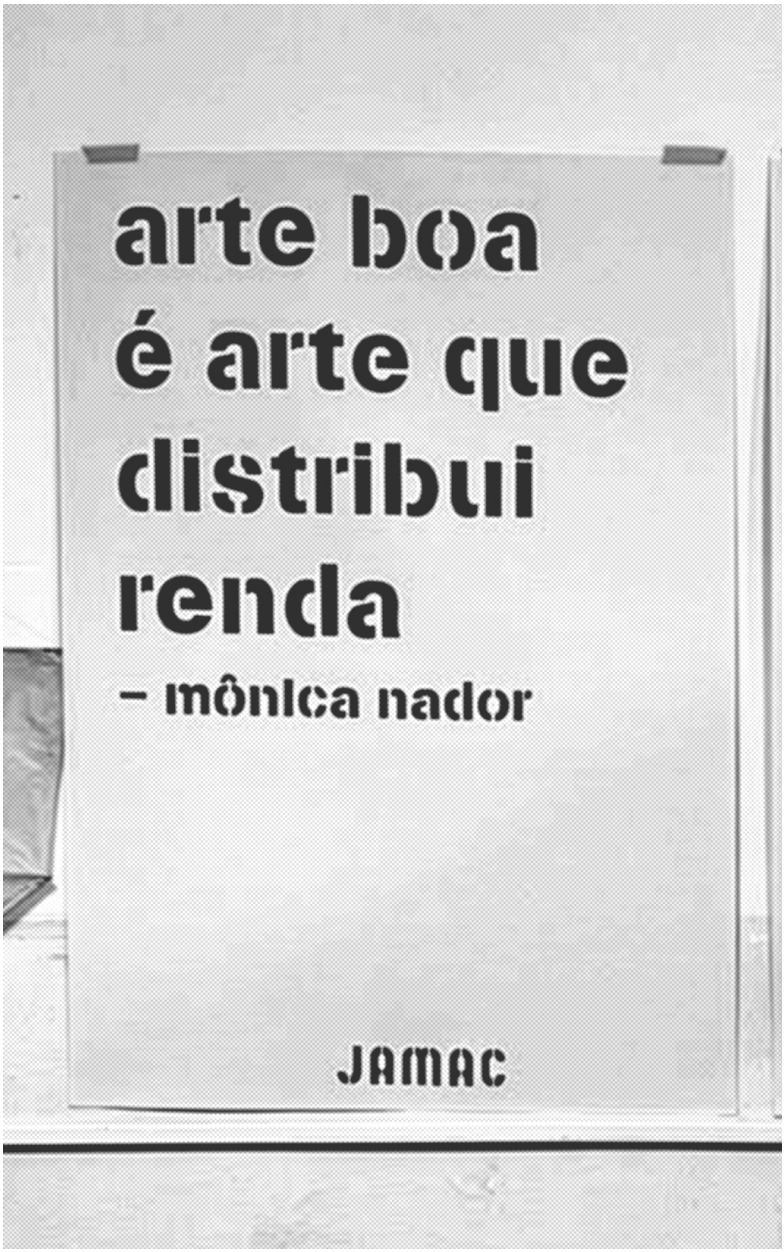


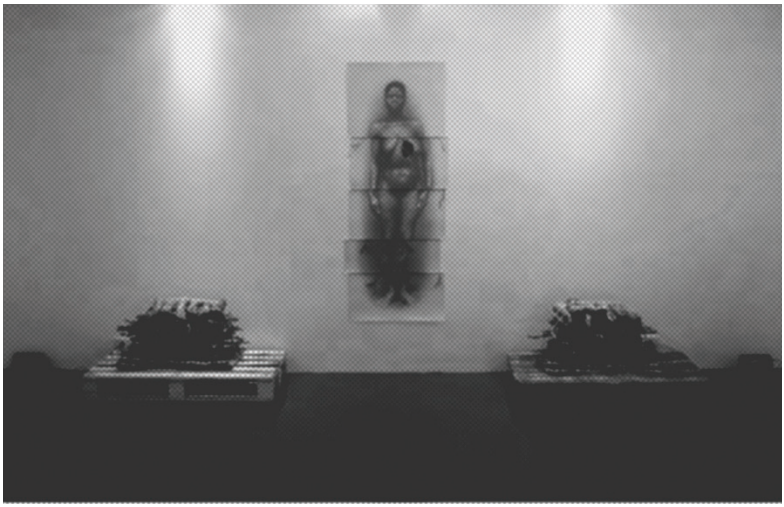


3

4


B 13589
075188
1
QUEM MATOU HERZOG?
BANCO CENTRAL DO BRASIL
1
UM
CRUZEIRO
PRESIDENTE
CONSELHO MONETÁRIO
PRESIDENTE
BANCO CENTRAL
B 13589
075188

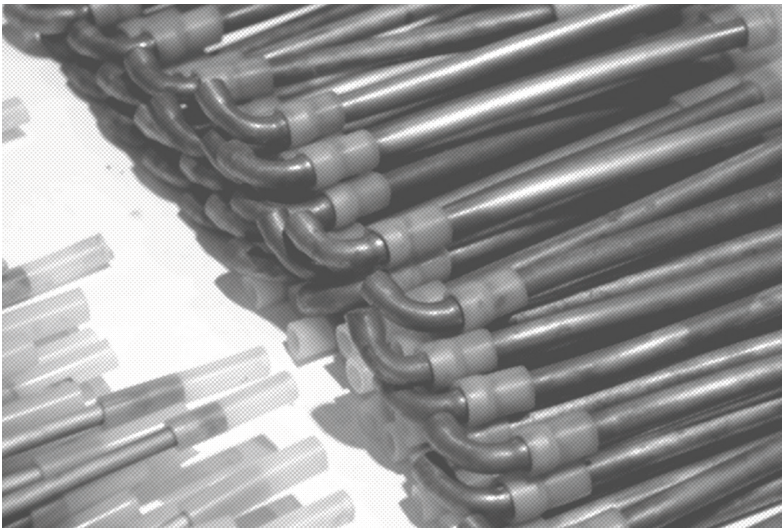

arte boa
é arte que
distribui
renda
– mônica nador
JAMAC



6

7


COQUETEL MOLOTOV
modo de preparo
1) encha a garrafa até a metade com a gasolina
2) coloque o óleo até completar 3/4 da garrafa
3) introduza este pano dentro da garrafa, deixando metade para fora formando um pavio
4) pressione o outro pano na boca da garrafa, até veda-lá e formaa uma rolha
materiais
gasolina
óleo de carro
garrafa de vidro
pano para pavio
pano para rolha



8

9



Crédito das imagens

Capa – *Pressuposto*, 2024, de Milton Tortella.
Óculos e fita Hellermann, 9 x 16 x 104 cm.
Fotografia: Augusto From.

Imagem 1 – Milton Tortella. *Ocultação de Cadáver*, 2020. Bandeira do Brasil e fragmentadora de folhas, 30 x 31 x 100 cm (aproximadamente)
Fotografia: Milton Tortella.

Imagem 2 – Anna Bella Geiger. *O pão nosso de cada dia*, 1978.
Fonte: GARCIA, Giulia. Um olhar nativo e alienígena sobre Anna Bella Geiger. Arte!Brasileiros, 6 ago. 2021. Disponível em: https://artebrasileiros.com.br. Acesso em: 2 ago. 2026.

Imagem 3 – Artur Barrio. *Trouxa de Sangue*, 1969. Pacotes de pano manchados com sangue e recheados com carne e ossos.
Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural. Verbete Trouxa de Sangue. Atualizado em 1 dez. 2023.

Imagem 4 – Cildo Meireles. *Inserções em circuitos ideológicos: Projeto Cédula – Quem matou Herzog?*, 1975.
Fonte: MEIRELES, Cildo. Inserções em circuitos ideológicos: Projeto Cédula – Quem matou Herzog?, 1975. Reprodução: Memórias da Ditadura. Disponível em: https://x.gd/xKlgV. Acesso em: 2 ago. 2026.

Imagem 5 – "*arte boa é arte que distribui renda*" de Mônica Nador/ JAMAC. Serigrafia sobre papel.
Fonte: JAMAC – Jardim Miriam Arte Clube. Publicação no Instagram. Disponível em: https://www.instagram.com/p/DZ8cFSxFGtX/?img_index=1. Acesso em: 2 ago. 2026.

Imagem 6 – Rosana Paulino. *Assentamento*, 2013. Instalação: impressão digital sobre tecido, desenho, linóleo, costura e bordado. Tecidos, 180 × 68 cm. Fotografia: Celia Antonacci.
Fonte: Rosana Paulino – site oficial. Disponível em: https://www.rosanapaulino.com.br/. Acesso em: 6 ago. 2026.

Imagem 7 – *Queime depois de ler*, 2012. Serigrafia sobre flanela, 26 × 26 cm.
Fotografia: Milton Tortella.

Imagem 8 – Raphael Escobar. *Estratégia de cuidado*, 2017. Instalação e mediação. Distribuição de quatrocentos cachimbos

de cobre com piteiras de silicone para usuários de crack na região da Cracolândia, no centro de São Paulo.
Fonte: ESCOBAR, Raphael. Estratégia de cuidado, 2017. Disponível em: https://www.escobarr.com/estrateacutegia-para-o-cuidado--2017.html. Acesso em: 2 ago. 2026. Acesso em: 6 ago. 2026.

Imagem 9 – Vilanismo. *Cortejo Negro*, 2024.
Fotografia: Rodrigo Zaim.
Fonte: Instagram do Vilanismo. Disponível em: https://www.instagram.com/p/DOETbPEDdS2/?img_index=4. Acesso em: 6 ago. 2026.

Referências

ABBAGNANO, Nicola. Dicionário de filosofia. Tradução de Alfredo Bosi e Ivone Castilho Benedetti. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ARAÚJO, Rafael. A experiência do horror: arte, pensamento e política. 2009. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2009.

AVELAR, Ana; IMPARATO, Marcella (org.). Ativismo curatorial no Brasil. 1. ed. Bauru: Editora Mireveja, 2025.

BRAUDEL, F. A longa duração. In: História e Ciências Sociais. São Paulo: Martins Fontes, 1972.

BUREAU D'ÉTUDES. Conhecimento e poderes autônomos em uma sociedade sem afetos. In: MESQUITA, André; ESCHE, Charles; BRADLEY, Will (org.). Arte e ativismo: antologia. 2. ed. São Paulo: MASP – Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand; Afterall, 2021. p. 356–368.

CABO GERALDO, Sheila. Barrio: a morte da arte como totalidade. In: BASBAUM, Ricardo (org.). Arte contemporânea brasileira (1970–1999): texturas, dicções, ficções, estratégias. 2. ed. São Paulo: Circuito, 2021. p. 119–132.

CHAIA, Miguel (org.). Arte e política. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2007.

COCCHIARALE, Fernando. O sentido constelar na obra de Anna Bella Geiger. In: BASBAUM, Ricardo (org.). Arte contemporânea brasileira (1970–1999): texturas, dicções, ficções, estratégias. 2. ed. São Paulo: Circuito, 2021, p. 87–94.

COPQUE, Barbara. Rosana Paulino. In: LIMA, Diane; KILOMBA, Grada; MENEZES, Hélio; BORJA-VILLEL, Manuel (org.). 35ª Bienal de São Paulo: coreografias do impossível: catálogo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2023. p. 248–249.

ELEISON, Keyna. Fazer existir: a arte como aliança. In: LAURIANO, Jaime. Jaime Lauriano. Organização de Luiz Vieira. São Paulo: Nara Roesler Books, 2025. p. 13–18.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. Trouxa de sangue (1969), de Artur Barrio. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível na Enciclopédia Itaú Cultural. Acesso em: 2 ago. 2026.

ESCOBAR, Raphael. Estratégia de cuidado (2017). Disponível em: https://www.escobarr.com/estrateacutegia-para-o-cuidado--2017.html?utm_source=chatgpt.com. Acesso em: 2 ago. 2026.

ESCOBAR, Raphael. Meio de campo. São Paulo: JAMAC/Autoria Compartilhada, 2025.

DINIZ, Clara. Vilanismo. In: 500 Braças. Curitiba: Museu Paranaense, [2026]. p. 4–5. Disponível em: https://x.gd/AS7Xk. Acesso em: 6 ago. 2026.

GARCIA, Giulia. Um olhar nativo e alienígena sobre Anna Bella Geiger. Arte!Brasileiros, 6 ago. 2021. Disponível em: https://x.gd/1ILGS. Acesso em: 2 ago. 2026.

GRAMSCI, Antonio. Maquiavel. A política e o Estado Moderno. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

HUCHET, Stéphane. A sociedade do artista: ativismo, morte e memória da arte. São Paulo: Editora 34, 2023.

LAURIANO, Jaime. Jaime Lauriano. Organização de Luiz Vieira. São Paulo: Nara Roesler Books, 2025.

MAQUIAVEL, N. O Príncipe. São Paulo: Círculo do Livro, 1976.

MARX, K. O Dezoito Brumário de Louis Bonaparte. São Paulo: Editora Centauro, 2006.

MESQUITA, André; ESCHE, Charles; BRADLEY, Will (org.). Arte

e ativismo: antologia. 2. ed. São Paulo: MASP – Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand; Afterall, 2021.

MORAIS, Frederico. A arte como trabalho sedutor de contrainformação industrial, cultural e ideológica. In: MATOS, Diego; WISNIK, Guilherme (org.). Cildo: estudos, espaços, tempo. São Paulo: Ubu, 2017. p. 161.

NADOR, Mônica. Semana da Educação Humanizada. 5ª Semana da Educação Humanizada. Movimento pela Educação Humanizadora - Moveh. 27 de Setembro de 2025. Visto em : https://youtu.be/eGn-Oq_cNU8? si=wZWPMQ9YWILWU600 Acesso em: 3 ago. 2026.

ORTIZ, Renato. Cultura brasileira e identidade nacional. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

PAULINO, Rosana; CARNEIRO, Sueli. Nós não temos um drama, temos uma luta para tocar: conversa entre Rosana Paulino e Sueli Carneiro. 35ª Bienal de São Paulo, 24 ago. 2023. Disponível em: https://35.bienal.org.br/nos-nao-temos-um-drama-temos-uma-luta-para-tocar-conversa-entre-rosana-paulino-e-sueli-carneiro/. Acesso em: 6 ago. 2026.

RIVITTI, Thaís de Souza. A ideia de circulação na obra de Cildo Meireles. 2007. Dissertação (Mestrado em Artes Plásticas) — Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007. Disponível em: Biblioteca Digital de Teses e Dissertações da USP. Acesso em: 29 jul. 2026.

SCHWARZ, G. Os Amnésicos. Belo Horizonte: Editora Ayine. 2024.

CHIARELLI, Tadeu. Pegando a história com as duas mãos: arte e política na produção de Jaime Lauriano. In: LAURIANO, Jaime. Jaime Lauriano. Organização de Luiz Vieira. São Paulo: Nara Roesler Books, 2025. p. 29.

VILANISMO. Nas Horas Vagas. São Paulo, 2025. Disponível em: https://x.gd/4k0KG. Acesso em: 6 ago. 2026.

Publicação integrante da exposição

Território Expropriado

por **Milton Tortella**

Texto curatorial:

Tathiana Senne Chicarino



15 de ago. a 26 set. 2026

Seg. a sex., 10h–20h |
Sáb., 10h–18h

Rua General Jardim, 522
Vila Buarque, São Paulo/SP

FESPSP | ESPAÇO cultural