

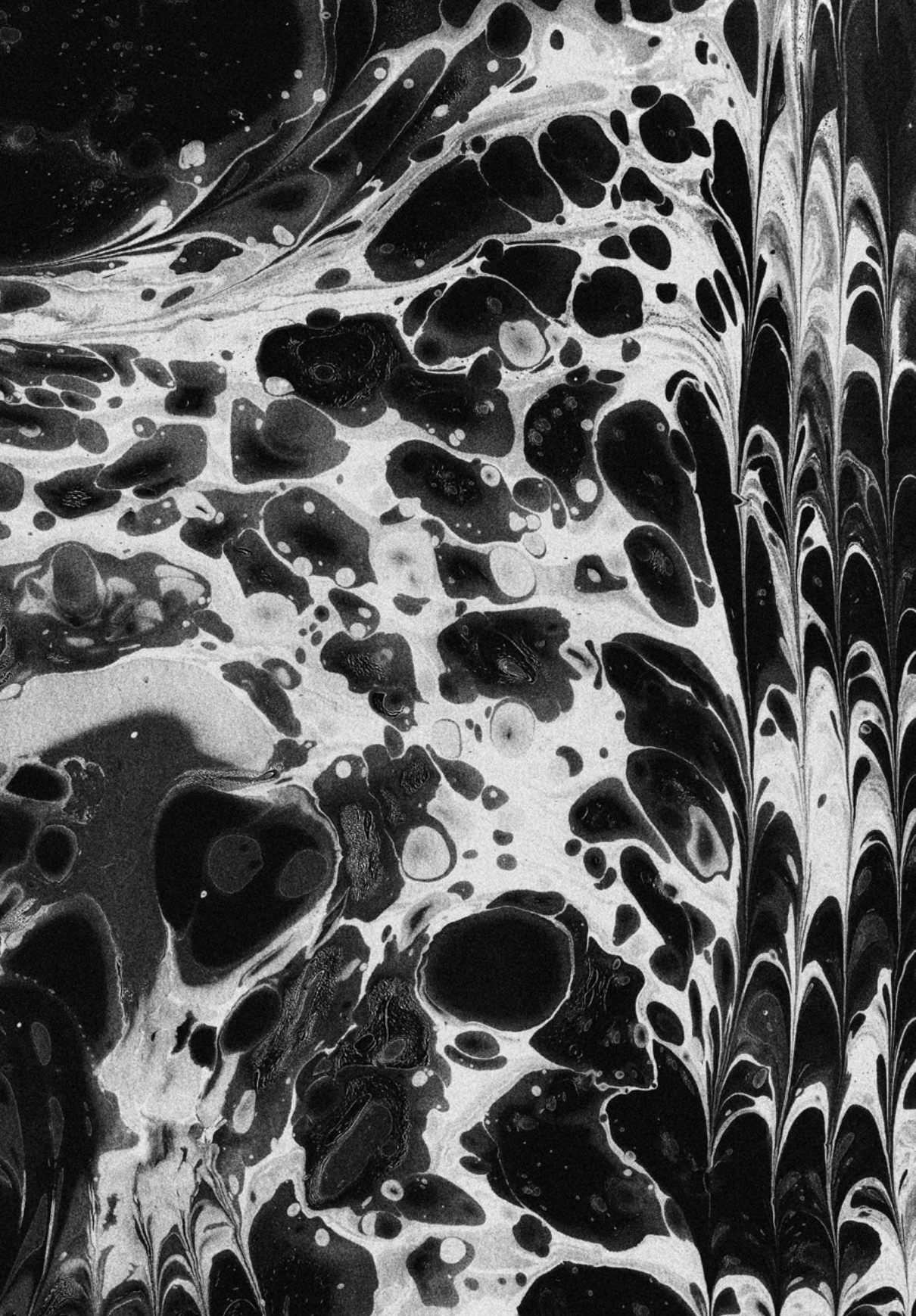
São Paulo  
2022

*Só se vive  
duas vezes*

Flora Himmelstein  
Moreira Leite







Universidade de São Paulo  
Escola de Comunicações e Artes  
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais

# *Só se vive duas vezes*

Flora Himmelstein Moreira Leite

Versão Original

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Artes Visuais.

Área de concentração

Poéticas Visuais

Orientador

Prof. Dr. Mario Celso Ramiro de Andrade

São Paulo  
2022

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação  
Serviço de Biblioteca e Documentação  
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo  
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

---

Leite, Flora Himmelstein Moreira  
Só se vive duas vezes / Flora Himmelstein Moreira  
Leite; orientador, Mario Ramiro . - São Paulo, 2022.  
188 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em  
Artes Visuais / Escola de Comunicações e Artes /  
Universidade de São Paulo.

Bibliografia  
Versão original

1. Arte contemporânea. 2. Processo artístico. 3.  
Mimese. 4. Kitsch. 5. Instalação. I. Ramiro, Mario. II.  
Título.

CDD 21.ed. - 700

---

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

# *Só se vive duas vezes*

**Flora Himmelstein Moreira Leite**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação  
em Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes  
da Universidade de São Paulo para obtenção do título  
de Mestre em Artes Visuais.

Orientador  
Prof. Dr. Mario Celso Ramiro de Andrade

Data da aprovação

---

Banca examinadora

---

---

---

---



*para meu avô Gesel*

## agradecimentos

Ao querido orientador Prof. Dr. Mario Celso Ramiro de Andrade, por todas as leituras atentas, por todas as provocações e por me ensinar a navegar pelos anos de pós-graduação com mais tranquilidade. À Liliane Benetti e Taisa Palhares, que na banca de qualificação abriram novos e importantes caminhos. À Daniela Abbade e Karina de Andrade, secretárias do PPG-AV e da ECA-USP. À Acácia Montagnolli, pela revisão atenta. À Marina Zilbersztein, pelo frescor do projeto gráfico, pelos marmorizados. Ao Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade de São Paulo, seus alunos e professores. Aos membros da banca.

À Máira Dietrich, por uma leitura generosa, sem reverências e bem-humorada. Ao Alexandre Wahrhaftig, Gabriel Lemos e Mario Sagayama, que toparam decifrar textos quando as ideias ainda estavam moles. Ao Wallace Masuko, pela fome galáctica.

Agradeço também:

Ana Beatriz Elorza, Ana Dias Batista, Ana Matheus Abbade, André Turazzi, Beatriz Toledo, Beatriz Martins, Cadu Riccioppo, Camila Goulart, Cláudio Cretti, Daniel Jablonski, Denise Alves-Rodrigues, Fernanda Lopes, Flora Rebollo, Gabriela Godoi, Isabella Rjeille, Íris Junges, Janaína Wagner, João Loureiro, Leandro Muniz, Lívia Benedetti, Lia Freitas, Marcos Castello, Mariana Leme, Matheus Leston, Maura Grimaldi, Patrícia Mourão, Renato Pera, Ricardo Parro, Ruy Ludovice e Wisrah Villefort por toda parceria, toda conversa, todas as cervejas, todos os cafés.

Aos meus pais, Maira Himmelstein e Paulo Moreira Leite, pela formação, pelos livros desde cedo, pelo apoio. Às minhas irmãs, Luiza Leite e Beatriz Leite, por me ensinarem desde pequena a não falar sempre sozinha.

Ao Lucas Braga, por todos os dias e todas as noites.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.



## resumo

“Só se vive duas vezes” é resultado de uma pesquisa de mestrado teórico-prática na qual abordo minha produção enquanto artista. Partindo de análises de trabalhos realizados entre 2009 e 2022, rente ao próprio processo artístico, as questões que estruturam o modo de funcionamento das obras se misturam aos objetos, imagens e paisagens a partir das quais as obras são realizadas. Figuras conceituais se misturam às estratégias da arte contemporânea; mimese, *kitsch*, instalação, *site-specific* se constelam para dar contornos à produção. Nessa trajetória, os textos passam a incorporar os contextos e espaços onde as obras acontecem, e a palavra trabalho, além de obra, passa a ter o sentido de labor.

Palavras-chave: **Arte contemporânea. Processo artístico. Mimese. Kitsch. Instalação. Trabalho.**

## abstract

“Só se vive duas vezes” (You Only Live Twice) is the result of a theoretical-practical master’s research in which I address my own artistic work. It begins with the analysis of artworks from 2009 to 2022, closely to the artistic process itself. The issues that structure the work’s operating modes become mingled with the objects, landscapes, and images from which they are made. Conceptual figures merge with contemporary art strategies: mimesis, kitsch, installation, site-specific become a constellation which outlines the works. Throughout the texts, the essays begin to embody the contexts and spaces where the works are exhibited, and the artwork also becomes art work.

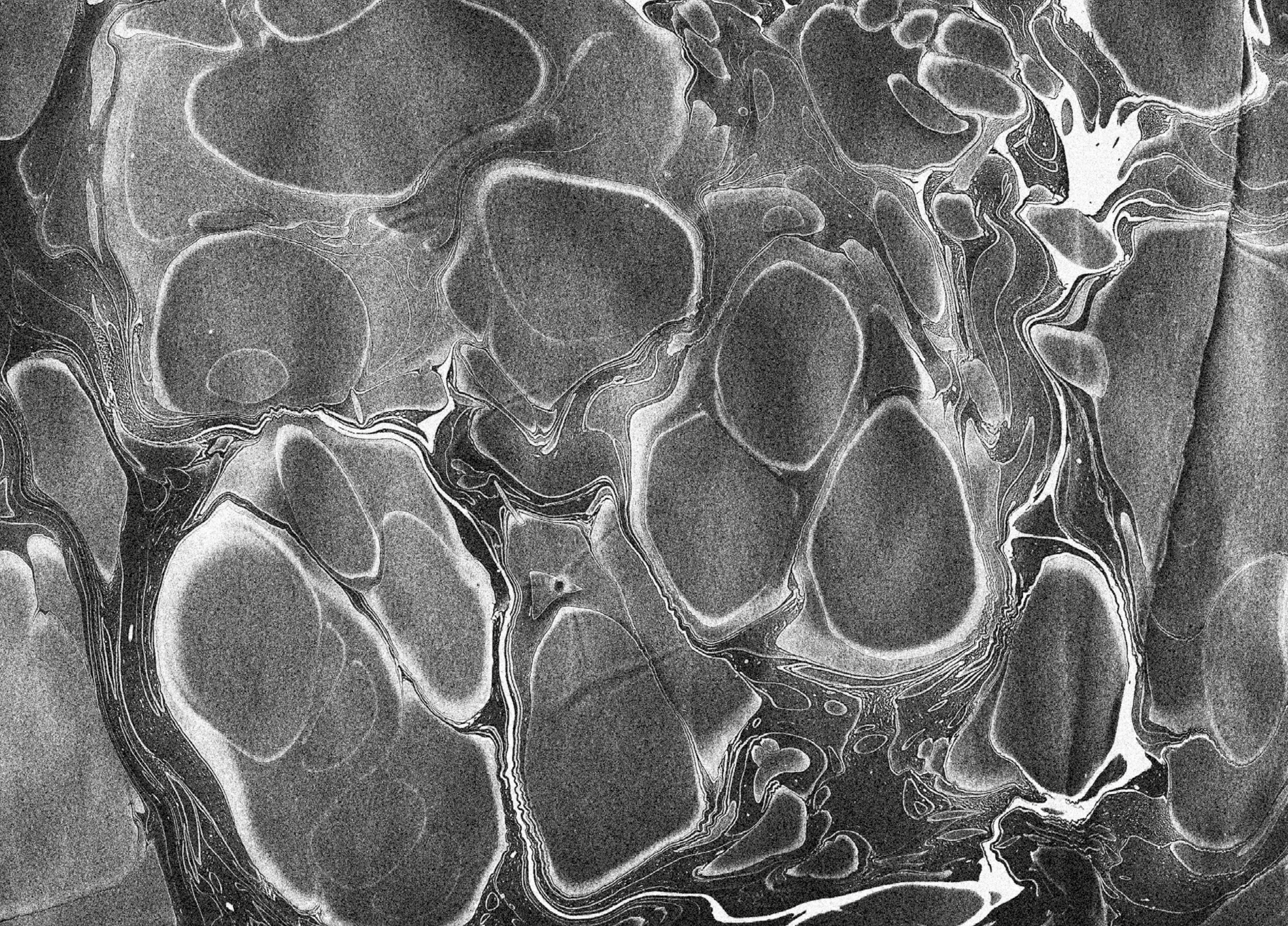
Keywords: **Contemporary art. Artistic process. Mimesis. Kitsch. Installation. Work.**

# sumário

	<i>Introdução</i>	17			
<b>1</b>	<i>Correspondências sonâmbulas</i>	23	<b>4</b>	<i>Rente</i>	113
	primeiras vistas	24		encalhada	114
	a aquarice do aquário	29		acarpelado	115
	<i>kitsch</i> , <i>schmaltz</i> , açúcar	38		o espaço dos fantasmas	121
	correspondências sonâmbulas	43		rente	126
	passatempo	54	<b>5</b>	<i>Trabalho 144 vezes</i>	137
	é doce morrer no mar	58		cristalizações	137
<b>2</b>	<i>Mortinha</i>	64		flutuante	143
	a galeria, a vitrine	64		ossos do ofício	147
	repetição e reencontro	68		pelo ralo	150
	estratégias de observação	74		autonomia	156
	ao mar	76		4 vezes visibilidade: remuneração, trabalho, valor e mercadoria	158
<b>3</b>	<i>Descer as estrelas à terra</i>	81		negociações	161
	cruzeiro do Sul	82		<i>Chuá, um comentário final</i>	167
	represa guarapiranga, avenida atlântica	86		<i>Referências bibliográficas</i>	174
	imagem dialética	89		<i>Bibliografia complementar</i>	181
	descer as estrelas à terra	92			
	fome galáctica	95			
	diversões eletrônicas	104			
	sonilóquio	107			

*Só se vive  
duas vezes*







# Introdução

Em 2014 fiz uma publicação chamada “Só se vive duas vezes”.<sup>1</sup> Escrita a quatro mãos, junto com a curadora Isabella Rjeille, criamos um glossário de sessenta e tantas palavras para abordar minha produção. O volume pode ser manuseado e lido ao gosto de quem o lê: dividido em cartas, ao modo de um baralho agigantado, cada uma delas contém um texto e uma imagem. Quase uma década depois, é o título desse glossário que uso para nomear esta dissertação, enquanto escolho a carta “Pérola” para introduzi-la:

## PÉROLA

45

Em 1893, o fazendeiro de ostras Kokichi Mikimoto desenvolveu um método para a produção de pérolas artificiais, que consiste em mimetizar a formação de uma pérola natural. Essa se forma pela reação à corpos estranhos que se alojam no interior da concha. O isolamento destes corpos estranhos em madre-pérola, ou nácar, resulta numa matéria altamente preciosa. A pérola é um brilho feito de falha.

A partir da inserção cirúrgica de um núcleo de nácar dentro de uma concha, Mikimoto conseguiu aperfeiçoar o método, até que em 1913 obteve uma pérola de cultivo perfeitamente redonda, indistinguível de uma pérola natural.

Com isso, no final dos anos 1920, a indústria mais importante do Kuwait – a pesca de pérolas – estava devastada: o sucesso de Mikimoto, somado à Crise de 1929, deixou o país em grandes apuros financeiros. Em 1932, o Emir do Kuwait, Sheik Ahmad – que estava ansioso para resolver seus problemas econômicos – e o governo britânico, responsável pelas relações exteriores do país – acreditando muito pouco no potencial petrolífero da região e querendo evitar uma guerra diplomática com os Estados Unidos – permitiram a entrada da Standard Oil of California no território.

A história do Rei das Pérolas, Kokichi Mikimoto, é conhecida até hoje como um dos grandes romances da indústria moderna.

projeto para capa de livro “O Rei das Pérolas”

*Só se vive duas vezes* (2014), Carta 45 – Pérola. Reprodução/Julia Thompson.

---

<sup>1</sup> Publicada em uma parceria da Casa Tomada com a editora Pingado Prés. Meus agradecimentos à Tainá Azeredo, Bianca Muto e Ivy Folha.



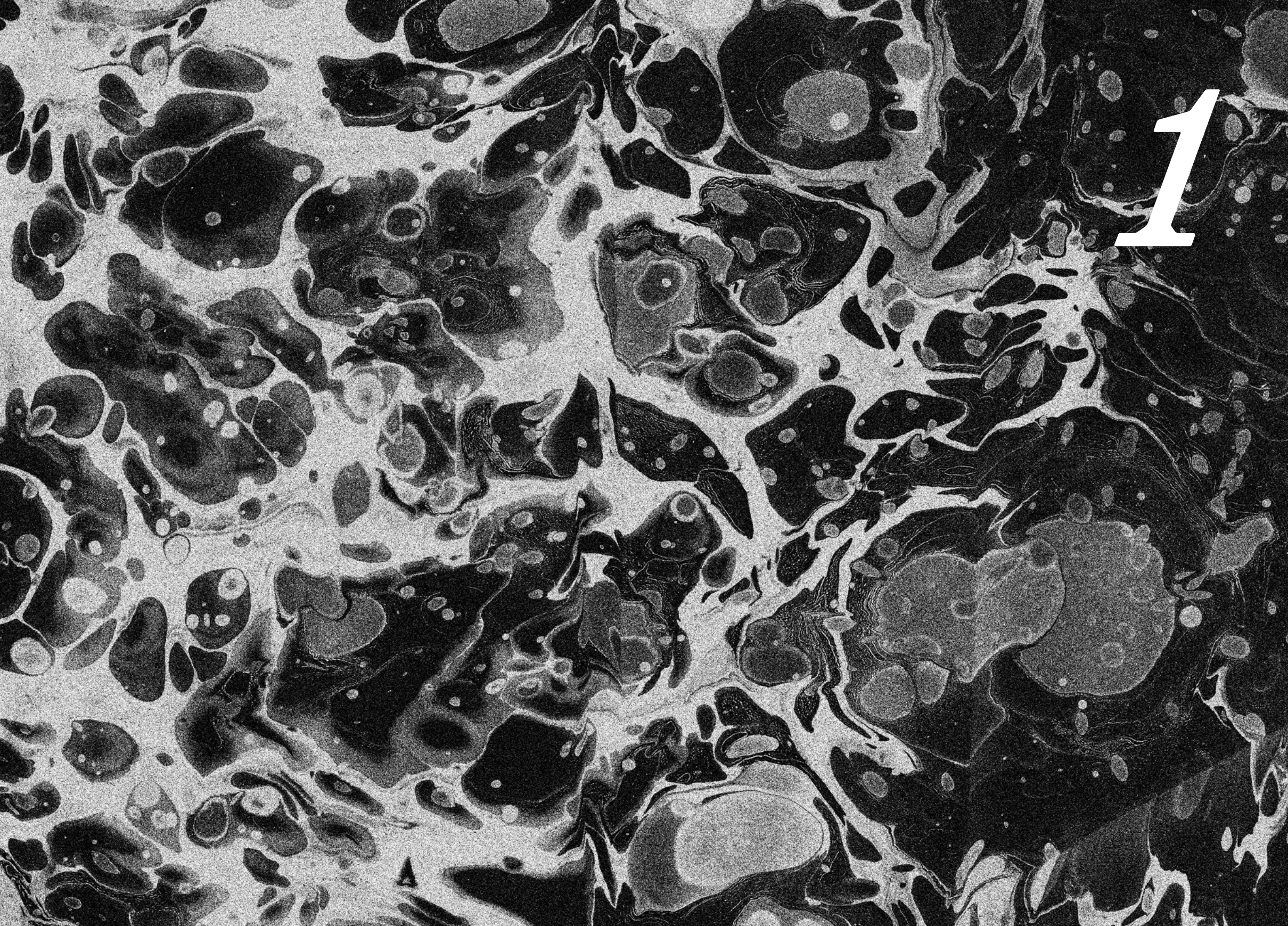
Nessa escolha, há um movimento duplo. O primeiro, ler o que escrevi anos atrás com o olhar de hoje – assim como os textos que seguem são também uma análise da produção que venho realizando desde antes desse glossário, configurando-se como uma leitura da obra. O segundo movimento é, por meio dessa anedota, lembrar que algo tão banal quanto uma pérola pode ter, e nesse caso tem, uma história que perpassa contextos que vão além dos colares de certas avós. Esse tipo de movimento – de tomar um objeto como ponto de partida para um raciocínio, arrastando sua história para dentro do texto, bem como a percepção que temos desse mesmo objeto no cotidiano – diz do tipo de especulação que os capítulos constroem. A partir da observação atenta e da pesquisa, tentei simultaneamente delinear os movimentos que os trabalhos plásticos fazem – as operações relativas ao seu próprio fazer –, assim como as histórias dos objetos, paisagens e imagens com as quais os trabalhos são construídos.

A linha de pesquisa em Poéticas Visuais, dentro do programa de pós-graduação de Artes Visuais da ECA-USP, exige uma posição heterogênea de nós artistas. Damos continuidade aos nossos trabalhos plásticos enquanto nos debruçamos sobre essa mesma produção. No começo escolhi me aproximar da escrita acadêmica, na tentativa de estabelecer alguma distância para realizar as análises; daí advém o caráter mais endurecido de algumas passagens. Ao longo dos textos, a escrita foi encontrando outras formas, que se conjugam e se misturam àquelas primeiras tentativas. O texto alterna entre a terceira e a primeira pessoa, presente no plural e às vezes no singular, resultado dessas diferentes latitudes – momentos de maior ou menor implicação nos argumentos apresentados, aderência maior ou menor ao modelo acadêmico. Os capítulos começam olhando para um trabalho. Daí em diante, encontro para onde os trabalhos olham, em um procedimento quase que de escavação.

O que fazem os trabalhos com os objetos que escolhem? Quais relações estabelecem com o espaço onde aparecem? Essas e outras perguntas se relacionam ao que descrevo como modo de funcionamento da obra, ou sua economia. O que chamo aqui de economia é a maneira que os trabalhos lidam com os materiais que escolhem, as trocas que estabelecem com os espaços que habitam. Trocas que devolvem mais hipóteses, ou perguntas, do que respostas.

Os textos a seguir operam conjuntamente em uma espécie de *zoom out*: partindo da análise de obras específicas, estabeleço figuras conceituais e estruturas de pensamento que passam a dar conta do modo de funcionamento da produção de maneira mais abrangente. Seguindo o caminho traçado por outras estratégias dessa mesma produção, amplio a análise proposta não só para os espaços onde foram apresentados, mas também diante do sistema das artes. Nesse percurso, a palavra trabalho – que usualmente nos textos serve como sinônimo de obra – passa a ter também o sentido de labor.

Fazer uma dissertação de mestrado no contexto acadêmico se assemelha a fazer um trabalho, no sentido de que é a própria pesquisa que vai tomando corpo e conduzindo para onde se deve seguir. É o tempo que estabelece os limites do que é apresentado a partir de um longo processo, e ao encontro desses limites a forma desta dissertação pode ser considerada um recorte, tanto dos trabalhos analisados quanto das abordagens. Assim, nestes textos há uma constelação bastante específica e, por que não, inesperada de autores e ideias. Por vezes, eles operam como colagens. Atravessar tempos, espaços e perspectivas diferentes só é possível porque o eixo principal dos textos é aquilo que desenha o modo como deve ser observado: o trabalho.





# Correspondências sonâmbulas



*Tempo Livre* (2011) é um trabalho no qual um painel de aquário é adesivado a uma parede expositiva cenográfica. Desse painel escorre água através de pequenos orifícios distribuídos em grade. A água, por sua vez, escorre até o final da parede, onde uma calha a recolhe para que possa retornar ao sistema e escorrer novamente. O escorrer, discreto, é ininterrupto.

*Tempo Livre*, 2011, painel de aquário e água. Centro Cultural São Paulo.  
Coleção de Arte da Cidade - Centro Cultural São Paulo. Imagem: André Turazzi.

*Tempo Livre*, 2011, painel de aquário e água, 35 x 50 cm. Centro Cultural São Paulo. Coleção de Arte da Cidade – Centro Cultural São Paulo. Imagem: André Turazzi.



## primeiras vistas

Esse tipo de painel, produzido industrialmente, tem a função de decorar aquários domésticos. A imagem escolhida, dentre uma variedade disponível em lojas especializadas, não é um registro do que poderíamos pensar ser o “hábitat natural” das criaturas aquáticas – uma fotografia de um fundo de rio ou de mar, a começar pelo azul chapado, bastante diferente daqueles vistos em registros dessas águas. A tonalidade é mais parecida com a *blue screen of death*, como é popularmente conhecida a tela de computador dos anos 1990 que nos interrompia com algum erro grave do sistema operacional. Sobre o azul do painel, encontram-se dispostas plantas de plástico e algumas pedras de diversas proveniências geográficas. Isto é, a imagem já é uma reprodução de uma disposição própria aos aquários domésticos construídos por aqueles que não são especialistas em biologia marinha ou fluvial – mas sim pelos especialistas em aquarismo –, cuja composição pode não se limitar à fidelidade com o hábitat dos animais escolhidos para ocupá-lo. De dentro da imagem escorre água. Água de proveniência indiferente no caso do trabalho, cujo elemento comum em termos de composição química integra os diversos ambientes citados: o mar, o rio e o aquário. No caso de *Tempo Livre*, a água vinha do banheiro mais próximo no Centro Cultural São Paulo.

Podemos olhar a descrição dos dois elementos que constroem a obra a partir da dicotomia entre *verdadeiro* e *falso* – a imagem como *falsa* e a água como *verdadeira*. Se tomarmos esse caminho, poderíamos conjecturar que a imagem estaria em baixíssima estima por critérios que apreciam a verdade – considerando os critérios platônicos que a valorizam em detrimento da aparência do mundo sensível.<sup>2</sup> O mundo enganoso das aparências se relaciona com o notório perigo da *mimesis* artística, problema que segundo essa mesma linha de raciocínio está justamente na aparência enquanto produtora de ilusões e, portanto, produtora também de enganos. Contudo, esse singelo painel que observamos, essa cópia de uma fotografia de um cenário para decoração de aquário, que por sua vez talvez tenha sido em algum momento uma imitação de mar ou de rio, parece estar bastante distante de ser perigoso: aos nossos olhos, ele está longe de se configurar como uma imitação satisfatória a ponto de ser confundido com a realidade do fundo do mar. Isso ao menos em 2021, sabe-se lá o que aconteceria com esse painel se viajasse no tempo e fosse jogado na frente de Platão enquanto escrevia a *República* no século IV a.C. Então, se mantivermos o painel como falso, a água, que também compõe o trabalho, poderia ser caracterizada como verdadeira. Mas o que é uma água verdadeira? Poderíamos até ir mais longe e nos perguntar: o que demonstra que a água utilizada no trabalho é, ao menos, real? Perguntas essas que, à medida que dão início à especulação, colocam o trabalho em um redemoinho que não parece interessar, e a estratégia ganha semblantes um tanto patéticos. Interessa, sim, examinar a operação mimética de *Tempo Livre*, mas não pela dicotomia entre *verdade* e *aparência*, do campo da imitação, do falso e da ilusão, derivados da acepção de *mimesis* de Platão.

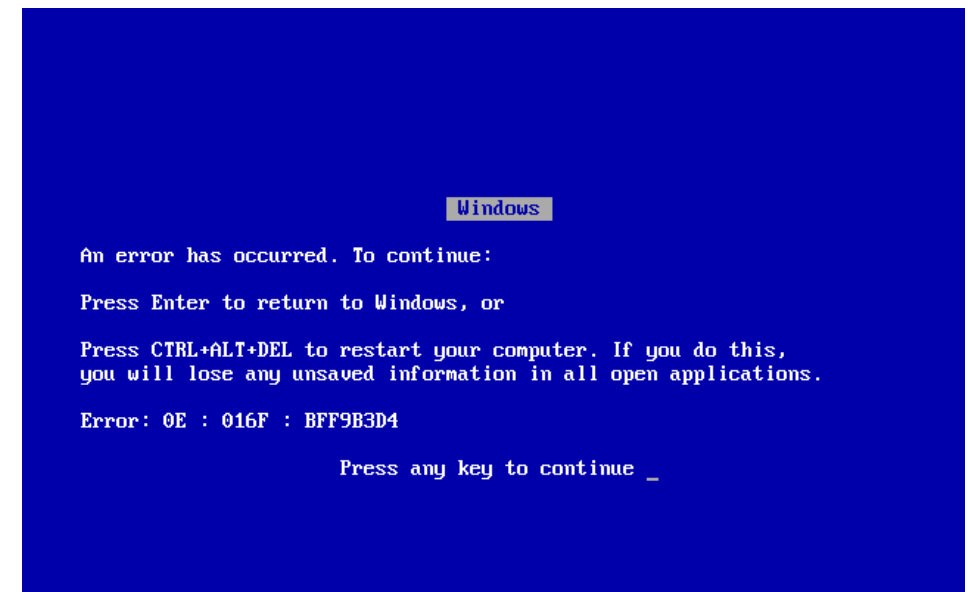
<sup>2</sup> GEBAUER, Gunter; WULF, Christoph. *Mimesis: culture, art, society*. Berkeley: University of California Press, 1995.

Ao começar a rodear o conceito de mimese, alguns obstáculos se apresentam. O lastro histórico da discussão é abrangente: a origem da teoria mimética é do século VI a.C. Seu correlato *eikon* – palavra que descreve semelhança e implica dependência da estátua em relação ao referente – se torna, no século V a.C., um dos termos correntes para se referir a escultura.<sup>3</sup> Depois disso, um largo espectro de diferentes significados de mimese foi desenvolvido ao longo da história da teoria filosófica. Incluem, muitas vezes, o sentido da imitação, da semelhança e de uma construção intencional de correlação. O conceito parece, por sua vez, resistente a definições precisas e circunscritas a determinados campos do conhecimento – justamente porque é da natureza da mimese a relação com o campo da práxis, o que a torna ambivalente: a mimese é um conceito imbuído da prática, impossibilitado de ser “puro” pois só é possível observá-lo enquanto empregado na produção<sup>4</sup> (artística ou não), portanto muito difícil defini-lo como uma só coisa. É também utilizado para análises em diversos campos do conhecimento, além da estética, na psicologia, na sociologia, entre outros. Nesse sentido, a tentativa aqui é de que, no desenrolar do pensamento por meio do texto, seja possível tatear o que pode ser a operação mimética empregada pelo trabalho. Por isso, as expressões derivadas de mimese serão utilizadas – e repetidas – até que seja possível entrever suas definições na economia dos trabalhos, no seu modo de funcionamento. Assim, talvez possa se tornar uma ferramenta a partir do seu emprego: operando o conceito de mimese em um embate contínuo com a obra, e pelo qual ambos – obra e conceito – se desdobram.

<sup>3</sup> WEBSTER, T. B. L. Greek theories of art and literature down to 400 B.C. *The Classical Quarterly*, London, v. 33, n. 3/4, p. 166-179, July/Oct. 1939. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/637279>. Acesso em: 11 set. 2018.

<sup>4</sup> GEBAUER; WULF, 1995, p. 2.

O painel de aquário pode ser caracterizado como uma espécie de *mimema*,<sup>5</sup> ou seja, o resultado de uma ação mimética. Podemos estabelecer uma relação de comparação e diferença entre ele e o fundo do mar, um rio e outros aquários, mas gostaria de tomá-lo mais adiante como algo que não é definido como imitação ou representação desses ambientes. A operação mimética de *Tempo Livre* está, por sua vez, na inserção da água.



Blue screen of death (ou tela azul da morte) dos Windows 9x.

O painel de aquário é um objeto que cumpre função decorativa. Seu fundo azul *blue screen of death* nos lembra também que imagens de fundo do mar e de aquários foram dos protetores de telas mais comuns em computadores nas últimas décadas.

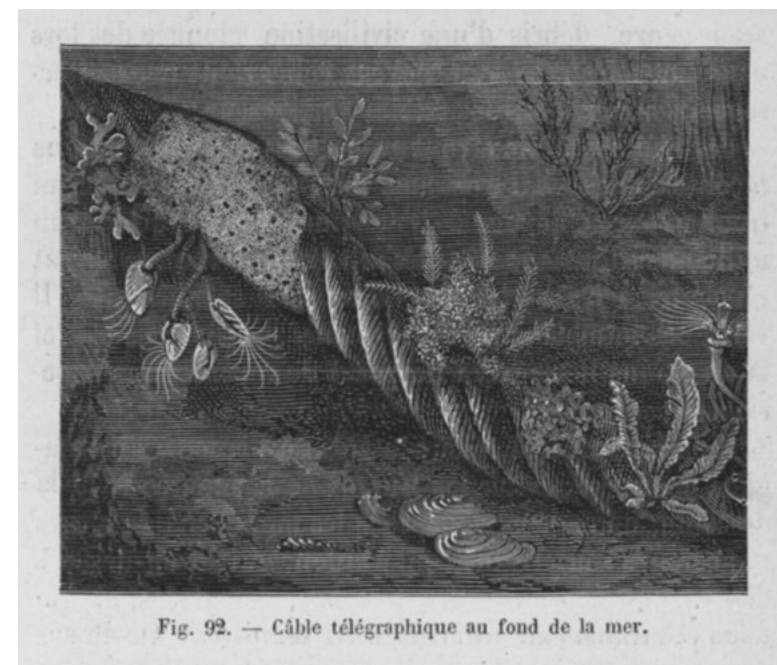
<sup>5</sup> GEBAUER; WULF, 1995, p. 27.



Retomando, ele não pretende simular exatamente um hábitat natural – poderíamos dizer que o fundo de aquário performa o objeto para o qual foi designado, o próprio aquário. No trabalho, ele é retirado de seu contexto e posicionado na altura padrão de montagem de uma pintura (com centro a 150 cm do chão); o fundo, então, se converte em primeiro plano. Se voltássemos a pensar no painel como um *mimema* de ambientes aquosos, poderíamos pensar que a água que escorre de seus orifícios seria um *mimema* do próprio painel, sobrepondo-lhe outra parcela de seu referencial. Em vez de recrutar outro grau de *mimesis*, faria seu movimento inverso, o retorno ao grau zero: a água. Nessa perspectiva, e a partir dessa interpretação, a sobreposição do painel e da água parece deixar evidente a diferença entre os dois, entre imagem que performa ambiente aquoso e a água que escorre: deixa entrever que não há água no painel. Mas além de apresentar essa tautologia, o que há nesse intervalo?

Embora a água possa ser vista como o elemento comum entre aquários, mares e rios, e também piscinas, chuveiros, banheiras e fontes, voltamos à perspectiva de que não é a água que o painel de aquário imita – até porque, não estamos no campo da mimese como imitação ou cópia. Talvez fosse mais rigoroso dizer que é uma outra maneira de recolocar um dos elementos do hábitat do painel de aquário: a água é deslocada da cuba de vidro inexistente para a parede expositiva, de modo que fora do aquário ela escorre verticalizada. É como se ao olhar o painel de aquário como objeto, e ao colocá-lo de modo isolado na parede expositiva, o trabalho estabelecesse uma correspondência deste com a água, já que ambos “convivem” dentro do aquário. E aqui, sem vidro, sem continente, a água escorre.

## a aquarice do aquário



Cabo de telégrafo no fundo do mar. Do livro de L. Sonrel, *Le fond de la mer*, 1870, p. 331. Reprodução/BnF Gallica.

Há uma anedota na história da ciência que parece ser um interessante segundo ponto de partida. Tentativas de observação e acesso ao fundo do mar parecem ter sido realizadas desde Alexandre, o Grande. Sinos de mergulho feitos de vidro, madeira, aço, aparatos e roupas – além de muitos afogamentos – contam a história dessas experiências. Atravessando alguns séculos, chegamos ao ano de 1860, quando o governo britânico retirou das águas da ilha mediterrânea de Sardenha um cabo de telégrafo para conserto, arrastando dezenas de seres e habitantes do fundo do mar que viviam incrustados ali. Com isso, diversas espécies, dentre anêmonas, plantas, e corais marinhos, foram trazidas

à superfície pela primeira vez.<sup>6</sup> Seria o argumento perfeito se esse fato fosse inequivocamente um dos grandes acontecimentos da “história do aquário” – algo que em si já pode soar de uma importância descabida. Não sei se genealogias são as melhores respostas, mas essa crônica é conveniente: parece interessar nesse factóide que a possibilidade de observar essas criaturas, e a moda dos aquários que se desenvolveria até o século seguinte, constitui-se a partir de uma história mediada pela técnica. Não só a partir de viagens científicas de observação e coleta de espécies, mas também por ocorridos do acaso, como o do cabo marítimo, consequências do avanço industrial.

Esses avanços e acasos constituem uma história sobredeterminada, permeada por questões que compõem um panorama mais intrincado – e divertido – do que uma ideia de aquário enquanto representação do oceano na sala de estar. Anteriores aos aquários, algumas tendências do século XIX parecem mostrar a constituição de um espaço doméstico bastante peculiar no caso da burguesia europeia. Não que seja frutífero demonstrar uma evolução linear que teria como objeto conclusivo o aquário, mas algumas das correlações do contexto que o cercam parecem acrescentar perspectivas de interesse. Anterior à moda na Inglaterra Vitoriana, que teve seu auge nas décadas de 1850 e 1860, houve a pteromania – ou a moda das samambaias, e com elas as Caixas Wardianas. Dentro dessas caixas, as plantas podiam ser transportadas vivas entre continentes além-mar, mantidas em condições aprazíveis de irrigação e temperatura – com paredes de vidro que as protegiam de um ambiente urbano agressivo, o calor permitia que



Jardins de samambaias, do livro de Shirley Hibberd, *The fern garden*, 1872, p. 50.

a umidade do solo condensasse e irrigasse as folhas. Foi seguida pela moda das algas, das anêmonas e das serpentes aquáticas. Todas elas possibilitadas pela caixa de vidro, e pela importante descoberta de que era necessário e possível oxigenar a água através das plantas – ainda que peixes dourados fossem cultivados como ornamentação em cuias de vidro na Europa desde, pelo menos, o século XVI, eles acabavam por morrer asfixiados. Curioso o fato de tais objetos de decoração doméstica – que forneciam entretenimento e aprendizado, segundo publicações da época – terem sido tendência de determinados grupos da classe burguesa, “as manias e as fúrias – *fads, crazes, hobbies* dos ingleses”, como as descreve Gilda de Mello e Souza.<sup>7</sup> Embora a autora acrescente “apesar de objetivamente semelhantes à moda, são mais pessoais, menos generalizadas, variando de *coterie* para *coterie*”, parece haver uma excentricidade específica à época; mesmo que não tão absurda

<sup>6</sup> OLALQUIAGA, Celeste. *The artificial kingdom: a treasury of the kitsch experience*. New York: Pantheon Books, 1998. p. 149.

<sup>7</sup> SOUZA, Gilda de Mello e. *O espírito das roupas: a moda no século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 20.

aos nossos olhos quanto aqueles que passeavam com tartarugas pelas arcadas de Paris em 1839, ou mesmo os nova-iorquinos com seus caranguejos nos anos 1970.<sup>8</sup> O aquarismo, contudo, parece ter se tornado uma atividade, ou hobby, dos mais duradouros.

O primeiro aquário público foi inaugurado no Zoológico de Londres em 1853. Menos de vinte anos mais tarde, o superintendente do Crystal Palace Aquarium, na mesma cidade, comenta no manual oficial da instituição acerca de “uma hora maldita”<sup>9</sup> onde a fantasia parecia ter dominado tanto a arquitetura dos aquários públicos quanto a decoração dos domésticos. Se referia aos aquários públicos de Paris e de Hanôver, ambos construídos como grutas, cheios de estalactites e estalagmites que brotavam do chão, do teto, das paredes. Já nos aquários domésticos, além dos peixes, eram encontradas miniaturas de colunas e arcos, pedras artificiais, além de torres, castelos e cromeleques<sup>10</sup> afundados e cobertos de musgo: o fundo do mar já vinha com suas ruínas e monumentos. Ou melhor, o aquário já vinha com suas ruínas e monumentos – portanto, não parece ser um *mimema* de uma imagem originária, mesmo se ainda quiséssemos supor que isso existe. O aquário é produto da cultura. Se ainda cogitarmos delinear tal objeto dentro dessa oposição com a natureza, só seria possível pensá-lo enquanto uma coisa híbrida. Até porque, a observação dessa paisagem específica – a paisagem aquática – não é possível sem a mediação de algum dispositivo, se é que acreditamos que a maneira como olhamos qualquer coisa poderia ser considerada

<sup>8</sup> OLALQUIAGA, 1998.

<sup>9</sup> No original: “an evil hour”. Ibid., p. 154.

<sup>10</sup> Cromeleques são geralmente construídos por duas pedras perpendiculares e uma no topo.



Aquário marinho. Desenho de Jules Gaidrau na publicação *L'Exposition universelle de 1867 illustrée*, 1867, capa. Reprodução/BnF Gallica

sem mediação. Ainda que encontremos na literatura, tanto dos aquários domésticos quanto públicos, a volição do conhecimento científico, e mesmo que contenha, e isso é óbvio, uma relação com o fundo do mar na captura de seus viventes, pensar sobre o aquário como um oceano em miniatura parece sobrescrever outras perspectivas de interesse. O objeto parece reforçar o quanto a maneira como olhamos, percebemos e nos relacionamos com as coisas será sempre mediada pela técnica, às vezes também consequência de descobertas ao acaso e de gostos de época, dentro de contextos históricos específicos.

Poderíamos pensar o aquário enquanto parte de uma “nova” natureza pós-industrial: que é transitória e efêmera, composta de suas construções e objetos da indústria. Produtos da revolução industrial, que embora não sejam orgânicos, podem ser considerados natureza





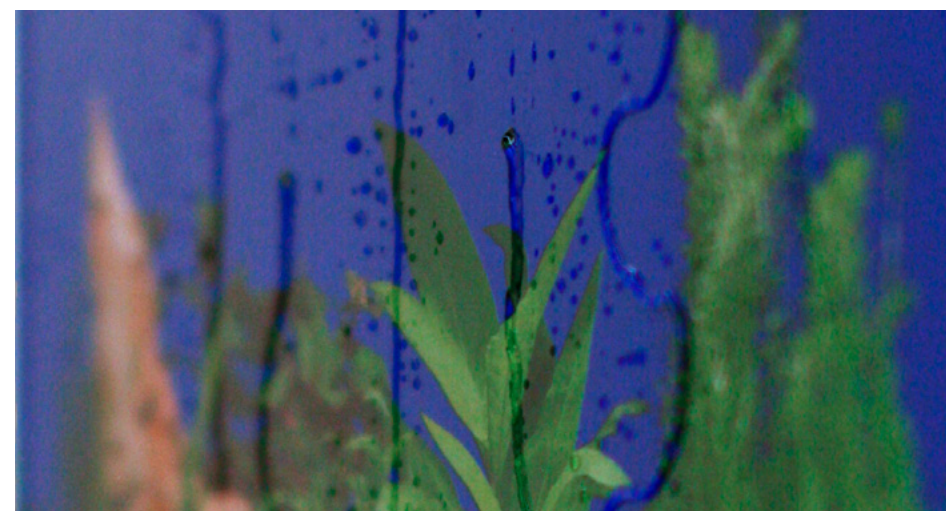
Projeto para um aquário com acabamento rústico. Do livro de H. Noel Humphreys, *Ocean gardens: the history of the marine aquarium*, 1857, prancha XII.

material, diante das lentes de Walter Benjamin. Essa se configura, para o autor, enquanto “outro”, compreendendo todo o mundo material e como este foi transformado pela tecnologia industrial. Nesse sentido, não haveria distinção categórica absoluta entre técnica e natureza orgânica em sua compreensão filosófica.<sup>11</sup>

Para o autor, essa natureza industrial exigiria também uma nova maneira de ser compreendida: que nos atentássemos não só à natureza em si, mas à nossa relação com ela. Pois junto à racionalização sistêmica da qual a industrialização foi também consequência, pensava-se ter abandonado uma relação mítica

<sup>11</sup> BUCK-MORSS, Susan. *The dialectics of seeing: Walter Benjamin and the Arcades project*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1989. p. 68-70.

com o mundo. Ao contrário, um novo tipo de reencantamento surgira, com seus próprios sonhos e mitos, mediados por essa nova natureza e suas intoxicantes modas efêmeras, arrastando consigo a reverência por objetos triviais e seus fetiches,<sup>12</sup> dos quais falaremos mais nos capítulos que seguem. Uma das estratégias diante disso seria desnaturalizar a progressão histórica, isto é: revisitar o passado em uma tentativa de compreender como e por que chegamos aonde estamos, sem naturalizar o progresso tecnológico e industrial, tentando encontrar em seus vestígios as forças que animaram os embates que levaram até o presente. A estratégia deste capítulo, de remontar à sua maneira a história do aquário a partir de um olhar atento para um objeto doméstico, tem algo desse mesmo esforço – a aquarice do aquário com base em suas crônicas e descobertas, escavando para entender o que faz esse objeto ser como o conhecemos.



*Tempo Livre*, 2011, painel de aquário e água, 35 x 50 cm. Centro Cultural São Paulo. Coleção de Arte da Cidade – Centro Cultural São Paulo. Imagem: André Turazzi.

<sup>12</sup> BUCK-MORSS, 1989, p. 254-260.





*backyard*



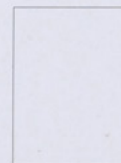
*in the wild*



*jungle*

NATUREZA

33





## *kitsch, schmaltz, açúcar*

Atravessando o que há de natureza orgânica em um aquário – o quanto se aproxima ou se distancia do fundo do mar – podemos agora falar sobre *kitsch*, aquilo que talvez esteja *entre* o fundo do mar e o aquário, palavra que diz do modo com o qual nos relacionamos com esse objeto. O termo reúne bibelôs, miniaturas de monumentos feitas de plástico, balões vendidos em portas de churrascarias, entre outras coisas consideradas de mau gosto. Vale lembrar que a ideia de mau gosto não pode ser considerada sem conotações de distinção de classe. Isto é, determinado grupo de agentes sociais pode considerar de mau gosto os objetos que outra classe social consome, e isso, como parte de um conjunto de normas sociais, também passa a definir o comportamento das classes: as roupas que vestimos, as comidas que comemos, os lugares que frequentamos – aquilo com o que nos identificamos e rejeitamos.<sup>13</sup>

O kitsch diz dos prazeres baratos – visto que tais objetos são, muitas vezes, bastante acessíveis. Mas não só: prazeres baratos porque apelam à sentimentalidade, ao reconhecimento fácil, àquilo que muitas vezes é reproduzido a partir de referentes externos muito conhecidos, quando não desgastados. É um produto da modernidade: o kitsch é reconhecido na reprodução em massa de determinados objetos e muitas vezes na produção

de lembranças barateadas. Também é duramente julgado por alguns críticos de modo derogatório por sua falta de originalidade e especificidade, por sua interpretação diluída e pastichizada das coisas que por vezes representa ou reproduz. É considerado muitas vezes o prazer daqueles que não tem disponibilidade para uma observação detida e exigente, o que seria próprio da arte.<sup>14</sup> O kitsch é também uma categoria que pode operar em paralaxe, ou seja, uma categoria que se move espacialmente e temporalmente em relação ao objeto: determinadas obras de arte, em determinados contextos espaciais ou históricos, passam a ser consideradas kitsch. Talvez, em certos meios, ir visitar a *Monalisa* já seja kitsch, embora a pintura de Leonardo da Vinci em si não o seja. O mesmo acontece até com receitas ou modas culinárias: flores de tomate, saladas de gelatina, coquetéis de camarão.



Coquetel de lagosta com cogumelos. Do livro de Günter Beer e Patrik Jaros, *Encyclopedia of cooking*, p. 83. Reprodução/Julia Thompson.

<sup>13</sup> BOURDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2007.

<sup>14</sup> CĂLINESCU, Matei. *Kitsch*. In: CĂLINESCU, Matei. *Five faces of modernity: modernism, avant-garde, decadence, kitsch, postmodernism*. Durham: Duke University Press, 1987. p. 225-262.



Ovos recheados. Do livro de Günter Beer e Patrik Jaros, *Encyclopedia of cooking*, p. 119. Reprodução/Julia Thompson.

O termo kitsch tem origem etimológica incerta: alguns autores consideram que tenha vindo de uma pronúncia errada do termo inglês *sketch*, outros acreditam que seja derivado do verbo alemão *kitschen* – catar lixo da rua, fazer móveis novos a partir dos velhos. *Verkitschen*, por sua vez, quer dizer trapacear, vender outra coisa no lugar do que havia sido combinado.<sup>15</sup> Há palavras em diversos idiomas que indicam categorias próximas de mau gosto, ou que descrevem essa espécie de floreio, de doçura, que pode conter o kitsch. Dentre elas, há uma espécie de sinônimo do termo utilizado em países anglófonos e que, embora não tenha a mesma abrangência, abre um caminho de interesse: *schmaltz*.

<sup>15</sup> MOLES, Abraham A. **O Kitsch**: a arte da felicidade. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1975. p. 10.

*Schmaltz*, palavra ídiche, é usada como vocábulo para descrever obras de arte que apelam ao excesso sentimental, feitas com a intenção de causar sentimentos tristes ou românticos, mas que não teriam “real valor artístico”. Em alemão, deriva do verbo *schmelzen*, que significa derreter. Na culinária da cultura judaica europeia, da qual o ídiche é o dialeto, *schmaltz* significa gordura; geralmente, gordura de frango. Até hoje é utilizada e produzida de modo caseiro: dispõe-se os restos do frango em uma frigideira, em especial a pele do animal, para cozinhar lentamente até que soltem a gordura. Por fim, o *schmaltz* é armazenado e utilizado em outras receitas. Curiosa a relação do kitsch com a gordura: o brilho que a gordura dá à comida, o envelopamento deslizante de sabor que cria, o estímulo às papilas gustativas e a utilização em grandes quantidades nas comidas que agradam facilmente. Comidas que, assim como o kitsch, são bastante apelativas e populares; diriam alguns que são apelativas ao gosto raso: maionese, batata frita, rissole, coxinha. Batata frita, rissole, coxinha – tudo o que poderia estar dentro do objeto de um outro trabalho, a vitrine de *Sobre o amor* (2009), um trabalho que talvez não seja kitsch, mas que deixa uma impressão bastante açucarada a partir do título. Ele parte de dois objetos: a estufa quente (uma vitrine de coxinha) e a mangueira de luz, acoplados a uma peça de madeira revestida de fórmica amarela. A mangueira contorna as chapas de aço inox que compõem as facetas inferior e posterior, e a resistência do próprio material faz com que seja um contorno torto. O eletrodoméstico agigantado simula a altura de um balcão de padaria, de interior luminoso, mas que não é mostruário ou display de nada. Há uma certa nostalgia nesses materiais – na vitrine, na fórmica, na luzinha –, mas que termina por compor um objeto estranho de título sentimental, um título coração de manteiga.



*Sobre o amor*, 2009, estufa quente, mangueira de luz, madeira e fórmica. 135 × 92 × 64 cm. Acervo Museu de Arte de Ribeirão Preto. Imagem: Acervo pessoal.

Pois bem, então o que há de gorduroso no kitsch? Essa digressão talvez nos leve a pensar nesse sabor de fácil agrado, ou no sabor exacerbado pela gordura – bem como o sentimentalismo e outras emoções que o kitsch desperta. Um certo excesso, seja na calibragem da gordura, da emoção, seja até mesmo na produção excessiva de mercadorias.<sup>16</sup> É curiosa essa mistura: pensar que o que é sinônimo de mau gosto seria motivado por uma produção em excesso; especular sobre o inverso dessa afirmação seria, no limite, dizer que se produzissem somente o necessário, não haveria kitsch, ou mau gosto. Austeridade, então, se converte também em um valor de gosto e, portanto, um valor de distinção

---

<sup>16</sup> BUCK-MORSS, 1989, p. 284.

de classe. Bem, o painel de aquário de fato não é austero. O que há de gorduroso nele? Talvez seu plástico brilhante, suas plantas em tons de verde tão estridentes e textura tão lisa que só podem ser de plástico e o *azul blue screen of death*. Talvez o que há de gorduroso em *Tempo Livre* seja o escorrer da água, que parece carregar também consigo a sensação de coração mole e água com açúcar das fontes de jardim.

## correspondências sonâmbulas

Se a nova natureza industrial deve ser observada também a partir da relação que travamos com ela, seguindo com Benjamin, isso se encontra no lugar onde haveria uma relação receptiva ao poder da matéria, onde a percepção, a sensorialidade e a ação caminhariam juntas, o que nos leva de volta ao hibridismo das capacidades miméticas.<sup>17</sup> Não à toa, é para a infância que o autor olha quando discorre sobre essa recepção inventiva: a criança que revira suas gavetas e constrói um zoológico;<sup>18</sup> brincadeiras são impregnadas de comportamentos miméticos, onde crianças se faz de trem,<sup>19</sup> de avião, de cavalo. A sugestão não é uma volta à infância, mas envolve recuperar tais ímpetus para que sejam reformulados e transformados. A experiência na modernidade se constituiria a partir do choque constante, resultando em seu empobrecimento – os olhos perderiam a capacidade de olhar.

---

<sup>17</sup> BUCK-MORSS, 1989, p. 263.

<sup>18</sup> BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1995. (Obras escolhidas, v. 2). p. 39.

<sup>19</sup> BENJAMIN, Walter. A doutrina das semelhanças. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 8. ed. rev. São Paulo: Brasiliense, 2012. (Obras escolhidas, v. 1). p. 117.

As capacidades miméticas poderiam ser empregadas enquanto um modo de reconstruir a possibilidade dessa experiência estilhaçada. A mimese é aqui compreendida como uma forma de produção ativa, uma habilidade de criar correspondências por meio de “fantasias espontâneas”.<sup>20</sup> Essa recepção inventiva é, sobretudo, uma estratégia de aprendizado: conhecer os objetos ao pegá-los, usá-los, dando-lhes novas possibilidades de significado. É, segundo o autor, um modo de cognição.

*Tempo Livre* e alguns outros trabalhos compartilham esse mesmo sentido de recepções inventivas, criando alguma correspondência por meio de fantasias – ainda que aderir a essa ou àquela teoria sobre mimese como justificativa para os trabalhos talvez seja um problema. Seguindo adiante, e olhando com cautela, classificá-las como espontâneas parece não levar em consideração os parâmetros que constroem as operações dos trabalhos. Os trabalhos partem da observação, em uma tentativa de aproximação atenta às regras do próprio objeto, e algumas delas são eleitas na construção do trabalho. Nessa lógica, é também uma estratégia de aprendizado. Isso pode ser observado, por exemplo, em alguns dos trabalhos intitulados *Toldo*.

Os *Toldos* foram realizados em 2010. Quatro desses trabalhos foram elaborados conjuntamente para uma exposição intitulada *Sobre Toldos* no Museu de Arte de Ribeirão Preto. Posteriormente, um último *Toldo* foi realizado em outro contexto ainda no mesmo ano. Aqui na cidade de São Paulo, toldos funcionam como uma espécie de anexo arquitetônico, geralmente instalados para suprir a necessidade de proteção contra as condições meteorológicas, como sol ou chuva

em excesso, que a arquitetura dos edifícios não dá conta. Essa espécie de puxadinho, feito de materiais bastante perecíveis em contraposição às construções, também apresenta cores e formas que se destacam das janelas, edifícios, portas e passarelas onde são instalados. Foi a lógica desses objetos que os trabalhos se propuseram a observar, ou seja, quais são as regras que determinam as formas que eles têm.

Dentro desse conjunto, há uma investigação sobre suas dimensões, materiais, cores e, enfim, seu modo de funcionamento. Em cada uma das peças, algumas regras são escolhidas para se manter, repetindo-a e exacerbando-a. Isso faz com que outras sejam deixadas de lado, tombando características ou expectativas que temos do objeto. Mas esse tombamento parece, ao menos em parte, ser sugerido pelos seus próprios parâmetros. Por exemplo, no trabalho *Toldo*, a peça é um toldo que fecha a si mesmo. Se um dos modelos de toldo comum tem três facetas formando ao todo um ângulo de 90°, *Toldo* promove sua continuidade até que o objeto encerre em si mesmo. Feito de lona vinílica em uma fábrica de toldos, o dégradé escolhido é uma combinação bastante usual de três cores corriqueiras e estridentes, replicando no trabalho a ordem na qual se encontravam no catálogo de lonas da fábrica onde foram feitos – vermelho, amarelo e laranja. Além disso, a bambinela – borda decorativa – é mantida em cada uma das posições originais (após o terceiro gomo). Quando solta, sobrepõe-se à próxima. Utilizada como artifício de uma composição que tivesse alguma contiguidade, a cor escolhida para a bambinela é aquela da faceta subsequente (diferente do padrão usual, onde a bambinela é da cor da faceta anterior). Nesse sentido, o trabalho reapresenta o modo de funcionamento do próprio objeto, mas ao repetir sua economia transfigura-o, e a peça acaba no chão. Outros *Toldos* são rígidos – no chão ou no teto, construindo-se a partir das dimensões usuais de portas

---

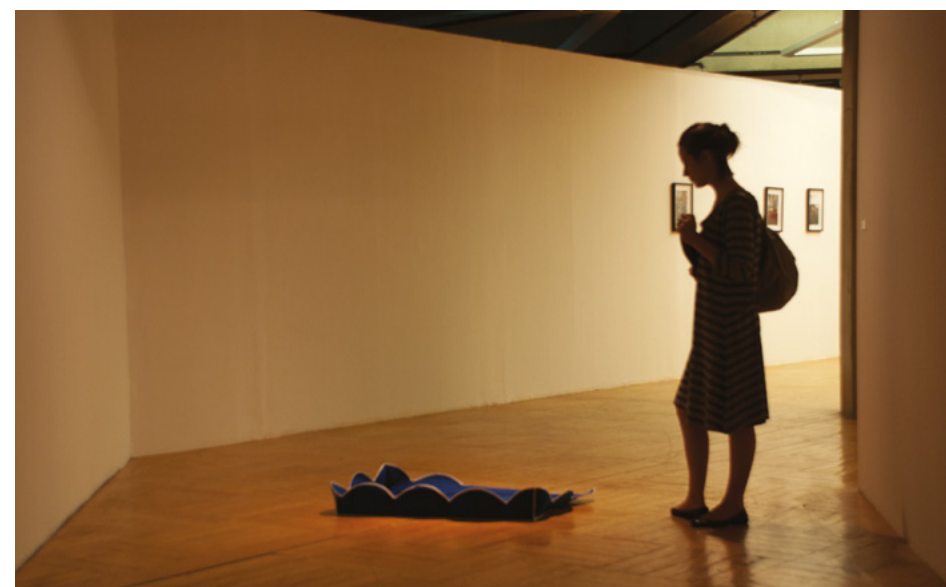
<sup>20</sup> BUCK-MORSS, 1989, p. 263.



*Toldo*, 2010, lona plástica e alumínio, 70 x 70 x 120 cm.  
Acervo Museu de Arte de Ribeirão Preto.  
Imagem: André Turazzi. (à esquerda em cima)

*Toldo*, 2010, madeira e fórmica, 75 x 89 x 124 cm (cada).  
Coleção Particular. Imagem: Sofia Borges. (à esquerda embaixo)

*Toldo*, 2010, lona vinílica, 15 x 90 x 60 cm.  
Imagem: Helena Ungaretti. (à direita)





e janelas. Não à toa, quando não são feitos de lona, o material escolhido para sua realização é a fórmica – material industrial que parece pertencer ao mesmo universo da lona plástica de soluções práticas e baratas. O último, o *Toldo* mole, é feito exclusivamente de lona, sem estrutura, e seu desenho é determinado pelo correr da bambinela padrão ao longo do retângulo azul, como uma espécie de toldo derretido. A quina onde *Toldo* não fecha – determinando seu desmilinguir – é dessa forma por conta do próprio padrão industrial da bambinela. Quando sobreposta às dimensões do trabalho, a borda que constitui sua volumetria não se adapta, e esse desencaixe produz o derretimento da forma.

Não há, todavia, procedimentos que contradizem a lógica desses mesmos materiais – as operações são permissivas. Em alguns casos, parece que o procedimento de constituição de objetos autônomos – o descolamento, o enrijecimento, o fechamento – é aquilo que torna seu funcionamento aquele dos objetos de arte, ou semelhante a objetos de arte. No caso dos *Toldos*, parece que operam possibilidades de transfiguração desses objetos ordinários e cotidianos em autônomos, carregáveis, instaláveis e disfuncionais, feitos à maneira do cubo branco – tropos da definição moderna de arte.

É um modo de cognição, de aprendizado sobre o objeto a partir da reprodução de algumas de suas regras, mas há também algo de fantasioso nesse processo – isto é, os trabalhos não contradizem os materiais que utilizam, embora os submetam a outras formas de organização. São decisões que enrijecem, amolecem, retorcem, esticam, rebaixam, reposicionam, ou privilegiam características do objeto dado, dentro das suas próprias possibilidades. Nesse prisma, fantasioso talvez seja uma palavra carregada demais. Talvez possamos falar de mimese nesses trabalhos não como fantasia propriamente, mas como sonambulismo, uma correspondência

sonâmbula. Sonambulismo porque o repertório das decisões está ainda dentro do campo daquilo que é observado, mas há algo fora do lugar – afinal, alguém sonâmbulo faz dormindo aquilo que costumeiramente faz acordado.

No caso de *Sobre Intimidade* (2009), por exemplo, dentro do repertório de um material doméstico como o azulejo, uma certa ordem das coisas ainda é mantida: a altura do objeto é a altura dos azulejos, sua forma tenta obedecer à organização ortogonal. Ainda assim, encontram-se descolados da parede que poderiam revestir; portanto, moles. Pequenas diferenças de textura e de esmaltação fazem com que cada peça encontre equilíbrio em uma posição diferente, dando também um aspecto sinuoso à forma do trabalho.



*Sobre Intimidade*, 2009, azulejos e lençol de chumbo, dimensões variáveis. Museu de Arte de Ribeirão Preto. Imagem: Sofia Borges.



O continente se transforma em conteúdo, o azulejo em água. O título reforça o caráter doméstico do material, dos lugares familiares da intimidade.

No trabalho *Falso Acidente nº 1* (2013), um freezer de geladeira se transforma em uma caverna de estalactites a partir do gelo que o próprio freezer produz. Realizado em um período de residência na Casa Tomada, o trabalho fez parte de uma série de experimentos que aconteciam pelo espaço doméstico, sede do projeto. Um congelador produzir gelo em excesso não é algo incomum; geladeiras que não são frost free já se convertem sozinhas em uma espécie de pequena caverna – e para que o falso acidente do trabalho acontecesse, bastou mudar de posição algumas das pedras de gelo que ali já habitavam. Em *Poltergeist*, realizado na mesma circunstância, verduras saltavam da cesta do balcão e se alojavam ao lado de ímãs de geladeira, que por sua vez também representavam verduras e frutas. O título do trabalho descreve um fenômeno sobrenatural, um deslocamento físico realizado por forças invisíveis, que aqui escolheram embaralhar frutas e verduras de plástico com tubérculos e temperos comestíveis.



*Falso Acidente nº 1*, 2013, geladeira e gelo. Casa Tomada. Imagem: Casa Tomada (à esquerda).

*Falso Acidente nº 1*, 2013, geladeira e gelo. Casa Tomada. Imagem: André Turazzi (à direita em cima).

*Poltergeist*, 2013, ímãs de geladeira, verduras, tubérculos. Casa Tomada. Imagem: André Turazzi (à direita embaixo).



Em *Fugitiva* (2019), uma lagosta aparece fugindo da notória “Fonte das Lagostas”, no centro de São Paulo, onde suas colegas estão representadas em cobre. Ou melhor, em fibra de vidro, já que após sucessivos roubos desde a inauguração da Fonte Monumental em 1927, as lagostas de cobre foram substituídas, e se encontram, hoje, em um depósito da Prefeitura de São Paulo no bairro do Canindé. De todo modo, o título como adjetivo para o crustáceo de carne e osso – quer dizer, de carne e exoesqueleto – sugere que uma das lagostas da fonte teria ganhado vida e estaria saindo para passear na Avenida São João. São pequenas piadas que contêm uma espécie de absurdo lógico bastante característico das estratégias do humor, daquilo que nos faz dar risada<sup>21</sup> – pois sabemos que o freezer não é uma caverna, sabemos que as compras da feira não saltam da fruteira sozinhas e sabemos que lagostas esculpidas em cobre não tomam vida, mas damos risada mesmo assim.

Voltando aos raciocínios miméticos, parece-me que muitos dos trabalhos partem de elementos que os próprios objetos apresentam: lógicas de funcionamento, padronizações, repertórios de organização; ou mesmo aquilo que representam.

O modo de funcionamento desses objetos é, então, transformado nessa espécie de sonambulismo: regras são selecionadas e amplificadas, como se fossem hipóteses. Algo como: o que aconteceria se um toldo continuasse repetindo suas próprias facetas? O que aconteceria se as lagostas da fonte não fossem representações? E se os ímãs da geladeira fossem mesmo de comida? E se os azulejos saíssem da parede?

---

21 LEMOS, Gabriel Francisco. Aindassim rimos. *Revista Rosa*, São Paulo, v. 5, n. 2, maio 2022. Disponível em: <https://revistarosa.com/5/aindassim-rimos>. Acesso em: 10 jun. 2022.



*Fugitiva*, 2019. Fotografia de Douglas Garcia. Comissionado para a publicação *Desvio* da editora Membrana. Imagem: Douglas Garcia.

Mesmo no sonambulismo, as características que os definem não são esquecidas: objetos industriais são utilizados a partir dos parâmetros com os quais foram produzidos, e mesmo quando despidos das funções, sua desfuncionalização só tem importância conforme seu isolamento os torna objetos a serem observados. Chamo-os de sonâmbulos pensando nessas características que parecem escorregar para um lado ou para o outro – no final, não é estranho que de um painel de aquário escorra água. Falar dormindo não é conversa, torna-se sonilóquio. Dormindo, talvez uma sonâmbula mijie onde não há banheiro ou digite sem ter o teclado sob os dedos. Assim como nos trabalhos, nada é propriamente descaracterizado – *Toldo* continua sendo toldo; *Intimidade*, azulejo; *Tempo Livre*, aquário; *amor*, vitrine e luzinhas. É a vigília diminuta que permite as operações miméticas do trabalho, em seus deslizamentos, gorduras e excessos seletivos.

## passatempo

Voltando ao *Tempo Livre*, discorro sobre o título. O nome do trabalho foi retirado, à época de sua fatura, de um texto homônimo de Theodor Adorno.<sup>22</sup> Ainda que seja arriscado olhar de soslaio um autor cuja obra carrega bastante complexidade, cujos conceitos se dão de modo constelar e que ainda são tema de debate na academia brasileira, parece-me que a leitura do próprio trabalho ganha com isso. Essa leitura, configurando-se como uma releitura posterior ao momento de construção do trabalho, constrói-se com a distância do passar dos anos. Espero que essa distância lhe confira também possibilidades mais abertas do que os sentidos diretos e internos que damos aos trabalhos em momentos mais imediatos.

No texto, o autor coloca a questão do tempo livre – aquilo que fazemos quando não estamos trabalhando – como algo atado ao seu oposto: controlado pela dedicação ao trabalho. Determinado por aquilo que está fora, o tempo livre é diferente do ócio – antes privilégio de poucos –, porque é controlado pelo próprio tempo do trabalho. Nesse sentido, aquilo que parecia ser regido por uma vontade própria é, na verdade, estabelecido pelas relações de produção nas quais estão inseridas. Adorno inscreve a função do tempo livre como restaurador da força de trabalho – onde também “prolongam-se as formas de vida social organizada segundo o regime do lucro”.<sup>23</sup> Isto é, os momentos que seriam considerados de liberdade passam a se organizar também a partir de sua função comercial, institucionalizada.

Alguns desses exemplos mais evidentes seriam as indústrias do turismo, do camping, o show business, entre outros negócios do tempo livre. Para ele, a palavra *hobby* é o termo que conteria esses paradoxos, afinal, descreve determinada atividade cujo sujeito escolhe exercer dentro das possíveis ofertas de seu contexto – dentro das quais poderíamos, até mesmo, incluir o aquarismo. O aquário, que se tornaria popular enquanto tendência doméstica (simultânea ao início da construção dos aquários públicos), pertence às atividades próprias ao tempo do lazer, dos hobbies, das ocupações pequeno-burguesas em seu *Tempo Livre*.

Dentro da instância da divisão do tempo determinada pelo trabalho, haveria também outro momento decisivo: o momento do tédio. Segundo Adorno, se a conduta do tempo livre fosse verdadeiramente autônoma, o tédio não teria lugar; portanto, se o ocorre é enquanto produto da vida sob coação do trabalho. Isso porque numa vida que se encerra no sempre-igual, determinada pela rotina dividida entre essas duas instâncias, não haveria espaço para a autodeterminação, deixando as pessoas desamparadas em seu tempo livre. À pesquisa aqui em questão, talvez interesse menos pensar o que seria esse desamparo adorniano, mas pensar o modo como o tédio é abordado por Walter Benjamin. Em *Passagens*, o tédio e a monotonia são também tidos como produtos do capitalismo. Na compulsão pela produção de novidades, o que figura não é a inovação, mas uma temporalidade da repetição infernal – “convertendo-se em cronômetro e pêndulos, disseminando apatia diante de um presente condenado a repetir incontáveis vezes os mesmos cenários, desesperançados de um dia as coisas mudarem, de que algo novo possa surgir”.<sup>24</sup>

---

22 ADORNO, Theodor W. Tempo livre. In: ADORNO, Theodor W. *Palavras e sinais: modelos críticos 2*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995.

23 Ibid., p. 106.

---

24 MATOS, Olgária Chain Féres. *Aufklärung* na metrópole: Paris e a Via Láctea. In: BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006. p 1125.

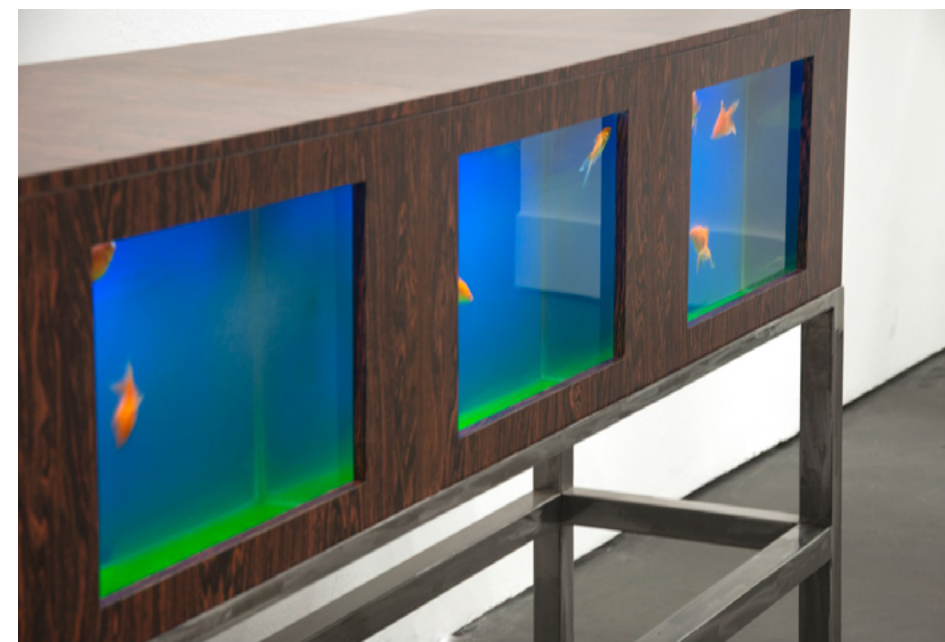


A palavra hobby ganha mais peso quando, diante da descrição dessa temporalidade, a convertemos em passatempo.

Outro passatempo é assistir peixes em aquários, seja nas salas de espera dos dentistas, em hotéis, em aquários públicos, seja em restaurantes – esses que por vezes exibem inclusive os animais dos quais a cozinha se aproveitará. *Tempo Livre* não possui peixes, mas três cardumes habitavam o outro trabalho que compunha a exposição *Aquarismos* no Centro Cultural São Paulo.

*Buffet Colonial* era uma peça de mobiliário produzida em fórmica jacarandá, dentro da qual havia três diferentes aquários, cada um com um tipo diferente de peixe-dourado. O fundo desses aquários era de um verde bastante estridente – um verde da cor de canetas marca-texto –, e sua parte inferior era pintada de azul. Diante do trabalho foi colocado um banco, no qual o observador podia se sentar e matar o tempo olhando os peixes nadarem. A escolha de três peixes bastante parecidos era um mecanismo de repetição daquilo que, embora aparentemente diferente, é sempre igual, senão clichê, também impondo à natureza orgânica escolhas formais explícitas, embaralhando as naturezas orgânica e industrial. A escolha da fórmica como suporte para os aquários remontava, primeiro, à mesma fórmica de uma parede de aquários em uma loja da Rua Major Sertório, no centro de São Paulo. A consequência dessa escolha era que o objeto passava a se assemelhar, também, a antigos televisores da década de 1960 e 1970. Como esperado, nos dias em que o trabalho requeria sua manutenção semanal, era frequente me deparar com casais namorando em frente aos aquários – como alguns também namoram em frente à TV – e, ainda, remontando de maneira diminuta cenas de filmes bastante clichês onde as personagens escolhem um aquário como ponto de encontro, dando àqueles que assinam a direção a possibilidade de nos ludibriar com belas imagens enquanto escutamos os diálogos tediosos das comédias

românticas, ou as conversas de impacto de filmes dramáticos. Todos são coisas feitas para serem olhadas: o aquarismo nascia como um hobby na Europa do século XIX da mesma maneira que os aquários públicos passavam a constituir a rede de instituições estatais de conservação e conhecimento, dentre os quais poderíamos também incluir os museus de arte. Bem sabemos que a historiografia dos museus compartilha sua formação com a historiografia dos aquários – ambos são, também, espécies de derivados dos gabinetes de curiosidades do século XV.



*Buffet Colonial*, 2011, fórmica, madeira, ferro escovado, aquários e peixes, 112 x 205 x 46 cm.  
Imagem: Fernanda Faya.

## é doce morrer no mar

Essa observação do sempre igual – que aqui está nos peixes e na própria temporalidade que o trabalho proporciona – é retomada em algumas produções posteriores. Dentre elas, *Chorão* (2017), realizada para a plataforma curatorial *aarea*. Ainda que, aqui nesse caso, acrescida de pequenas mudanças em sua repetição. O trabalho tem dois eixos, sendo o primeiro deles a imagem de uma vitrine de uma loja de aquário, na qual uma cortina d'água escorria por detrás de peixes artificiais. O segundo eixo era a situação expositiva em uma plataforma online, o que significava que ao longo do período da exposição o trabalho poderia ficar disponível ininterruptamente. Isto posto, os 21 dias de exposição totalizavam 504 horas de exibição. A partir dessas 504 horas, determinei que faria um só plano em vídeo da vitrine, mas que a cada hora, sofreria alguma modificação relacionada à constituição do material audiovisual: dia ou noite; frente ou reverso; som ambiente, silêncio ou música (“É doce morrer no mar”, de Dorival Caymmi); qualidade de compressão do vídeo; velocidade de *frame rate*; e por fim, se haveria um efeito de looping ou se o plano estaria com corte seco. Afinal, o plano filmado conta com alguns minutos, que se repetem até completar uma hora, a unidade básica do trabalho. Assim, a partir dessas variações, a matemática resulta em 504 possibilidades de vídeo da mesma coisa: água escorrendo sob peixes parados. A cada hora, um comando de programação escolhia aleatoriamente o arquivo a ser disponibilizado ao vivo no site do projeto, junto a um painel que classificava todas essas alterações. A imagem remonta à mesma contemplação repetitiva de *Tempo Livre*. Aqui, os 504 vídeos servem para preencher o expediente da exposição durante todo o tempo em que ficou no ar, como um curioso *screensaver*, um passatempo: “o novo sempre velho e o velho sempre novo”.<sup>25</sup>



*Chorão*, 2017, 504 vídeos (um vídeo para cada hora que o trabalho ficou no ar).  
Comissionado pela plataforma *aarea.co*.

<sup>25</sup> BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006. Arquivo [J 76, 2], p. 408.



Assim como em *Chorão*, o que se observa é o escorrer da água diante da estaticidade dos peixes artificiais, seja rápido, devagar, claro, escuro, com ou sem trilha sonora, *Tempo Livre* reivindica algo semelhante: que seja observado. Diante do trabalho, não há nada a fazer senão observar a água escorrer e chegar até o final da parede, e escorrer de novo, e continuar escorrendo incessantemente junto ao tempo – uma espécie de suspensão na repetição, monotonia onde o tempo não passa, “tempo cristalizado no presente e liga-se tanto ao modo de produção de mercadorias e fetiches, quanto à ciência e à técnica tornadas forças produtivas”.<sup>26</sup> Tenho a impressão de que é esse escorrer que torna o trabalho melancólico, pois não há resolução no movimento. Se o trabalho olha para algum passado – para alguma ideia de genealogia daquela imagem e sua relação com a natureza –, é em seu escorrer melado demais, como das fontes de jardim, em uma espécie de lamento nostálgico. Em sua correspondência sonâmbula, coloca a água que poderia estar na imagem, mas não está. Como em um sonambular, onde alguém toca objetos inexistentes, conversa sem ter com quem falar, mesmo quando diz alguma coisa.



*Tempo Livre*, 2011, painel de aquário e água, 35 x 50 cm.  
Centro Cultural São Paulo. Coleção de Arte da Cidade – Centro Cultural São Paulo.  
Imagem: André Turazzi.

---

<sup>26</sup> MATOS, 2006, p. 1131.



2



# *Mortinha:* *estratégias de observação* *e negociação de sentido*

## **a galeria, a vitrine**

A Galeria das Artes do Edifício Florença, no centro da cidade de São Paulo, tem um certo ar de nostalgia. Não só porque a arquitetura e a fonte tipográfica da fachada do edifício estão em evidente contraste com as construções contemporâneas, mas também porque parte do seu comércio parece não seguir as tendências do que ocorre fora da passagem comercial. A loja de sapatos, com seus pares de couro teso e saltos aquadrados, apresenta materiais e formas mais sóbrias que os neons e plataformas de plástico que pipocam ao redor do bairro da República. Gravatas listradas, ou com pequenas estampas, penduradas solitárias numa das vitrines dão a impressão de fazerem parte de um mostruário inócuo, de um comércio fantasma para clientes invisíveis. Mas Maurício, o dono da loja, sempre vem reposicionar ou repor algum produto, o que me faz acreditar que “está dando retorno”, como dizem também outros comerciantes do número 127 da Rua Sete de Abril. Contou que a maior parte das vendas são feitas pelo Instagram, e que seus clientes ajudam muito na divulgação, o que aumenta os negócios.

No meio do tipo de mercadoria que parece caracterizar um sujeito mais do século passado do que deste – o tipo de sujeito que conserta impressoras, aparelhos de fax e que troca bateria de relógios –, a única loja que tem clientela visível é um balcão de produtos eletrônicos. Em uma das vitrines, ficava o projeto *arte\_passagem*, com organização e curadoria de Ilê Sartuzi e Matheus Chiaratti, onde o trabalho *Mortinha* foi exposto entre junho e agosto de 2019. Atravessando o largo corredor da Galeria, cruzamos da Rua Sete de Abril à praça Dom José Gaspar.

A vitrine é de vidro – transparência que permite ver mas não permite acessar. Ao contrário de mostrar, ou de *se* mostrar, *Mortinha* esconde. No meio do comércio intenso de mercadorias, de barracas do centro, do turbilhão dos ambulantes, de homens-placa e vitrines feitas para a exibição de seu conteúdo, o vidro é inteiramente coberto de preto. Isto é, com exceção de um recorte circular na altura padrão de centralização de pinturas em paredes institucionais (cento e cinquenta centímetros). Um *peephole*. De certa maneira, faz reverência aos panoramas e dioramas que por muitas vezes ocuparam as galerias de passagens do século XIX.<sup>27</sup> O trabalho não faz nenhum aceno explícito à atenção, nem dispõe de artifícios museológicos tradicionais, mas se construiu mobilizando a proposta de uma observação que depende da curiosidade do passante. Alguns desavisados foram avistados procurando alguma coisa ali dentro, e Ailson, ascensorista do edifício, relatou que muitos lhe perguntavam de que se tratava. Interessa ao trabalho justamente esse anonimato conferido pela situação, camuflando-se no meio onde está, reforçado pela escolha de despir a instalação das indicações que seriam esperadas de uma obra em contextos mais tradicionais.

---

27 BENJAMIN, 2006, Arquivo Q [Panorama].

O primeiro interesse na vitrine da passagem foi o de construir uma narrativa para a visualização do trabalho: para ver é preciso procurar, e em uma tangente ao lado esquerdo, com a cara pressionada sobre o vidro, sua parte interna se torna visível.



*Mortinha*, 2019. Videoinstalação. Detalhe. Imagem: Ilê Sartuzi.

A estratégia do olho mágico para um olhar concentrado exige do espectador um certo desconforto físico que talvez transforme o olhar em voyeurismo. Daí também outro paralelo com o centro de São Paulo: as casas de prostituição, os cinemas pornô,

as cabines de dançarinas eróticas, portinhas com escadas íngremes e luzes diminutas que figuram no imaginário de quem circula pelo centro, ainda que não esteja implicado diretamente nessas práticas. Esse paralelo – que se dá na lógica do próprio trabalho e é intensificado por sua localização geográfica – começa a resvalar em algo caro à *Mortinha*: fetiche.

Se a obra acontece em uma vitrine comercial, escolho traçar a estrutura do fetiche a partir desse display de mercadorias. Para Walter Benjamin, a Paris do século XIX se configurava como fantasmagoria urbana, ou seja: um espetáculo de lanterna mágica onde ilusões se misturavam e se transformavam, refletindo a imagem de pessoas como consumidores. É nesse contexto que o autor passa a considerar a mercadoria em display como força central de sua lógica: é na exibição de produtos dentro de uma vitrine que o valor de troca e o valor de uso perdem seu significado. No mostruário, o apagamento da força de trabalho é reiterado, e nesse jogo de espelhos das galerias e vitrines da cidade, as relações de classe se tornam quase invisíveis. Portanto, se o sucesso de mercado de um produto depende do apagamento dos índices de sua produção, e sobretudo do apagamento da exploração do trabalhador, é sua exibição no mostruário que lhe confere seu último e tão importante verniz. É então seu valor de representação que vem à tona: tudo aquilo que é desejado – do sexo ao status social – se transforma em produto, fetiches-em-display.<sup>28</sup> Se a palavra fetiche vem de feitiço,<sup>29</sup> nada parece mais adequado para descrever a imagem do mito que se impõe como objeto para o trabalho: a sereia.

---

<sup>28</sup> BUCK-MORSS, 1989, p. 81-82.

<sup>29</sup> MULVEY, Laura. **Fetishism and curiosity**. Bloomington: Indiana University Press; London: British Film Institute, 1996. p. 61.



## repetição e reencontro



Odisseu e as sereias, c. 480-470 a.C., stamnos ático de figuras vermelhas, atribuído a Siren Painter, 38 x 34 x 29 cm. Londres, Museu Britânico. Imagem: The Trustees of the British Museum.

Na mitologia grega, sereias são criaturas com corpo de pássaro e rosto de mulher. Seu canto sedutor na Odisseia, de Homero, não é só voz, mas também narração onisciente da própria história de Odisseu: as sereias, da ilha onde habitam, tudo cantam, pois tudo sob o sol podem ver. Seu poder divino e fatal não lhes é conferido

apenas por meio da qualidade de suas vozes, mas também através da retórica de seu discurso. Ao longo dos séculos, na tradição ocidental, a monstra híbrida foi perdendo suas penas, garras e presas, sendo transformada em uma criatura de corpo lânguido com rabo de peixe, sedutora não só pelo canto, mas especialmente por sua beleza. Sua descida do ar às profundezas corresponde a um processo que a transforma em um corpo cuja voz é despida de discurso. O som que sai de suas gargantas é um timbre relegado à irracionalidade, ao choro, à inexplicável Natureza – todos constructos de arquétipos femininos na cultura patriarcal<sup>30</sup> dentro da caracterização da mulher cisgênero. O que não foi perdido, no entanto, é seu caráter de ameaça – as sereias ainda são a imagem da *femme castrice* por excelência<sup>31</sup> nessa mesma cultura. Antes, cadáveres e ossadas de marinheiros eram avistados espalhados pela costa de sua ilha; com o passar do tempo, o lugar para onde arrastam os homens afunda às profundezas do mar – seja porque naufragam os navios ouvindo seu canto poderoso, seja porque são arrastados por enlaces sexuais em suas versões mais explícitas. Fundo do mar que é Eros e Thanatos – corpo feminino que é berço e é tumba.<sup>32</sup> Já que não há mar na cidade de São Paulo, resta às sereias de *Mortinha* um copo de água como hábitat – em uma operação de substituição, onde o conteúdo de aquários e dioramas é substituído pela imagem cinematográfica e televisiva.<sup>33</sup>

<sup>30</sup> CAVARERO, Adriana. **For more than one voice**: toward a philosophy of vocal expression. Stanford, Calif.: Stanford University Press, 2005. p. 103-106.

<sup>31</sup> CREED, Barbara. **The monstrous-feminine**: film, feminism, psychoanalysis. London; New York: Routledge, 1993. n.p.

<sup>32</sup> CAVARERO, op. cit., p. 108.

<sup>33</sup> SAGAYAMA, Mario. *Mortinha*, de Flora Leite. **Arte passagem**, São Paulo, [2019]. Disponível em: <https://www.artepassagem.com.br/mortinha-mario-sagayama>. Acesso em: 27 ago. 2021.



*Splash!*, Touchstone Pictures, 1984.

*Mortinha* opera através de uma sucessão de clichês: trechos de diversas sereias em filmes, séries e vídeos diferentes, de 1948 a 2019, foram encontradas em plataformas online e dali repirateadas, valendo-se da apropriação, uma operação frequente na arte contemporânea. Nossa sereia mais antiga, Lorena, interpretada por Ann Blyth em *Mr. Peabody and the Mermaid* (de Irving Pichel, 1948), é quem vemos nadar em uma espécie de aquário agigantado, decorado com grandes conchas, árvores fazendo as vezes de corais marinhos, e réplicas de ruínas greco-romanas. Poderíamos conjecturar se esses adornos, tão comuns aos aquários domésticos, arcadas e conjuntos de pilastras feitos de plástico, não seriam reminiscências da mitológica Atlântida submersa. Eles trazem não só um pedaço do oceano para casa, ou a ideia que temos dele como falamos no capítulo anterior, mas arrastam junto uma versão kitsch do imaginário mitológico das assim chamadas primeiras civilizações ocidentais. Dentro desse tanque de peixes decorado que a sereia passa a habitar, os trechos escolhidos são aqueles nos quais a vemos dar piruetas ou mergulhar diagonalmente em planos muito simples e curtos – pois nem sua expressão facial nem o caráter de época que o filme contém interessam ao trabalho. Interessa, sim,

o que a imagem da sereia tem de mais comum: torso de mulher, rabo de peixe. Por isso também foram descartados materiais nos quais as sereias protagonizam cenas de violência – a aposta do trabalho é, inclusive, a da reminiscência da estranheza desse mito, e talvez principalmente das suas versões dóceis. Tampouco era de interesse que o feitiço sob o espectador fosse interrompido pelo reconhecimento dessa ou daquela atriz. Assim, Daryl Hannah, em *Splash!* (de Ron Howard, 1984), figura no trabalho apenas de costas, em planos nos quais seu dorso é muito pouco visto, mas cujo movimento dos cabelos indica que não se trata de um peixe. Em filmes mais contemporâneos, o material aproveitado também é muito restrito – especialmente porque técnicas de animação geradas por computador ainda contrastam excessivamente com o caráter mais concreto das fantasias manufaturadas dos outros filmes. Contudo, uma das sereias se torna o rosto de todas as outras, a única de que vemos a face, e que também parece nos ver; não contracena com outro personagem, mas sim com a câmera e conosco: Teoxíope, da minissérie *O canto das sereias* (de Jayme Monjardim, TV Manchete, 1990), interpretada por Ingra Lyberato.

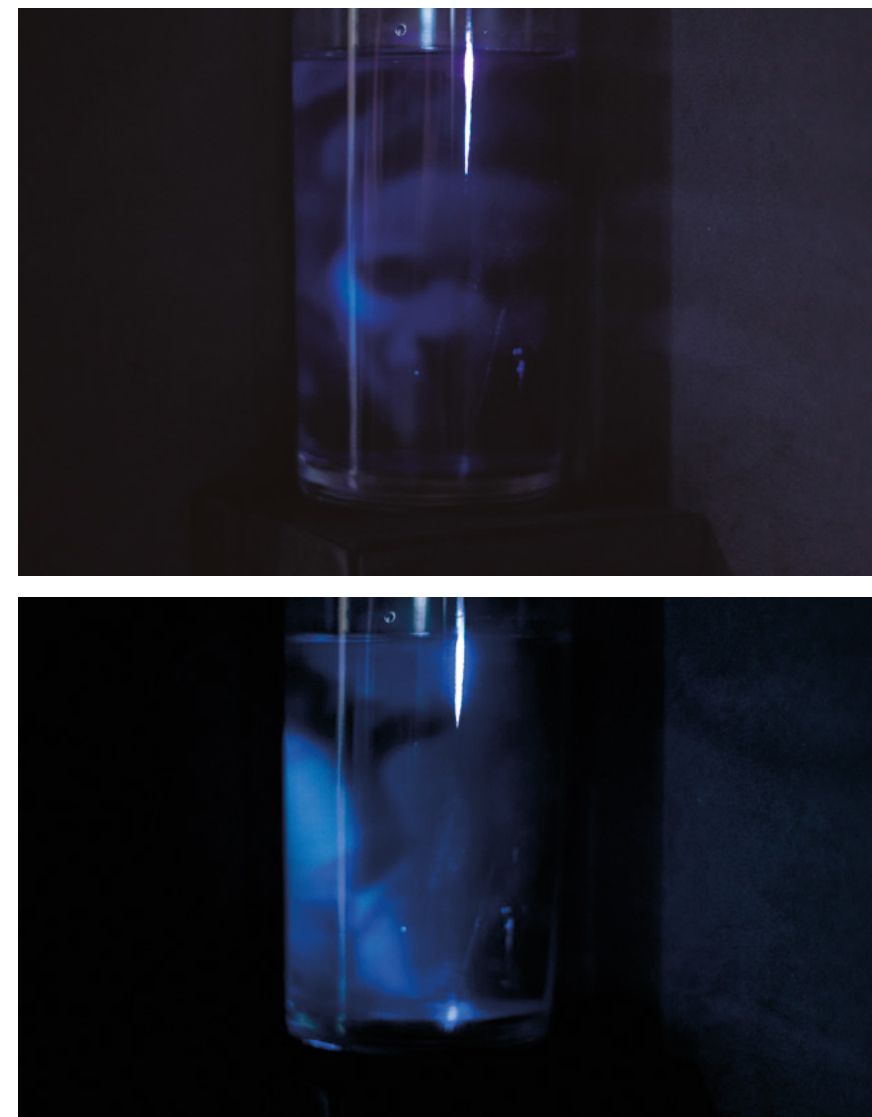


*Mr. Peabody and the Mermaid*, Universal Pictures, 1948.



Mesmo muda, ou *Mortinha*, a sereia seduz. O plano próximo utilizado na montagem do vídeo do trabalho, quando a sereia encara o observador, é crucial – há ali uma sensação de encontro com o olhar do espectador, capturado pela criatura. E inversamente, a sereia também está capturada no copo de água. O desejo de vê-la – de novo, e mais – é também consequência da escassez de montagem dos planos roubados. Nela, a sereia, a imagem, aparece, roça, desaparece, volta em vulto, reaparece, uma cabeleira flamula, sorri, *splash*, uma cauda de peixe; somente em alguns lampejos temos certeza de que o que vemos é mesmo uma sereia. Parece que é o desejo do reencontro com ela que nos faz, enquanto espectadores, permanecer e retornar o olhar ao trabalho. Um objeto que quer ser procurado, reencontrado, de novo e de novo, porque há algo nele que falta. Truques simples de montagem por meio dos quais a imagem completa da sereia só é formada momentaneamente, entremeada por repetições, reversões e escuridão. Compartilha a lógica do *object trouvé*: um objeto perdido que, nunca recuperado, é sempre procurado, sempre repetido.<sup>34</sup> Tal repetição, essa do reencontro, é a repetição de planos sempre incompletos das sereias: quando seu corpo pode ser visto por inteiro, está escuro; quando podemos ver a cauda, falta-lhe o dorso; quando vemos seu dorso, restam apenas poucas escamas abaixo da cintura, bem no limite do enquadramento; e quando há seu corpo completo, num mergulho rápido, não sabemos se é um peixe demasiado comprido. Algo sempre falta na imagem, e é essa mesma falta que pulsa – ou o que a faz pulsar e dançar diante dos olhos. Em cada uma das imagens, a sereia sempre reaparece como se fosse a mesma. Em resposta, o olhar repete a ação ao desejar reencontrá-la, e ao encontrar a falta na

incompletude, volta a desejar. A fantasmática mulher com cauda de peixe nos lembra do que há de morte nesse mesmo desejo e em todo desejo – a teia de Eros e Thanatos.



*Mortinha*, 2019. Videoinstalação. Imagens: Ilê Sartuzi.

<sup>34</sup> FOSTER, Hal. *Compulsive beauty*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1993. p. 42.

## estratégias de observação

Se por um lado o trabalho se vale de aparatos que criam essa contemplação suspensa, há também uma certa dificuldade para visualizá-lo. A estratégia do olho mágico para um olhar concentrado exige do espectador um certo desconforto físico e um voyeurismo público. Nesse sentido, o registro do trabalho é absolutamente diverso da experiência envolvida em sua realização, que é mediada por circunstâncias específicas que promovem jogos de espelho entre instalação, projeção, vídeo, espectador e o contexto de uma galeria comercial no bairro da República em São Paulo. A experiência do trabalho promove a sobreposição de duas ideias de tempo e espaço. Por um lado, o tempo e o espaço concretos do corpo de quem observa, que vê somente ao permanecer recostado desconfortavelmente no espaço físico, e a concretude do copo e da água. De outro lado, o tempo em suspensão do loop do vídeo, no espaço ilusório de mares, aquários e piscinas, reforçados pela água colorida de azul. O significado parece estar na negociação entre todos os elementos da obra – que ele arrasta internamente com as imagens de sereia, o copo de água e a especificidade de sua constituição material mediante o dispositivo construído para sua observação no espaço da galeria.

Em sua franqueza técnica, o trabalho também expõe suas condições de construção: é evidente a projeção do vídeo de montagem com trechos diversos – afinal, os pixels do projetor digital também são visíveis, bem como o reflexo do copo. Mesmo assim, parece provocar uma observação contemplativa, não sem deixar de pleitear algum maravilhamento. Esse olhar detido é central para o trabalho, para a absorção do espectador. É um enfeitiçar sem apagar o espaço e o tempo concreto no qual quem observa encontra a obra enquanto voyeur, deparando-se com

a representação cinematográfica e televisiva de um mito assustador transformado em um estereótipo do feminino. Imbricam-se no trabalho: o contexto em que a obra é realizada, a vitrine enquanto display de mercadorias e o dispositivo<sup>35</sup> de observação ao qual recorre. O trabalho arrasta o poder de sedução das vitrines; o poder de sedução que imagens e produtos têm sobre a imaginação; o prazer da crença em fantasmagorias e sistemas de representação, ambos testemunhados pelo fetiche da mercadoria, ou pelo fetiche-em-display;<sup>36</sup> a combinação entre o desejo e a morte contidos na figura popularizada da sereia.



Mortinha, 2019. Videoinstalação. Imagem: Ilê Sartuzi.

<sup>35</sup> Para maior compreensão do termo dispositivo, podemos observar a definição de Giorgio Agamben: "qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões, e os discursos dos seres vivos". AGAMBEN, Giorgio. *O que é um dispositivo?* In: AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros textos*. Chapecó: Argos, 2009. p. 40.

<sup>36</sup> MULVEY, 1996, p. 5.



## ao mar

A sereia encontra-se silenciada, muda. Talvez por isso o título do trabalho indique que algo lhe foi retirado daquilo que outrora a definia. Também há uma certa melancolia, que de alguma maneira diz da própria história da transformação de uma criatura mítica monstruosa relegada à história menor dos contos de fada e do cinema *soft-porn*. *Mortinha* porque morrem, tragicamente, diversas vezes em cada uma de suas versões: jogam-se no mar ao falhar na sedução de Odisseu, morrem quando a lira de Orfeu impede que os Argonautas ouçam seu feitiço, perdem as penas para as Musas numa competição de canto e caem na água; sempre morrem. No conto de fadas, a redenção oferecida em troca de seus sacrifícios (não à toa um deles é a língua cortada) é a de morrer com uma alma imortal. Em vez de virar espuma do mar, a salvação da pequena sereia é a promessa espiritual do catolicismo. *Mortinha* porque são indissociáveis da morte – um alerta para os perigos de certos prazeres. Com uma risada franca, que nos denota saber de todos os seus clichês, de seu mecanismo melancólico, da inevitabilidade desse retorno em looping, da indissolução da morte e do desejo, do caráter ilusório dessa sedução mecânica, *petite mort* é transformada jocosamente em *Mortinha*.<sup>37</sup>

---

<sup>37</sup> Para assistir ao vídeo, acesse: <https://vimeo.com/705822834>.



*Mortinha*, 2019. Vídeoinstalação. Vídeo: Ilê Sartuzi.



3



# *Descer as estrelas à terra*



*Cruzeiro do Sul 27.04.18, 2018. Fogos de artifício. São Paulo.  
Imagem: Alexandre Wahrhaftig.*

*Cruzeiro do Sul 27.04.18* consistiu em fazer, com fogos de artifício, a constelação que dá nome à obra. A ação foi realizada por meio da empresa Flames Pirotecnia e aconteceu às margens da represa Guarapiranga, em um descampado na Avenida Atlântica, na cidade de São Paulo, no dia 27 de abril de 2018. Alguns meses antes da realização, publiquei um anúncio no jornal.

## cruzeiro do sul

A constelação Cruzeiro do Sul pode ter sua identificação localizada no ano de 1500.<sup>38</sup> A *Carta do Mestre João* foi escrita por João Faras, bacharel em artes e medicina que cumpria uma missão de contornos técnicos em uma embarcação da frota de Pedro Álvares Cabral.<sup>39</sup>

Nela, Faras descreve e desenha a localização das estrelas que se tornariam instrumentais para o processo de colonização do Brasil, criando contornos para o céu – visto que a partir da constelação é possível estabelecer a direção sul a ser seguida, complementando o desenvolvimento técnico da navegação astronômica,<sup>40</sup> necessária para a ocupação territorial do Brasil. A *Carta do Mestre João* constitui, junto com a *Carta de Pero Vaz de Caminha*, a documentação do chamado descobrimento do Brasil. Bem como sua irmã mais célebre, é tornada pública somente quando se exige a invenção de uma origem brasileira –, constituindo-se parte do mito de origem, necessário ao romantismo nascente no país.<sup>41</sup> Atesta também que as estrelas foram avistadas e batizadas no dia 27 de abril – daí a data de realização do trabalho,<sup>42</sup> 518 anos depois.

38 [FARAS, João]. Carta de mestre João Physico d'el-rei, para o mesmo senhor, De Vera Cruz ao 1º de Maio de 1500. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, Rio de Janeiro, t. 5, n. 19, p. 342-344, out. 1843. Disponível em: <https://hdl.handle.net/2027/mdp.39015035471898?urlappend=%3Bseq=350%3Bownerid=13510798882332544-352>. Acesso em: 9 nov. 2019.

39 DOMINGUES, Francisco Contento. Arte e técnica nas navegações portuguesas: das primeiras viagens à armada de Cabral. In: NOVAES, Adauto (org.). *A descoberta do homem e do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras; Rio de Janeiro: Funarte, 1998. p. 209-227.

40 Ibid., p. 210.

41 COLI, Jorge. Primeira missa e invenção da descoberta. In: NOVAES, Adauto (org.). *A descoberta do homem e do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras; Rio de Janeiro: Funarte, 1998. p. 108.

42 "senor ayer segunda feria que fueron 27 de Abril descendyamos en terra". [FARAS], op. cit., p. 342.



O Cruzeiro do Sul será formado com fogos de artifício no céu de São Paulo em 27 de abril de 2018, 2017. Anúncio no Metro Jornal, em 10/11/2017. Imagem: Douglas Garcia.

Entre o final do século XIX e a primeira metade do XX, a constelação passa a figurar na bandeira nacional; nomeia uma cidade no Acre; e se torna moeda corrente em 1942, por decreto de Getúlio Vargas<sup>43</sup> – repetidas vezes a constelação é escolhida como símbolo nacional. A mesma forma, que segundo documentação, é uma construção portuguesa. Construção porque eleger cinco estrelas que formam uma cruz e nomeá-las dessa maneira, com a função técnica que lhes foi atribuída, é produto de um conjunto de crenças específico – do ideário português das navegações, da espada e da cruz, e de uma matriz

43 BRASIL. Decreto-lei nº 4.791, de 5 de outubro de 1942. Institue o Cruzeiro como unidade monetária brasileira, e dá outras providências. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/decreto-lei/1937-1946/Del4791.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/1937-1946/Del4791.htm). Acesso em: 28 nov. 2019.



religiosa cristã forte enquanto elemento civilizatório.<sup>44</sup> É escolher como símbolo de origem, como certidão de nascimento do país, a natureza observada do ponto de vista do conquistador.



Cruzeiro do Sul 27.04.18, 2018. Fogos de artifício. São Paulo.  
Imagem: Alexandre Wahrhaftig.

Marilena Chauí, em *Brasil: mito fundador e sociedade autoritária*, defende que a sociedade brasileira é estruturada por práticas que naturalizam a divisão social de classes, ocultando a determinação histórica e material da exploração. Assim, sobrepõe-se o signo da nação “una e indivisa”.<sup>45</sup> A autora aponta que o Brasil é uma construção e que seu mito fundador serve não só à narração pública de seus feitos históricos como também à solução

---

<sup>44</sup> SANTOS, João Marinho dos. A expansão pela espada e pela cruz. In: NOVAES, Adauto (org.). *A descoberta do homem e do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras; Rio de Janeiro: Funarte, 1998. p. 145-162.

<sup>45</sup> CHAUÍ, Marilena de Souza. *Brasil: mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2000. p. 94.

imaginária para conflitos e tensões. Esse mito impõe uma relação com o passado que se conserva no presente, criando um bloqueio para a percepção da realidade como tal, e se renova em diferentes representações. No mito fundador articulam-se três elementos: a visão do paraíso, contemplando a natureza; a história como realização da vontade divina; e o Estado como vontade de Deus. O Cruzeiro do Sul opera como um signo desse destino: simultaneamente nos abençoa, protege e orienta. Portanto, por um lado, essa dinâmica social ampara a elite econômica do país; por outro, afasta a ideia de que a realidade pode ser modificada, já que é naturalizada enquanto algo perene. É nesse sentido que a constelação é uma das representações da história dos vencedores, “os que num dado momento dominam são os herdeiros de todos os que venceram antes”.<sup>46</sup> A tentativa do trabalho é ir mais a fundo, “abaixo do nível da lenda oficial”,<sup>47</sup> e descobrir o que de fato teria de “nosso” em “nosso passado”.

Do material pirotécnico deriva o caráter espetaculoso do trabalho, que lhe confere um aspecto de maravilhamento. A explosão das estrelas se repetiu cinco vezes,<sup>48</sup> como uma tentativa de garantir que em ao menos uma delas a imagem se formaria corretamente; dada a rapidez do fenômeno, também era uma maneira do público ter a chance de observar seu aparecimento. Contudo, se comparado à profusão pirotécnica que estamos acostumados a ver na Avenida Paulista ou na Praia de Copacabana nas comemorações de ano-novo, o procedimento do trabalho é seco. Apesar de reter

---

<sup>46</sup> BENJAMIN, Walter. Sobre conceito de história. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 8. ed. rev. São Paulo: Brasiliense, 2012. (Obras escolhidas, v. 1). p. 244.

<sup>47</sup> BUCK-MORSS, Susan. *O presente do passado*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018. p. 22.

<sup>48</sup> Para assistir ao vídeo, acesse: <https://vimeo.com/705822834>.

dos fogos seu caráter anunciativo, é breve e comedido demais para apontar alguma comemoração ou passagem para um grande futuro no “país do futuro”,<sup>49</sup> deixando fumaça e um silêncio bastante prolongado depois de sua breve aparição.

## represa guarapiranga, avenida atlântica

A saída do trabalho do espaço expositivo usual – museu ou galeria – se utiliza de uma estratégia já apresentada e um tanto conhecida, que já pertence à história da arte. Nesse caso, é um procedimento interno do trabalho nas condições específicas necessárias para seu acontecimento. O descampado defronte à Guarapiranga costuma ser utilizado pela empresa pirotécnica como plataforma de testes.<sup>50</sup> Esse lugar específico, por sua vez, passa a informar a obra. Teve consequências práticas em termos de acesso, que terminaram por criar uma circunstância diversa – contrapondo-se à dinâmica social do cubo branco. Mas, para além disso, a represa – um reservatório construído pela empresa Light – empresta ao trabalho suas margens, que ecoam as margens plácidas do Ipiranga, que ecoam as águas de Porto Seguro – reiterando a relação do acontecimento no presente com esses passados da narrativa do país, do chamado descobrimento e do Sete de Setembro.

O nome da avenida que dá acesso ao descampado, Avenida Atlântica, um acaso, também engrossa seu sentido: é o Oceano

---

<sup>49</sup> NOVAES, Adauto. Experiência e destino. In: NOVAES, Adauto (org.). **A descoberta do homem e do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras; Rio de Janeiro: Funarte, 1998. p 7-16.

<sup>50</sup> O descampado foi escolhido, também, pela impossibilidade de o trabalho ser sediado em instituições de arte, dado o caráter destrutivo do objeto utilizado (fogos de artifício contém pólvora, material inflamável) e, portanto, incompatível com regulamentações de museologia e manutenção de acervos.

Atlântico Sul que faz a travessia de Portugal para o Brasil. Atlas, que dá nome ao oceano, é o titã condenado a carregar o eixo do mundo como castigo por ter tentado ascender aos céus,<sup>51</sup> e é também quem transmitiu aos homens o saber das estrelas.<sup>52</sup> Por isso, não só é consagrado como patrono da astronomia, da astrologia, da geografia, mas também das construções barqueiras e do navegar,<sup>53</sup> estando entre o céu e a terra. É justamente nesse entre céu e terra que o trabalho acontece: projéteis de pólvora que partem da terra em direção ao céu.



*Cruzeiro do Sul 27.04.18, 2018. Fogos de artifício. São Paulo.*  
Imagem: Alexandre Wahrhaftig.

---

<sup>51</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. **Atlas** ¿Cómo llevar el mundo a cuestas? Madrid: MNCARS, 2010. p. 62.

<sup>52</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. Levantes. Entrevista concedida a Magali Joffret. Tradução de Vera Casa Nova. **ARS**, São Paulo, v. 14, n. 28, p. 19-26, 2016. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/123427/122162>. Acesso em: 10 mar. 2020.

<sup>53</sup> Id., 2010, p. 67.



A distância do centro da cidade e a paisagem escolhida emprestaram ao trabalho seu aspecto ambíguo. A experiência noturna das cidades é muito iluminada, como aponta Walter Benjamin já no início do século XX:

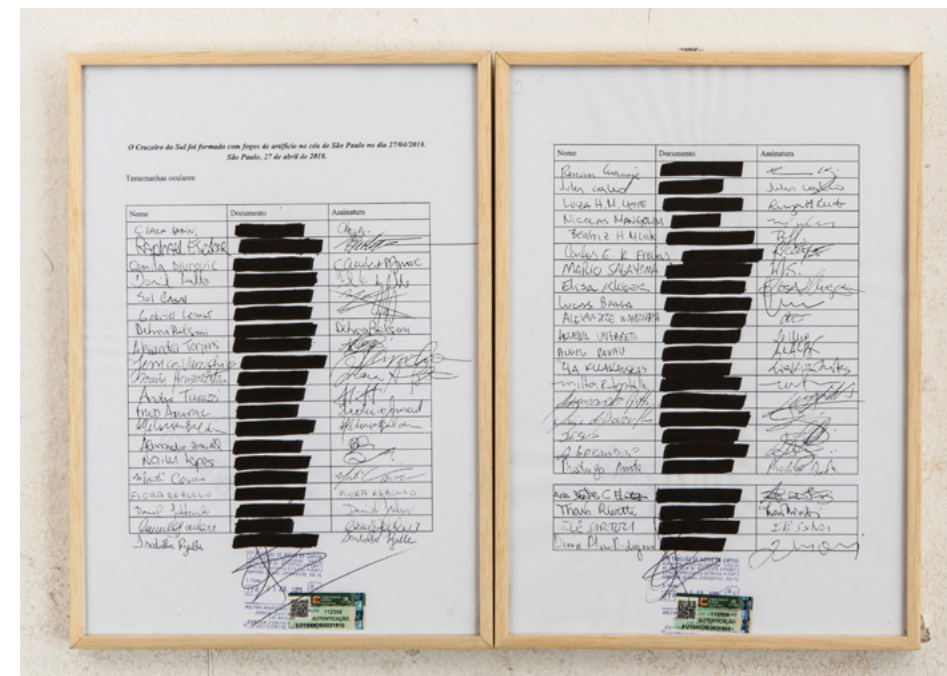
“a cidade grande não conhece o verdadeiro crepúsculo da tarde. Em todo caso, a iluminação artificial impede sua lenta transformação em noite. A mesma circunstância faz com que estrelas desapareçam do céu na cidade grande; e menos ainda percebe-se seu surgimento”.<sup>54</sup>

A Avenida Atlântica é uma rota frequente de transporte viário, e tem como principal segmento comercial as funilarias, lojas de peças de carro, mecânicas, muitos estabelecimentos de entretenimento e postos de gasolina. Ainda assim, a distância do descampado à represa permitia, mesmo que em uma paisagem artificial, adentrar um pouco o espaço do invisível, onde não se reconhecem os volumes, os planos, as cores – a noite como um espaço onde as coisas perdem estabilidade.<sup>55</sup> No local escolhido, a noite tinha mesmo um aspecto escuro, pontilhado apenas pelas luzes das casas na margem oposta da represa. Tampouco havia estrutura para quem observava, as pessoas se sentaram na grama. Abrindo, assim, a possibilidade de uma experiência não usual na cidade e no circuito artístico.

<sup>54</sup> BENJAMIN, 2006, Arquivo [J 64, 4], p. 388.

<sup>55</sup> É na escrita de Georges Didi-Huberman sobre o trabalho de Tony Smith que o autor tece um longo comentário sobre a noite como lugar do vazio, do negrume, da massa escura. DIDI-HUBERMAN, Georges. A dialética do visual, ou o jogo do esvaziamento. In: DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998. p 79-116.

## imagem dialética



O Cruzeiro do sul foi formado com fogos de artifício em 27 de abril de 2018. 2018/2021. Lista de testemunhas. Imagem: Douglas Garcia.

Na sobreposição dos dois cruzeiros – aquele celeste e o fabricado com fogos de artifício – há a sobreposição de dois tempos: 1500 e 2018. É uma espécie de aparição do passado, em astros de fogo, observado pelo público do presente. Por isso o trabalho é a ação, o acontecimento. O vídeo e as demais documentações (lista de testemunhas, fotografias, relatos etc.) só podem ser considerados registros,<sup>56</sup> pois prestam o serviço de atestar a veracidade do

<sup>56</sup> Documentação completa disponível em: <https://cargocollective.com/floraleite/Cruzeiro-do-Sul-27-04-18>.

acontecimento – procurando desestabilizar, jocosamente, a oposição entre verdade e ficção.<sup>57</sup> A peça publicada no jornal, em 2017, não é propriamente um registro, senão uma promessa, um anúncio.

Se por um lado o tempo das estrelas é o tempo longo das eras, de aparente fixidez, a constituição do Cruzeiro do Sul é produto de uma conjuntura específica: portuguesa, católica e colonizadora. A explosão breve dessas estrelas de fogo procura reiterar a especificidade de sua construção, ao repor um dos signos de uma passagem da história como aparição do passado. Na amiudada utilização desse signo no cotidiano brasileiro, seu caráter de mito de origem foi simultaneamente diluído e reforçado no uso corriqueiro das moedas, nomeação de universidades e mesmo na observação do céu noturno: a relação com um símbolo fabricado passa a se naturalizar como dado óbvio da paisagem celeste do Hemisfério Sul. Ao repor a constelação, apropriando-se de uma técnica reconhecidamente distinta de seu referencial, talvez o trabalho permita entrever a construção da história oficial da nação brasileira, isto é: como uma narrativa que busca pacificar as tensões da nossa estrutura social, cravadas no passado colonialista escravocrata.<sup>58</sup> No entanto, a narrativa pacificadora é uma construção, não uma verdade. Recordar o Cruzeiro do Sul não propriamente como símbolo do passado

---

<sup>57</sup> Phillip Auslander, ao abordar a documentação de performance, desenvolve as possibilidades da seguinte maneira: "Assume-se que a documentação do evento de performance produz tanto um registro através do qual ela pode ser reconstruída [...] quanto a evidência de que ela realmente ocorreu. A ligação entre a performance e a documentação é, pois, ontológica, com o evento precedendo e autorizando sua documentação. Não se trata de ver o documento como sendo um ponto de acesso indexical para um evento passado, mas de perceber o documento em si como uma performance que reflete diretamente como um projeto estético de um artista e para o qual nós somos o público presente". AUSLANDER, Philip. A performatividade da documentação de performance. **eRevista Performatus**, Inhumas, v. 2, n. 7, nov. 2013. Disponível em: <https://performatus.com.br/traducoes/perf-doc-perf>. Acesso em: 10 mar. 2020.

<sup>58</sup> CHAUÍ, 2000.

– já que se tornou cotidiano –, mas recordar a sua ascendência enquanto constitutiva de um mito fundador. Há diferença entre a existência sólida – ou melhor, gasosa – dessas cinco estrelas no céu e o agrupamento delas em um desenho de cruz. A função do mito é torná-los indistintos, como uma nação abençoada pela própria natureza; a imagem do Cruzeiro resplandece.

Nesse sentido, podemos cotejar essa operação diante do conceito de *imagem dialética* formulado por Walter Benjamin – onde o “ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação”.<sup>59</sup> Muito embora não seja a intenção deste texto trabalhar esse conceito em toda sua complexidade – objeto do livro *The dialectics of seeing*,<sup>60</sup> de Susan Buck-Morss, e que mobilizo aqui para dar contornos a tal conceito –, faço uma breve apropriação. Mais do que uma perspectiva harmoniosa, a imagem dialética é aquela composta por elementos irreconciliados, portanto, “é a dialética na imobilidade”.<sup>61</sup> É o procedimento de retirar um determinado objeto de seu contexto histórico e trazê-lo ao presente, de modo que o presente tensione o passado contido no objeto e encontre novas interpretações antitéticas. A imagem dialética é um modo de ver, um modo de enxergar onde essas contradições se encontram. Esses eixos, então, estariam cristalizados em determinados objetos ou figuras, menos em termos de uma síntese resolutiva e mais como um encontro dos elementos irreconciliados. Por exemplo, a mercadoria é uma espécie de fulcro dessa análise: se a mercadoria é fetiche, na forma de fantasmagoria (ver p. 67), ela corresponde simultaneamente ao lugar onde estariam

---

<sup>59</sup> BENJAMIN, 2006, Arquivo [N 2a, 3], p. 504.

<sup>60</sup> BUCK-MORSS, 1989.

<sup>61</sup> BENJAMIN, op. cit., Arquivo [N 3, 1], p. 505.



congelados os potenciais utópicos da natureza industrial. O esforço, que para Benjamin se dá por meio do procedimento de montagem – pelo qual se dá sua filosofia da história –, é de interromper a ilusão forjada pela naturalização dos signos da história, que termina por transformar o passado em mito. Na história mítica, o tempo e o destino são pré-determinados e, assim, a humanidade é desimplicada de suas responsabilidades. Por isso, uma das estratégias do autor é observar os restos do passado enquanto fósseis, lidos em suas superfícies – que podem, em sua materialidade, revelar aquilo que seria novo sobre as condições da modernidade, desconstruindo a imutabilidade das teorias míticas da história.<sup>62</sup> Em *Cruzeiro do Sul*, a natureza das estrelas é evocada em sua forma de constelação como ato de nomear aquilo que há de histórico em nosso olhar sobre ela e, com efeito, desmistificar esse símbolo lendário que atravessa o passado e promete um grande futuro.

## descer as estrelas à terra

A escolha do material para a realização do trabalho foi definida, a princípio, pelas características dos fogos de artifício: são luminosos, como as estrelas, e explodem a uma altura que obriga o observador a dobrar o pescoço, posicionando a cabeça em uma posição zenital – direcionando o olhar à abóboda celeste, onde também podemos ver, dependendo da posição geográfica e das condições meteorológicas, a constelação do Cruzeiro do Sul.<sup>63</sup> Além disso, dos fogos de artifício, o trabalho arrasta seus usos. Sua utilização é frequente em comemorações – no Brasil,

<sup>62</sup> BUCK-MORSS, 1989.

<sup>63</sup> No dia 27 de abril de 2018, na Avenida Atlântica 2.860, a constelação não estava visível.

já estavam presentes em inúmeras festas desde o século XVII,<sup>64</sup> tanto nas festividades régias quanto nas festas populares de rua. Ainda que sua origem seja bastante disputada, seu primeiro uso documentado foi na China do século XII, e, provavelmente, apenas no século seguinte chegou à Europa.<sup>65</sup> Também não parece ser nenhuma novidade sua identificação com as estrelas – em uma gravura de 1579, de Giovanni Ambrogio Brambilla, lê-se:

“Era como se a cidade inteira pegasse fogo [...] como se o céu estivesse se abrindo [...] era como se todo o ar do mundo fosse preenchido com fogos de artifício, e todas as estrelas do céu estivessem caindo na Terra – uma coisa realmente estupenda e maravilhosa de se observar”.<sup>66</sup>

Encontrar na luz artificial da pólvora a representação – ou identificação – de elementos celestes é, portanto, um movimento despido de originalidade. A partir desse fio, podemos observar dois caminhos entrecruzados: o primeiro, estabelece alguns parâmetros que serviriam como mediação para a relação entre natureza e tecnologia expressa em produtos da cultura da modernidade industrial; o segundo, baseado nessa perspectiva, retoma o trabalho em discussão para investigar qual o vínculo específico que *Cruzeiro do Sul* estabelece com estes mesmos fogos e estrelas.

<sup>64</sup> ALMEIDA, Anita Correia L. de. Fogos de artifício: esplendor e perigo, direitos e deveres no Rio de Janeiro do século XIX. In: BESSONE, Tânia Maria; NEVES, Lucia Maria Bastos P.; GUIMARÃES, Lucia Maria P. (org.). *Elites, fronteiras e cultura do Império do Brasil*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2013. p. 177-202.

<sup>65</sup> WERRETT, Simon. Making fire work: pyrotechnics and natural philosophy. *Endeavour*, London, v. 32, n. 1, p. 32-37, Mar. 2008. Disponível em: <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0160932708000082>. Acesso em: 10 nov. 2019. p. 37.

<sup>66</sup> Tradução nossa. Do original: “It seems as if the whole city is on fire [...] as if the sky has opened [...] it seems as if all the air in world is filled with fireworks, and all the stars in the heavens are falling to earth – a thing truly stupendous and marvelous to behold”. Salatino (1997 apud WERRETT, 2008, p. 32).

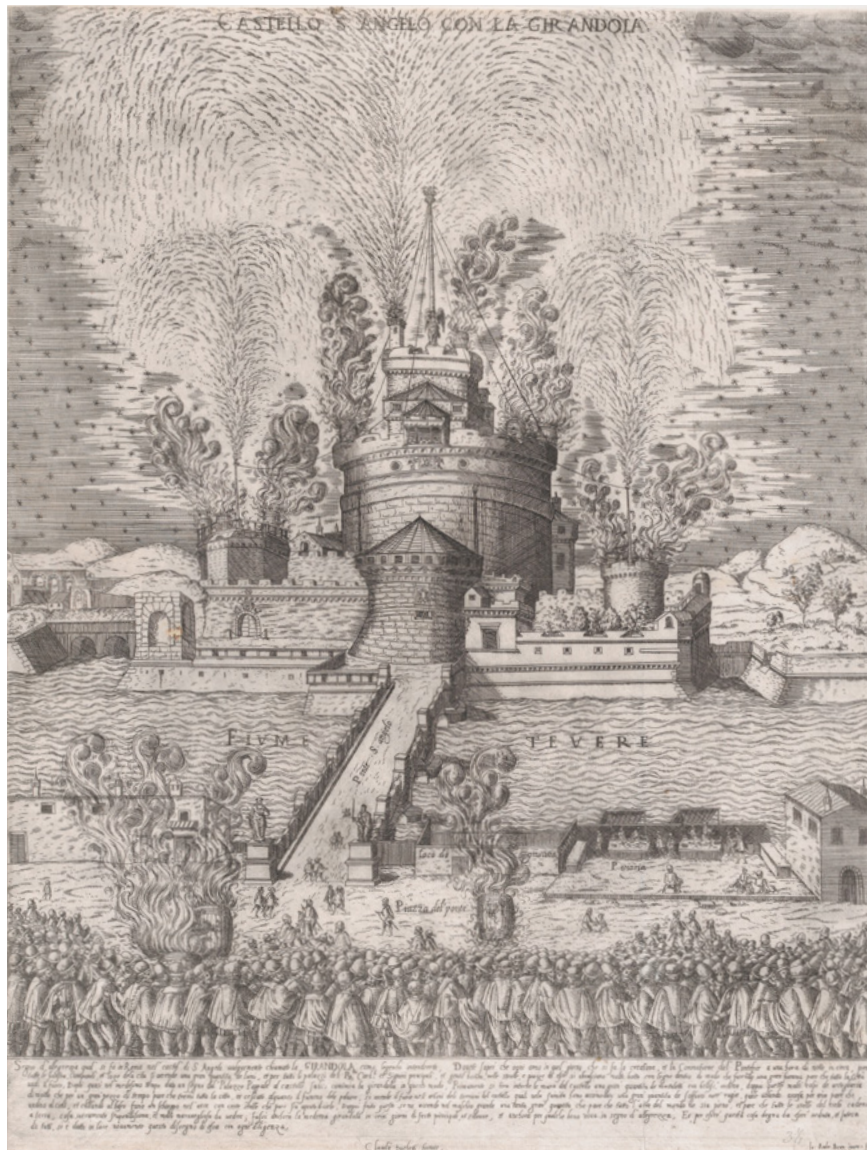
## fome galáctica

Para começar esse fio, saindo do século XVI, vamos dar um salto de alguns séculos. Podemos olhar novamente às *Passagens*, em que Benjamin descreve que as inovações industriais aconteciam através de formas arcaicas, isto é, imitavam aquilo que deveriam ultrapassar: de uma viagem de balão que é celebrada encenando a subida de Urano aos céus às primeiras construções de ferro e vidro que lembravam grandes igrejas; utensílios de ferro fundidos em folhas, flores e conchas, e bulbos das lâmpadas elétricas no formato das chamas a gás.<sup>67</sup>

À forma do novo meio de produção, que no início ainda dominada por aquela do antigo (Marx), correspondem na consciência coletiva imagens nas quais se interpenetram o novo e o antigo. Estas imagens são imagens de desejo e nelas o coletivo procura tanto superar quanto transfigurar as imperfeições do produto social, bem como as deficiências da ordem social de produção. Ao lado disso, nestas imagens de desejo vem à tona a vontade expressa de distanciar-se daquilo que se tornou antiquado – isso significa, do passado mais recente. Estas tendências remetem a fantasia imagética, impulsionada pelo novo, de volta ao passado mais remoto. No sonho, em que diante dos olhos de cada época surge em imagens a época seguinte, esta aparece associada a elementos da história primeva, ou seja, de uma sociedade sem classes. As experiências desta sociedade, que têm seu depósito no inconsciente do coletivo, geram, em interação com o novo, a utopia que deixou seu rastro em mil configurações da vida, das construções duradouras até as modas passageiras.<sup>68</sup>

<sup>67</sup> BUCK-MORSS, 1989, p. 111.

<sup>68</sup> BENJAMIN, Walter. Paris, a capital do século XIX <Exposé de 1935>. In: BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006. p. 41.



Girandola a Castel Sant'Angelo, 1579, gravura de Giovanni Ambrogio Brambilla, 53.3 x 40.5 cm. Roma: Claudio Duchetti. Imagem: Metropolitan Museum de Nova York.





*Lata de biscoitos, 1897, produzida para Carr & Co., 17 x 8 x 16.5 cm. Londres, Victoria and Albert Museum. Imagem: V&A Images. (à esquerda)*

*Reconciliação, 2014, concha, água, bacia e principais componentes da água do mar diluídos em proporções equivalentes à média marinha [sulfato de magnésio, cloreto de potássio, carbonato de cálcio, bicarbonato de sódio, cloreto de sódio], 10 x 40 x 40 cm. Imagem: Acervo pessoal. (à direita)*

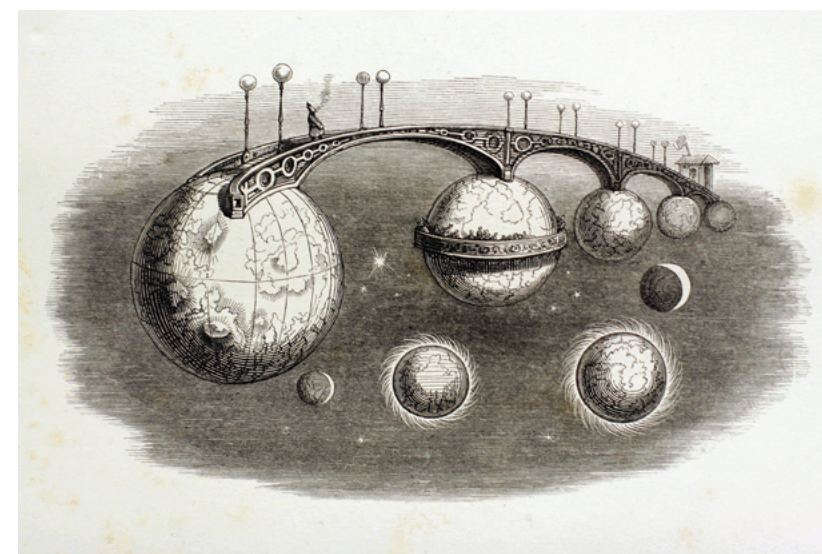
Se por um lado essa espécie de máscara arcaica mantém o potencial da nova natureza industrial inconsciente, por outro, expressa o desejo social do retorno a um tempo mítico onde a humanidade estaria reconciliada ao mundo natural. Esse retorno, para Benjamin, apesar de aparecer sob a forma da nostalgia, significava o desejo de uma sociedade sem classes. Ainda que latas de bolacha em formato de concha estivessem distantes de serem planos para o futuro, dentre outras formas que a nova tecnologia passava a adquirir, elas constituíam um potencial imaginativo que indicava a quais fins o desenvolvimento tecnológico poderia servir – fins emancipatórios, embora inconscientes.

Acompanhados de Susan Buck-Morss, podemos observar que essas imagens trazidas nos fósseis dos produtos culturais – que foram nomeadas *imagem de desejo* – não são revolucionárias em si; apesar de ser notável que a estratégia de repuxar um passado mais distante é uma tentativa de romper com formas convencionais, como se, ao remontar utopias arcaicas, rompesse o contínuo da tecnologia e dos novos meios de produção. O grau dessas fantasias – que apareciam na literatura em rios de chocolate, árvores de compota, flocos de neve feitos de vinho<sup>69</sup> – testemunhava o quanto a produção tecnológica estava emaranhada nos sonhos, embrenhada no desejo do fim da escassez material e da exploração do trabalho. Contudo, esses resíduos de desejos emancipatórios continuaram inconscientes – os sonhadores não se sabiam sonhando. Enquanto isso, as imagens de desejo, convertidas em símbolos, tornam-se fetiches. Os meios de realizar tais desejos – a tecnologia – são confundidos com sua própria realização. *Imagens de desejo* se tornam fantasmagorias, e o sonho termina

<sup>69</sup> Langlé et Vanderburch: *Louis Bronze et le Saint-Simonien* (Théâtre du Palais-Royal, 27 février 1832), citado em BENJAMIN, 2006, p. 43.

por se converter em ilusão – prateleiras recheadas de comida pronta e embalada como se tivesse caído do céu, ou a confusão entre cultura de massa e democratização da cultura.<sup>70</sup>

As imagens de reconciliação harmônica da humanidade com a natureza primeira, visíveis na produção de objetos industriais com formas orgânicas ou míticas, têm como outra faceta a humanização da natureza; ou seja, a dominação e organização da natureza sob os parâmetros da técnica, central para a ideologia moderna<sup>71</sup> – criaturas marinhas são transformadas em escovas, pentes, espelhos, bibelôs; a distância entre os planetas (é transformada) em pontes de ferro; o Anel de Saturno, em varanda –, e a Via Láctea passa a ser iluminada por lâmpadas a gás.

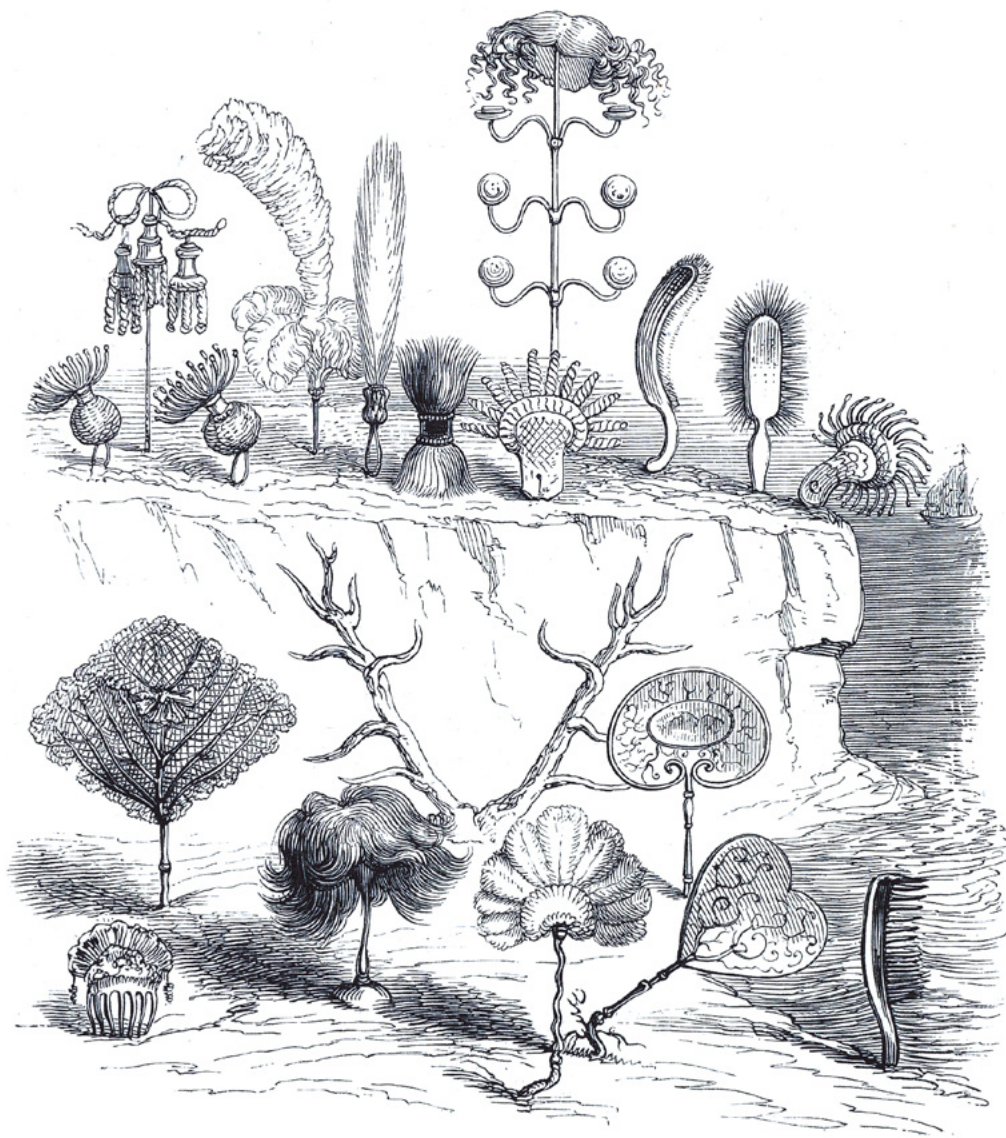


A ponte dos Planetas, gravura de J. J. Grandville, do livro *Un autre monde*. Paris: H. Fournier, 1844. p. 139. Imagem: Gallicia Digital Library/Wikimedia Commons.

<sup>70</sup> BUCK-MORSS, 1989, p. 119-120.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 154.





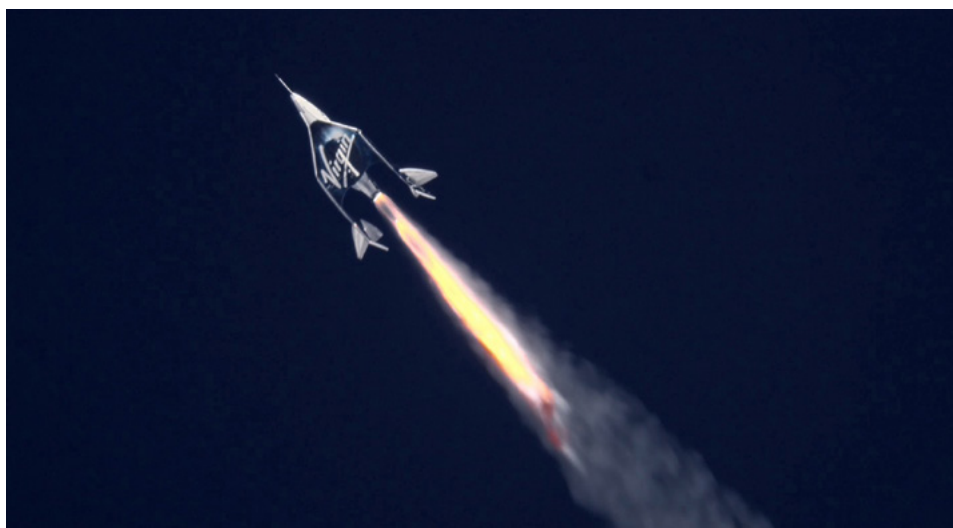
Uma tarde no jardim botânico, gravura de J. J. Grandville, do livro *Un autre monde*. Paris: H. Fournier, 1844. p. 120. Imagem: Gallicia Digital Library/Wikimedia Commons.

Imagine agora, numa mesa, a gravura de J. J. Grandville, *A ponte dos Planetas*.<sup>72</sup> Mais do que uma imagem de desejo, o gravurista comenta criticamente a dimensão do desejo de dominação sobre a natureza. Mas e se aproximarmos a iluminação galáctica de Grandville do agora? Ao lado dessa imagem de 1844, duas outras, de 2021: as aeronaves de Richard Branson e Jeff Bezos, um registro dos últimos lançamentos de foguetes em direção ao espaço. O ferro da varanda de Saturno foi fundido e ganhou novas formas: os que sonham em iluminar a Via Láctea com lâmpadas a gás estão acordados, cientes de seus sonhos na vigília. Se antes falávamos da colonização de territórios terrestres, isso agora se estende para a colonização do espaço, em uma expansão da humanidade que poderia fazer de nós uma espécie multiplanetária. Continuando nesse salto estratosférico – do qual faz parte também Elon Musk, e seu projeto de uma colônia de 1 milhão de pessoas no planeta vermelho até 2050 –, a expansão do desejo moderno de dominação da natureza adquire os contornos da megalomania dos bilionários, das guerras intergalácticas da ficção científica. A utopia social que as imagens de desejo poderiam conter – a reconciliação com a natureza se converte em uma solução trágica para a exaustão dos recursos terrestres e para a transformação da Terra em um planeta inabitável. As espaçonaves da Blue Origin e da Virgin Galactic competem; com desejo e fome, perfuram o espaço sideral com suas formas alongadas, reproduzindo a mesma promessa sem emancipação. Originárias, galácticas, virgens – uma nova natureza primeira a ser consumida com seus *New Shepards* (novos pastores, como são chamadas as espaçonaves da Amazon, de Jeff Bezos).

<sup>72</sup> BENJAMIN, 2006, p. 876.

A aeronave New Shepard, da Blue Origin, completa mais um lançamento em 4 de junho de 2022. Imagem: Blue Origin via Youtube.

A nave Spaceshiptwo, da empresa Virgin Galactic, realizou em 13 de março de 2018 o primeiro voo com altitude de 82.720 metros. A altura é considerada pela NASA como marcador de espaço sideral. Imagem: Virgin Galactic.



Gozadinha, 2017, pingo de LED e mangueira, dimensões variáveis. Exposição Boca do Céu. Imagem: Flora Rebollo.

Num procedimento de montagem, insiro o registro do trabalho *Gozadinha* (2017) para completar meu quadro de referências. Nele, três tomadas de um espaço expositivo gozam em pingos de LED que escorrem do buraco ao chão. Gozo elétrico e curto – da tecnologia mais barata, mais doméstica – que repete, escorre, repete, escorre, repete, escorre. Junto a ovos de galinha feito galáxia, um meteoro de boa tarde e boa sorte, todos dentre os trabalhos da exposição *Boca do Céu*, na Oficina Cultural Oswald de Andrade, em 2017. Os foguetes, grandiosos, fálicos, em direção reta e ascendente. *Gozadinhas* apequenadas, curvas, na direção contrária. Mas se os foguetes sonham, o que faz *Gozadinha*? Apesar da pergunta parecer grandiloquente e absurda – os contextos, dimensões e objetivos de tais imagens são, afinal, bastante disparatados – a contraposição dessa montagem nos leva novamente ao trabalho. Sigamos.



## diversões eletrônicas

*Gozadinha* e *Meteoro* – ambos em ações curtas e repetitivas, domésticos e de uma tecnologia um tanto precária. As luzes piscantes, os ímãs e o ventilador são produtos acessíveis, encontrados facilmente quando caminhamos pelas lojas do centro de São Paulo, começando pela Rua Florêncio de Abreu e chegando à Sta. Ifigênia. No contexto de precisão e proliferação tecnológica dessas primeiras décadas do século XXI, a tecnologia que confere energia e movimento a esses objetos é miúda, do lugar comum. São trabalhos travados em uma mesma movimentação repetitiva e virtualmente infinita, trabalhos que não sonham. No contexto dos eixos benjaminianos, o sonho é necessário enquanto aquilo que ruma a utopia, que deseja a época que está por vir. Na exposição *Boca do Céu*, já não há utopia. O futuro aparece como um meteoro que está sempre sobre nossas cabeças, vindo junto à descida das nuvens para o telhado na forma de um *Broche* em *rocaille*. Meteoro cuja queda é retida, frustrada. *Gozadinhas* eletrônicas que sustentam um tesão tão repetitivo quanto apequenado. Via Láctea em pinturinhas que mais parecem fundos de tela de computadores antigos – nebulosas que caem da chocadeira, chegam ao chão e se partem, embora dentro não haja nenhum mito de origem. Se pegar a Lua com as mãos não é possível – ou, mesmo que seja possível, mais parece, hoje, uma resposta trágica à catástrofe dos dias –, é possível comer um ovo cozido galáctico de gema amarelinha, ainda que isso não signifique saciedade. Diversões eletrônicas para uma fome galáctica.

*Meteoro*, 2017, cobre, ímã, ventilador, 20 x 20 x 20 cm. Exposição Boca do Céu. Imagem: Flora Rebollo. Registro em vídeo: <https://vimeo.com/239556627>.

*Gozadinha*, 2017, pingo de LED e mangueira, dimensões variáveis. Exposição Boca do Céu. Imagem: Flora Rebollo. Registro em vídeo: <https://vimeo.com/239556594>.





*Chocadeira*, 2017, 12 ovos de gesso e tinta acrílica, 18 x 10 x 10 cm cada. Exposição Boca do Céu. Imagem: Flora Rebollo.

*Broche (nuvem)*, 2017, poliuretano e resina, 150 x 150 x 10 cm. Exposição Boca do Céu. Imagem: Flora Rebollo.

Se não sonham, talvez sejam sonâmbulos. No capítulo anterior pensamos a mimese enquanto uma correspondência sonâmbula, que apesar de partilhar uma vigília rebaixada, não chega a se constituir como uma fantasia. Aqui, retomamos e engrossamos o sentido do sonambular do trabalho: o sonambulismo acontece quando não sonhamos. Alguém sonâmbulo não age sobre o mundo concreto enquanto sonha. Na realidade, não sonha, e por isso sonambula. Constitui-se, efetivamente, como uma falha no sistema onírico – o sonambulismo não é um sonho atuado, mas sim um sonho fracassado. Esse fracasso do sonho é então substituído pela ação.<sup>73</sup> A atividade motora toma o lugar da atividade onírica e, aqui, a atividade motora de repetição engendra o movimento incessante e apequenado das gozadinhas, o tremular sem queda do meteoro, a volta da nuvem barroca, a grandeza das galáxias que já é Windows 98.

## sonilóquio

Agora, conduzo vocês a mais uma volta – ao Cruzeiro do Sul. Na qualidade de símbolo de nossa formação violenta, é signo da colonização e da imagem mítica do país. Não acho que seja à toa que o trabalho aconteça entre dois momentos políticos muito marcantes do cenário atual: o golpe de 2016 e as eleições de 2018. Não há sonho com a próxima época, mas pulsa – explode – a formação arcaica de país, ainda presente. Um atoleiro, “atoleiro de barro vermelho”, como o significado de Guarapiranga em tupi-guarani. Apesar de ser muito mais fácil ler o horóscopo do dia anterior para encontrar coincidências, olhando para trás parece haver algo de premonitório ali – um retorno à oficialidade

<sup>73</sup> GANHITO, Nayra Cesaro Penha. *Distúrbios do sono*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2001.



de um projeto violento de nação, militar, cheio de bandeiras e símbolos construídos e posteriormente apropriados.

Se a *imagem dialética* seria “capaz de repor em jogo e de *criticar* o que ela fora capaz de repor em jogo”,<sup>74</sup> não parece ser bem isso que o trabalho faz. A ação de arrancá-lo do momento histórico de sua concepção e repeti-lo em fogos de artifício aponta para a construção da nação enquanto uma invenção e, nesse sentido, desestabiliza o signo de sua formação. Isso porque a operação mimética é marcadamente distinta da constelação: explode cinco vezes em menos de um minuto, deixando apenas um breve rastro de fumaça; ainda que as luzes dos fogos se assemelhem à luz das estrelas, são evidentemente artificiais; sua distância em relação ao ponto de vista terrestre é muito menor do que a da abóboda celeste; ao público presente, estavam visíveis a mesa de controle dos fogos, os técnicos, os projéteis e os mecanismos de segurança; é, no todo, ínfimo se comparado ao seu referencial. O caráter construído do acontecimento é nítido – procurando informar como tal o momento histórico ao qual se reporta. Na explosão de *Cruzeiro do Sul 27.04.18*, há uma desidentificação com o Cruzeiro do Sul, e é a dessemelhança, através da correspondência, que produz ruído. Não há, contudo, um projeto de futuro que se possa entrever, não há sonho depois da fumaça. Como um sonâmbulo, o trabalho produz um sonilóquio, fala dormindo daquilo que não consegue elaborar e do que o país não consegue superar – o presente do passado.<sup>75</sup>

Nessa tentativa de compreensão, que é não só do símbolo nacional, mas também do céu astral, o trabalho recorre (de novo)

---

<sup>74</sup> DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 114.

<sup>75</sup> BUCK-MORSS, 2018.

à uma representação, com aquilo que se tem à mão, para descer as estrelas à terra: fogos de artifício, enquanto estrelas, não chegam a ser fruto de uma fantasia da húbriis tecnológica. A luz da pólvora sob a luz das estrelas, no escuro do céu. Explodiu cinco vezes, deixando um rastro de fumaça que se dissipou rapidamente. Diferentemente da longevidade da constelação, o trabalho é fugidio, uma aparição de segundos. É uma correspondência sonâmbula da natureza, já mediada pelo kitsch: trazer as estrelas à terra, acomodar uma concha sem mar (*Reconciliação*, 2014), fabricar cristais (*Preciosas*, 2013). Os trabalhos são bastante cientes da tecnologia precária da qual se utilizam: por isso, os fogos são breves e logo cessam – sabem-se temporários, infinitamente menores e mais baixos que as estrelas. Mais do que uma reconciliação, parecem apontar para uma frustração na impossibilidade dessas fantasias – pois fazem, repetem, embora sempre insuficientes, sem síntese. Assim, há um certo fracasso embutido na lógica desses trabalhos. Mais do que síntese, parecem nos apresentar impasses.



*Cruzeiro do Sul 27.04.18*, 2018. Fogos de artifício. São Paulo. Imagem: Alexandre Wahrhaftig.



4



# Rente



*Lesma*, 2017, piso laminado, sistema eletrônico e motor, 120 x 20 cm.  
Exposição *Disfarce*. Curadoria de Leandro Muniz. Imagem: Mariana Teixeira.  
Registro em vídeo: <https://vimeo.com/239548401>.

O trabalho *Lesma* foi realizado em 2017 no contexto da exposição coletiva *Disfarce*,<sup>76</sup> na Oficina Cultural Oswald de Andrade. É uma peça de piso laminado, de mesmo tipo e cor utilizados no acabamento do espaço – Durafloor Nature Cerezo Carmel –, motorizado e programado para correr de um lado a outro a distância de sua extensão. O revestimento do chão da sala expositiva contrasta com a arquitetura da edificação inaugurada em 1905 e de forte influência neoclássica; apresenta-se como uma escolha não usual dentro de parâmetros de espaços expositivos e é considerado um material de baixo custo e fácil manutenção. Por sua vez, a instituição na qual o trabalho foi realizado existe desde 1986 e é administrada pelo Governo do Estado de São Paulo, ainda que por meio do modelo de organização social. Desde então, a Oficina vem se constituindo especialmente como um espaço de experimentação para artistas de diversas gerações, não obstante parece estar nas franjas do circuito artístico da cidade. Para olhar melhor o espaço, voltemos ao trabalho.

---

<sup>76</sup> *Disfarce*, curadoria de Leandro Muniz. Oficina Cultural Oswald de Andrade. De 12 de agosto até 31 de outubro de 2017. Artistas participantes: Flora Leite, João GG, Renato Pera, Rodrigo Arruda, Yuli Yamagata.

## encalhada

Pelo chão da sala expositiva, o movimento da obra é lento, e o motor faz um barulho considerável. Seu trajeto consiste em andar o próprio comprimento (um metro e quinze centímetros) alternando entre esquerda e direita. O sistema eletrônico utilizado não tinha tecnologia para compensar a imprecisão topográfica da sala, ou mesmo o atrito das rodas com o chão, assim *Lesma* terminava sempre por encalhar em uma das paredes. E com encalhar quero dizer que o motor continuava trabalhando, enquanto ouvíamos um *tec tec tec* cutucando a massa corrida. Para que não permanecesse a maior parte do tempo grudada às quinas, a programação feita no Arduino garantia seu desencalhe. Nesse sentido, apesar de se utilizar da tecnologia, a obra era um autômato falho, lento. Além daquilo que é mais visível – a cor e a proporção de suas dimensões, amarronzada e alongada como a rastejante terrestre –, a lentidão é uma das correspondências do trabalho com o molusco que lhe dá nome. Embora possamos interpretar essa correspondência enquanto uma operação mimética da ordem da semelhança, é a mimese enquanto correspondência sonâmbula (ver p. 43) que estrutura o trabalho, não em relação ao bicho, mas ao espaço. O que haveria de sonâmbulo em *Lesma* é a tábua de piso inerte sobre a qual andamos, e que então ela mesma sai andando por aí. E, mesmo que ela saia andando – ou melhor, se arrastando pelo espaço –, não há alma no trabalho. Pode parecer contraditório dizer que algo que é animado não tem alma, por isso explico: o mecanismo imposto para conferir movimento autônomo à tábua inerte, como sinônimo de vitalidade, é evidente, de modo que trai a si mesmo; *Lesma* tem tanta alma quanto um

liquidificador quebrado.<sup>77</sup> Daí o outro sentido de sonambulismo aqui já atribuído: a repetição de seu ir e vir. É justamente essa insuficiência na repetição que lhe confere um tom de piada: sua locomoção lenta e ruidosa, encalhando e desencalhando, era engraçada. Provocava um tipo de riso discreto, conferido ao humor fácil, já que sabemos que pedaços de piso não foram feitos para se locomoverem sozinhos, embora o trabalho o faça, de maneira vagarosa e empacada como uma *Lesma*.

## acarpetado

Nosso olhar, com o autômato em questão, é então dirigido ao chão e suas qualidades – algo que muitas vezes passa despercebido em um espaço expositivo. Nesse caso, foi justamente o que mais interessou ao trabalho, isso porque as decisões arquitetônicas e de acabamento de uma determinada edificação dizem do modo como foram construídos e da maneira como são mantidos. No caso da Oswald de Andrade, além da arquitetura bastante característica das grandes edificações paulistanas do começo do século XX, é possível também entrever os elementos que denotam as sucessivas decisões de manutenção e reforma. Talvez fosse até possível, por meio de uma extensa investigação, determinar exatamente como, por quem e com que orçamento essas decisões foram tomadas, mas interessa mais o que é possível inferir, ou até mesmo especular, a partir do que é visível nas superfícies do espaço. Por exemplo, parece que houve uma falta de orçamento, ou vontade – seja da administração ou do Governo –, para manter o espaço como o era originalmente.

---

<sup>77</sup> ARRUDA, Rodrigo; GG, João; LEITE, Flora; PERA, Renato; YAMAGATA, Yuli. **Disfarce**. São Paulo: Oficina Cultural Oswald de Andrade, 2017. Catálogo de exposição, jul./out. 2017, OCOA.



Tampouco decisões de reforma parecem ser tomadas de modo a manter a coerência com o que ainda está em sua forma original. Além disso, e talvez esta seja a especulação central para este texto, também essas alterações não se alinham com a maioria dos espaços expositivos da cidade. Tanto o piso das salas dedicadas às artes visuais quanto o pavimento do átrio central saltam aos olhos. Traem nossas expectativas, porque não se constituem com o tipo de acabamento que esperamos para esses espaços – ou melhor, talvez não sejam o acabamento que gostaríamos que eles tivessem.

E que expectativas são essas? Apesar de imersos em um contexto que é em sua maioria precário em termos de condições materiais, tenho a impressão de que ainda gostamos de imaginar nossos trabalhos para o que muitos chamam de *cubo branco*. O termo costuma ser usado em contextos cotidianos como sinônimo de um espaço com características físicas neutras – se é que neutralidade de formas arquitetônicas é realmente algo possível. Muito mais do que isso, o cubo branco descreve algo que está para além das paredes brancas, de um espaço sem janelas e de um piso que não chame a atenção. Definido por Brian O’Doherty ainda nos anos 1970, o termo refere-se a um espaço forjado pela arte moderna ao longo do século XX, onde a obra encontrava-se isolada do mundo exterior, espacialmente e temporalmente. Construído cuidadosamente, designado culturalmente a um tipo especial de atenção – que pressupõe um acordo social, quase ritualístico, e que provoca um determinado tipo de comportamento e de observação.<sup>78</sup> No Brasil, quando pensamos na formação de espaços expositivos e museológicos, reportamo-nos especialmente a modelos importados a partir da década

---

<sup>78</sup> O’DOHERTY, Brian. *Inside the white cube*: the ideology of the gallery space. San Francisco: Lapis Press, 1986.; DUNCAN, Carol. The art museum as ritual. In: DUNCAN, Carol. *Civilizing rituals*: inside public art museums. London; New York: Routledge, 1995. p. 20.

de 1950, o que constitui no país uma trajetória singular de institucionalização.<sup>79</sup> O ingresso da arte brasileira no projeto moderno significou também a organização de um museu, galeria ou espaço expositivo a partir desses mesmos padrões. Sem dúvida, isso não quer dizer que não houve e que não há exceções, mas essas não são o tema desta pesquisa. Contudo, gostaria de me ater ao fato de que há um modelo que impregna nossa prática.

Somos desejanter de espaços com grande lastro institucional e estrutura material, ainda que haja poucos. Somos desejanter também de paredes brancas e pisos de cimento queimado, ou no mínimo que sejam revestidos de tacos de madeira – para citar dois tipos de acabamento bastante comuns. E se não forem neutros, que tenham aspectos arquitetônicos semelhantes às grandes galerias comerciais da cidade de São Paulo. Porque embora não sejam tais decisões as que conferem capital simbólico a um espaço, semelhanças podem performar pertencimento ao meio artístico, reproduzindo e reforçando filiações de classe. Esses espaços também estão submetidos às tendências de época e de contexto, às modas.

Hoje, aqui na cidade de São Paulo, uma dessas modas são galpões descascados, com estruturas aparentes, portas de ferro e janelas industriais – aliás, como é chamado, o *estilo industrial*. Estilo que habita até mesmo espaços domésticos, os quais por vezes se tornam até um pouco kitsch. Algumas galerias mantêm a estrutura de galpão, mas reformam os acabamentos inserindo painéis móveis para criar diferentes ambientações, assemelhando-se aos grandes galpões das feiras de arte. É curioso notar como tais características eram, anteriormente, bastante presentes nos ateliês

---

<sup>79</sup> SALZSTEIN, Sônia. Uma dinâmica da arte brasileira: modernidade, instituições, instância pública. In: BASBAUM, Ricardo (org.). *Arte contemporânea brasileira*: texturas, dicções, ficções, estratégias. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001. p. 382-401.

dos próprios artistas no contexto paulistano – que trabalhavam em zonas mais industriais e baratas da cidade, em busca de espaços grandes com aluguéis baratos. Ainda hoje frequentamos muitos ateliês em galpões com paredes descascadas e tubulação de fios aparente – todavia migraram também para o espaço da galeria, ou para os chamados espaços independentes.

Pode ser argumentado que isso acontece somente devido à essa tendência em um contexto social mais amplo (das modas arquitetônicas), e poderíamos nos perguntar o que significa essa volta de uma espécie de arcaico industrial – se a modernidade em seu momento inaugural voltava às formas da natureza, o que é a arquitetura de uma cidade como São Paulo voltando às formas de uma primeira modernidade industrial? Ou ainda, o que significa muitos espaços domésticos de elite se assemelharem a espaços da esfera do trabalho? Estreito nosso campo de visão e, de novo, emolduro o cubo branco. Há um paralelo com o que argumenta Brian O’Doherty em *Studio and cube: on the relationship between where art is made and where art is displayed*.<sup>80</sup> Publicado quase cinquenta anos depois de sua obra mais conhecida, o autor termina por concluir que os próprios ateliês dos artistas serviram como modelo para o cubo branco. Cita, em especial, os ateliês de Mondrian e Brancusi. No primeiro caso, o ateliê era um espaço bastante artificial e estéril, que excluía qualquer elemento ou interferência do mundo exterior: uma protogaleria. Já Brancusi seria o responsável por fazer do chão do ateliê uma zona estética, organizando-o de modo bastante calculado, onde a iluminação parecia ter um papel central para o destaque dos objetos e suas texturas: *o trabalho* era ocultado, e *os trabalhos* trazidos ao centro.

---

<sup>80</sup> O’DOHERTY, Brian. **Studio and cube**: on the relationship between where art is made and where art is displayed. New York: Columbia University, 2007.

Embora não interesse a veracidade dessa hipótese, é notável que hoje galpões usados pelos artistas como alternativas baratas e espaçosas para o trabalho tenham se tornado espaços expositivos, atualizando a passagem proposta por O’Doherty. Em uma cidade como São Paulo, também não poderíamos deixar de fora o papel da especulação imobiliária de alguns bairros nos últimos dez anos – gentrificação na qual a arte contemporânea tem seu papel.<sup>81</sup> E de certo, em alguns desses bairros, parece que determinados imóveis permanecem; ainda que os negócios tenham saído do bairro com a chegada dos artistas, alguns ateliês foram desmontados quando os preços subiram ainda mais, dando lugar às galerias nesses mesmos imóveis. Imóveis fabris parecem ter sido absorvidos dentro do que reconhecemos hoje como característico de espaços expositivos. Isso não significa que os reconheceremos amanhã como tal – ou talvez amanhã eles retornem ao campo dos ateliês, dos espaços precários –, significa que aquilo que reconhecemos como característico de espaços expositivos também funciona em paralaxe, depende da nossa localização no espaço e no tempo. Podemos pensar que se cortinas de veludo, carpete e vasos de planta já foram comuns em galerias comerciais, ou mesmo no MoMA<sup>82</sup> e no MAM, quem sabe os pisos laminados que reproduzem em impressão vinílica uma imagem de madeira possam também passar a revestir mais espaços expositivos, de forma a se tornarem comuns. De todo modo, mesmo que haja diversas possibilidades para a arquitetura, dentre todas as características e acabamentos

---

<sup>81</sup> STEYERL, Hito. Art as occupation: claims for an autonomy of life. **e-flux Journal**, New York, n. 30, Dec. 2011. Disponível em: <https://www.e-flux.com/journal/30/68140/art-as-occupation-claims-for-an-autonomy-of-life>. Acesso em: 10 jun. 2021.

<sup>82</sup> Cf. <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1702> e <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.35435.html>.



disponíveis, nem todas as opções são reconhecidas como algo característico do meio artístico: algumas escolhas destoam frente à grande maioria desses espaços. Saindo da Barra Funda, Campos Elíseos e Santa Cecília e voltando ao Bom Retiro, poderíamos dizer que o piso laminado das salas da Oswald de Andrade parece ser uma dessas escolhas – algo a ser notado porque é distinto das atuais modas dos espaços expositivos.

Interessa ao trabalho pensar as estruturas onde – e por meio das quais – acontece. Nesse sentido, a expectativa ou o modelo do cubro branco em suas formas contemporâneas operam como um disparador para o trabalho – operam como uma espécie de fantasma daquilo que não está presente, daquilo que falta, e o trabalho ressalta o que foge às regras implícitas de espaços expositivos. Aquilo que poderia passar despercebido é ressaltado, o que aponta para uma estrutura institucional um tanto precária, desatualizada – talvez ainda legatária do raquitismo institucional da década de 1990, a despeito dos esforços de gestão.<sup>83</sup> Contudo, é essa mesma estrutura que possibilita o acontecimento do trabalho. *Lesma* acontece menos como um apontar de dedos e mais como um riso frouxo – o trabalho continua trabalhando, dando voltas em si mesmo tanto quanto no espaço, encalhando e desencalhando. Se o trabalho existe em condições pauperizadas, tais condições – na arbitrariedade de um piso geralmente mais presente em espaços domésticos do que expositivos – se tornam também o material de sua própria fatura.

---

<sup>83</sup> Sônia Salzstein, em seu texto “Uma dinâmica da arte brasileira: modernidade, instituições, instância pública”, descreve o contexto institucional na cidade de São Paulo no final dos anos 1990 como muito frágil, perguntando sobre o caráter provisório e ao mesmo tempo monumental de megaeventos de arte que passaram a substituir o papel irregular das iniciativas públicas, em face do fraco investimento estatal. SALZSTEIN, 2001, p. 385.

## o espaço dos fantasmas



*Fantasma*, 2017, limpeza do piso excedente. Exposição Boca do Céu. Imagem: Flora Rebollo.

Alguns meses antes de *Lesma* realizei o trabalho *Fantasma*, na mesma instituição, mas no contexto da exposição individual *Boca do Céu*. Ocupei uma espécie de edícula da Oswald de Andrade, carinhosamente apelidada por quem circula ali de “casinha”. A casinha é um espaço que fica na parte de trás da Oficina, rente ao muro que determina as bordas da propriedade. Ao fazer as primeiras visitas, notei algumas características marcantes da pequena edificação, que posteriormente se desenvolveriam em trabalhos. Uma dessas anedotas era o fato de que o piso original, debaixo de tudo que o impregnava, tinha um recorte triangular excedente. Era como se o retângulo formado pelas paredes da casinha contivesse um retângulo de piso incongruente, que havia girado aproximadamente 30°. Deixava, assim, um triângulo

sobressalente, coberto com o mesmo tipo de assoalho, e que contava com uma borda de separação. Parecia que, em algum momento de sua história, aquele piso teria se estendido para além do terreno demarcado e que, por uma separação posterior, algo o teria recortado. Ao conversar com a equipe da instituição, ninguém sabia ao certo se a parte de trás do edifício compusera o terreno, mas tudo indicava que não. De qualquer forma, a incongruência entre as paredes e o padrão do piso era algo bastante curioso, especialmente no modo como tinha sido resolvida: com uma fina “fatia de pizza” extra. É bastante comum que haja uma certa incongruência em construções – que paredes sejam tortas em algum grau –, no entanto menos perceptível que na casinha; o incomum é que a discrepância seja resolvida de maneira tão evidente. Escolhi, portanto, fazer uma operação bastante sintética: um procedimento de limpeza que criasse uma diferença na fatia excedente do piso, visto que todos os elementos que o trabalho precisava já estavam no espaço. “Todos”, isto é, um só: o próprio piso.

Em *The aesthetics of installation art*,<sup>84</sup> Juliane Rebentisch aponta uma sensibilidade dupla da instalação. Para ela, trabalhos instalativos se abrem simultaneamente aos contextos visíveis e invisíveis onde são realizados. Ou seja, uma primeira sensibilidade se dirige ao espaço onde literalmente estão presentes, à maneira como as características internas da obra se relacionam fisicamente com as características que lhe são externas; a segunda sensibilidade se refere à moldura social na qual a recepção da arte acontece. Segundo a autora, embora nenhum trabalho hoje possa se eximir de considerar tais fatores, é a instalação que especificamente reflete sobre as condições da arte ao intervir no espaço. Nesse sentido, *Fantasma* cria uma espécie de brecha para pensarmos

---

84 REBENTISCH, Juliane. *Aesthetics of installation art*. London: Sternberg Press, 2012.

a própria constituição física do lugar que ocupa, o porquê daquelas escolhas, quais as decisões que levaram à construção com suas características específicas. *Fantasma* o é porque de algum modo traria à tona o piso do passado – o piso limpo que sugere um piso conservado. Ou simplesmente o que está embaixo da sujeira. A limpeza, apesar de não ser um gesto propriamente de conservação, está dentro do labor que pode ser considerado de manutenção. Mas o trabalho não limpa o piso inteiro – o trabalho limpa somente o piso excedente, ressaltando essa pequena fatia de espaço dentro do próprio espaço, resto de um desenho arquitetônico que caducou e não sabemos muito bem o motivo. É uma espécie de futuro do pretérito, uma especulação: como poderia ser o chão caso o ladrilho hidráulico tivesse sido mantido limpo no passado? Ou caso a instituição decidisse fazê-lo no presente? O que demonstra, se é que demonstra alguma coisa, a contraposição desses dois pisos?

Há também um outro lado de *Fantasma*, ou melhor: seu topo. Ainda que grande parte do público não visse o trabalho até que recebesse o mapa da exposição, ele estava sempre lá, debaixo dos pés. Ou seja, havia algo de invisibilidade. Essa invisibilidade, ou a linha tênue que torna esse e trabalhos como *Lesma* visíveis, parece ser o limite – também muito tênue – de onde termina o mundo e começa o trabalho. É esse limite que faz as obras acontecerem: incrustadas no espaço, mas ainda assim diferentes dele. Isto é, pensando novamente com Juliane Rebentisch, por um lado, *Fantasma* distingue-se, enquanto obra, do espaço no qual está inserido em uma operação de demarcação pela diferença – e, portanto, diferente do próprio piso. Ao mesmo tempo, ao ser percebido, emoldura o chão, trazendo-o para o primeiro plano – e instaurando o próprio espaço como tal.

Dos fantasmas, esse parece ser o mais silencioso. Outros provocavam tropeços. Em 2015, na exposição *O que caminha*





*Fantasma*, 2015, granito cinza corumbá, 100 x 100 x 2 cm. Exposição O que caminha ao lado. Curadoria de Isabella Rjeille. Sesc Vila Mariana. Imagem: Vans Bumblebeers.

*ao lado*, realizei o primeiro deles. Nesse caso, *Fantasma* era um tangram feito de granito corumbá, a mesma pedra do hall do Sesc Vila Mariana, onde a exposição aconteceu. O trabalho não era pequeno, tinha um metro quadrado. Sua iluminação era bastante dramática – uma concessão à instituição que eu e a curadora Isabella Rjeille fizemos em uma negociação para evitar acidentes. Mesmo nessas condições, o trabalho acabou sendo mais invisível do que o previsto. Embora uma certa invisibilidade fosse da própria operação de *Fantasma*, de modo algum havia ali qualquer intenção de causar acidentes com o público. Ainda assim, o trabalho provocou inúmeros tropeços ao longo do período de exposição; como estratégia final, a curadoria moveu alguns mobiliários para sua proximidade, modulando o caminhar do público para uma velocidade menor. Esses tropeços, naquilo que está rente ao chão, é o que nos faz observar ambos os objetos: tanto o trabalho quanto o chão. Ao utilizar o material do espaço expositivo como material

do trabalho, é esse mesmo material, do mundo, que aparece. A utilização do granito corumbá enquanto escolha para *Fantasma* desloca-o do campo da utilidade, suscitando, ainda que por meio de seus singelos vinte milímetros de altura, a pergunta sobre por que *daquela* escolha de material específico para o chão *daquela* espaço no momento de sua construção.

O último fantasma, ou melhor, a última fantasma até agora, foi realizada no Ateliê397 em 2018. *Fantasma (a grossa)* reconstrói o desnível do chão de cimento do espaço independente, algo que sempre me chamou muita atenção. Depois de calcular a diferença do nível do chão em suas extremidades, criei um sólido que reproduzisse esse desnível. Seu tamanho era correspondente ao tamanho de uma janela interna do espaço, e seu título, uma provocação ao nome da exposição *Vozes Agudas*.



*Fantasma (a grossa)*, 2018, cimento. Exposição Vozes Agudas. Curadoria Grupo de Estudos Vozes Agudas, Ateliê397. Imagem: Letícia Marquez.

## rente

Qual é a natureza da relação que esses trabalhos estabelecem com o espaço? Se considerarmos que essa seria uma das sensibilidades da instalação, talvez seja uma pergunta importante a ser respondida. Com isso, volto aos trabalhos aqui descritos e ao limite tênue que os separa do espaço que habitam, onde os pisos, ou materiais dos pisos institucionais, são tidos como materiais para a construção do trabalho. Este, por sua vez, usa o espaço enquanto material, ou seja: o material é o próprio espaço. Justamente isso é o que poderia caracterizar os trabalhos dentro do alcance do *site-specific*.

Segundo Miwon Kwon, em *One place after another: site-specific art and locational identity*, essas obras inicialmente se utilizavam do lugar enquanto realidade tangível composta de suas características físicas únicas, isto é: dimensões, texturas, escalas, proporção, condições de iluminação, ventilação e até aspectos topográficos. Expandindo as tentativas de retirar a arte de seus espaços usuais, trabalhos *site-specific* contemporâneos, por sua vez, também ocupam hotéis, ruas, supermercados; infiltram em espaços midiáticos, incluindo o rádio, jornais e a internet.<sup>85</sup> Para a autora, isso acarreta uma expansão da própria ideia de *site*, que deixa de se constituir como estrutura física e se torna o lugar do discurso – uma esfera do conhecimento no qual artistas querem interferir, um debate político ou cultural; o *site*, mais do que um lugar físico, passa a se configurar como campo discursivo de operações, construindo-se através de múltiplas localidades relacionadas.

Tanto *Lesma* quanto *Fantasmas* reconhecem a utilização do material do chão dos espaços não só como uma matéria

escultórica, mas o tomam como constitutivo da estrutura institucional e de seu sistema de convenções, pertencentes a uma ampla rede de relações. Se procuram, em certa medida, responder ao espaço e, talvez por extensão, ao meio da arte contemporânea, é necessário olhar para o contexto e para a estrutura institucional sobre a qual incidem. Em que medida, portanto, esses apontamentos fazem sentido em uma situação pauperizada? A resposta não parece estar em procurar qual crítica ou apontamento os trabalhos indicariam, mas no fato de que é *dentro e através* desses espaços que acontecem. Não é por habitarem exposições fora das expectativas do cubo branco que os trabalhos devem se eximir de estabelecer relações estreitas com o espaço. Justamente e exatamente por habitarem tais contextos é que devem investigar as relações possíveis para sua realização. Mas por que trabalhar de modo tão rente?

Para Andrea Fraser, em “From the critique of the institutions to an institution of critique”<sup>86</sup> não há propriamente um espaço que seja fora da instituição, afinal ela não se configura somente através de suas edificações. Mais do que isso, a arte se configura como arte enquanto é produzida dentro do campo discursivo e receptivo. Nesse sentido, a instituição é sua condição irredutível, principalmente porque está incorporada em seus agentes, dentro de uma percepção fundamentalmente social. A instituição está internalizada pelos sujeitos que na arte trabalham, em modos de percepção e critérios de valor. São esses critérios de valor que permitem com que a arte seja produzida, observada, analisada, vendida ou colecionada, dentro de seu campo. Por isso, Fraser defende que a instituição está inescapavelmente dentro de nós,

---

<sup>85</sup> KWON, Miwon. *One place after another: site-specific art and locational identity*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2002. p. 26.

---

<sup>86</sup> FRASER, Andrea. From the critique of institutions to an institution of critique (2005). In: ALBERRO, Alexander; STIMSON, Blake (org.). *Institutional critique: an anthology of artists' writings*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2009.



e somente reconhecendo que nós mesmos somos a instituição é que podemos fazer duas operações simultâneas e necessárias: segundo Fraser, devemos ir de encontro ao seu discurso autolegitimante, contra suas mitologias de radicalidade, revolução, ou mesmo benfeitoria, ao mesmo tempo em que podemos defendê-la de ser instrumentalizada pelos interesses políticos e econômicos das elites.

Observando atentamente a primeira parte do raciocínio de Fraser, pensemos nessa incorporação da instituição. Isso explicaria o porquê de nós, artistas, identificarmos certos espaços como mais correspondentes aos códigos do meio artístico e outros menos. Evidente que isso não se dá apenas em relação às características físicas – já que se trata de um campo social, é preciso que os agentes sociais que ali frequentam correspondam ao que o meio valoriza. Às vezes, circulamos por espaços onde prevalecem algum desses fatores, o que pode ou não ser suficiente para esse tipo de identificação. De todo modo, é pressupor que a instituição, na perspectiva ampla que Fraser propõe, é a condição irrevogável das práticas artísticas, seja em museus, espaços independentes, em ateliês, na universidade ou quaisquer outros. Pensando em diversos trabalhos, por exemplo, no caso do *Cruzeiro do Sul*, ainda que tenha acontecido em uma situação distinta da institucional, o trabalho se situa dentro de um discurso da arte contemporânea, assim como uma parcela importante do público presente na ação, que é um público do meio da arte. O trabalho só pode se contrapor à lógica usual porque aquele público é um público informado em relação ao discurso e aos espaços de arte. Em *Mortinha*, podemos pensar o mesmo: o trabalho faz daquela galeria um espaço de arte, e o faria mesmo sem o guarda-chuva do projeto *arte\_passagem*. Já *Fantasmas* e *Lesma*, apresentados nesse capítulo, agudizam as condições de exibição de onde habitam, tanto as estratégias de construção desses espaços quanto os interesses – ou desinteresses

– nele implicados. Exibem simultaneamente sua prática e a instituição. Se por um lado operam por meio de uma certa invisibilidade, por outro, tornam o invisível em visível – seja um piso torto ou um buraco entre a parede e o telhado, como no caso de *Chocadeira*. Pois, se já discutimos esse trabalho no capítulo anterior sob a ótica da relação entre técnica e natureza, o fato é que ele também se constituía como uma espécie de balaústre, ou de estante enfeitada, para preencher o vão que percorria toda a extensão da sala. Ou *Broche*, que é uma nuvem, mas também se assenta sobre o telhado de um imóvel que embora bastante precário, ainda contém eira e beira. É nesse sentido que a instituição é condição irrevogável do trabalho, enquanto espaço, mas também como campo social e discursivo da arte. O espaço é, então, a condição generativa desses trabalhos.



*Chocadeira*, 2017, 12 ovos de gesso e tinta acrílica, 18 x 10 x 10 cm cada.  
Exposição Boca do Céu. Imagem: Flora Rebollo.



Broche (nuvem), 2017, poliuretano e resina, 150 x 150 x 10 cm.  
Exposição Boca do Céu. Imagem: Flora Rebollo.

Enquanto condição generativa, podemos pensá-lo novamente no campo da mimese. O espaço é simultaneamente o contexto em que a ação mimética (do trabalho) acontece, ou seja, o espaço é *mimos*, mas também é aquilo a que o trabalho se dirige em sua operação mimética – *miméticos*.<sup>87</sup> Isso, contudo, não significa que a relação que as obras estabelecem seja unívoca. Em *Lesma*, por exemplo, poderíamos dizer que há, novamente, uma correspondência sonâmbula – o piso que sai andando sozinho pelo chão, em vez de se manter inerte. Ou, em *Fugitiva*, a lagosta de bronze que, em sua versão de carne, foge da fonte. Já em *Fantasma* (2017), o próprio piso é o trabalho, apesar de modificado; assim como na exposição *Disfarce*, em que minha participação no catálogo constituiu em ocupar as notas de rodapé do texto curatorial – transformando

<sup>87</sup> GEBAUER; WULF, 1995, p. 27.

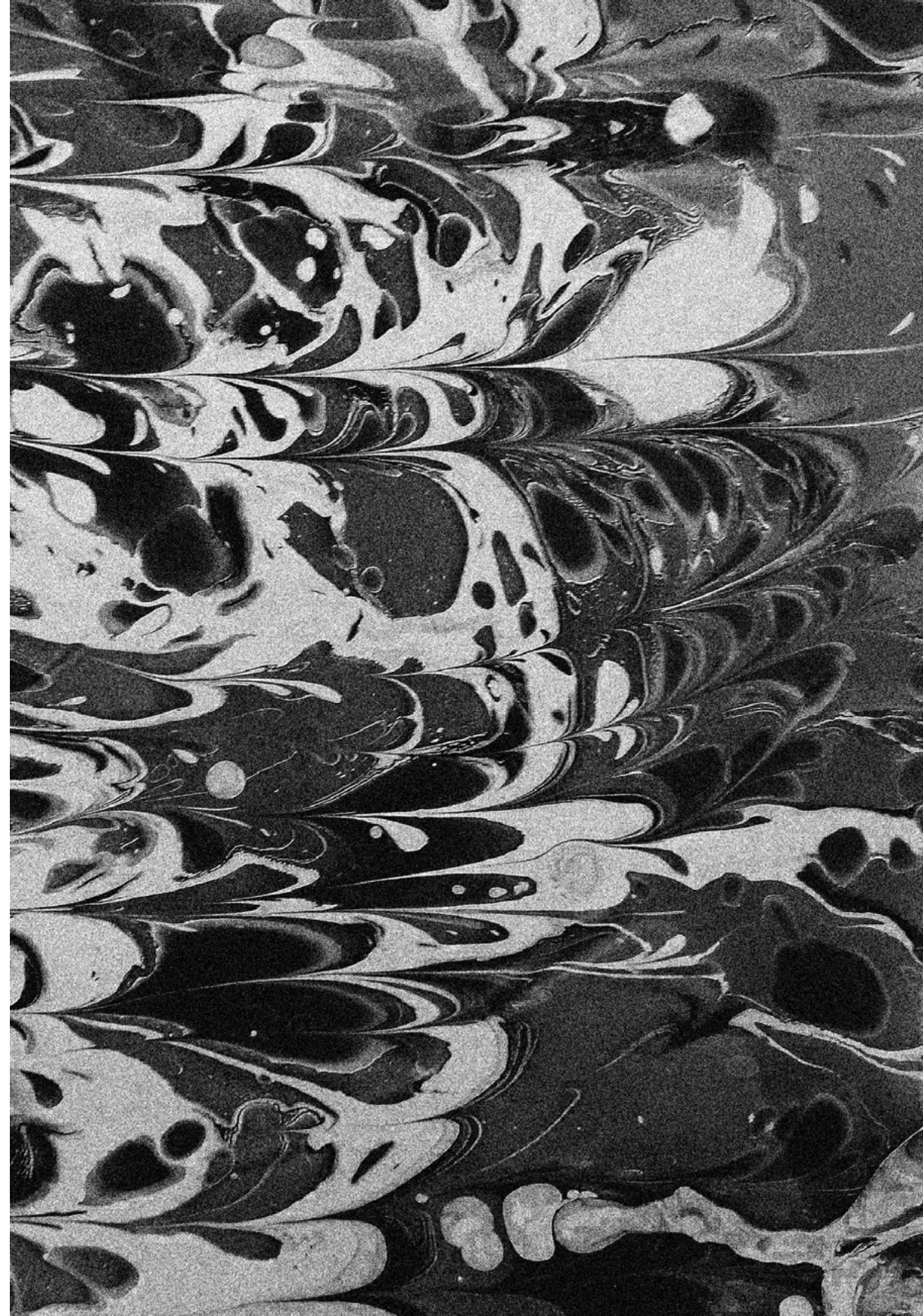
meus comentários ao texto do curador, Leandro Muniz, em uma parte do próprio texto.<sup>88</sup> Outros modos de incrustar também são possíveis: trabalhos que ocupam, além do chão, fendas, buracos, tomadas, telhados, ou os próprios painéis expositivos, vão comendo pelas beiradas – ou as próprias beiradas. O que acontece é que mais ou menos incrustados, mais ou menos rentes ou distantes do espaço, havendo ou não informações que vão além do próprio espaço, as condições do espaço são sempre reiteradas, repetidas ou ressaltadas, ainda que com artifícios próprios da decoração: enfeites, relevos, iluminação.

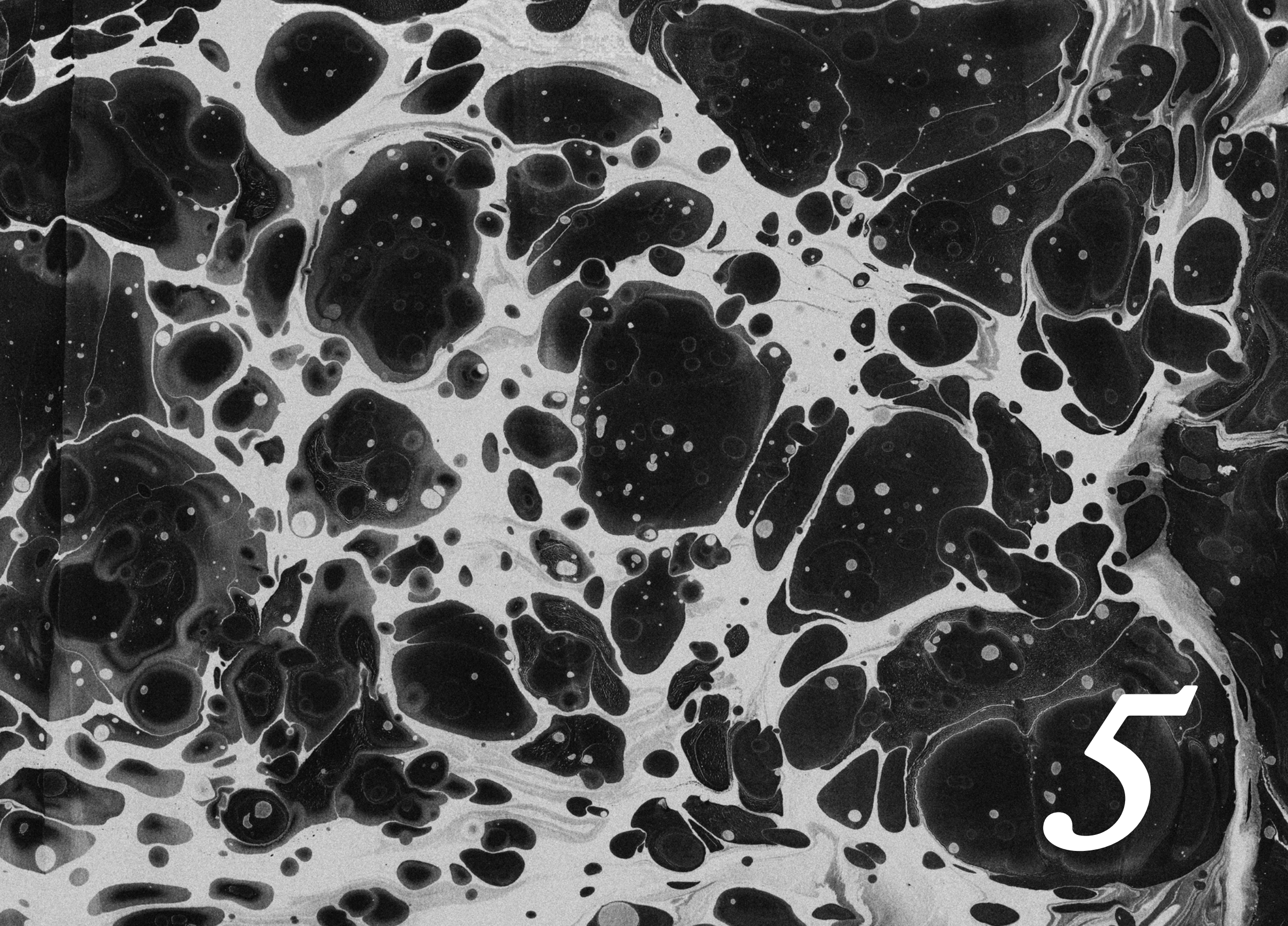
Pergunto-me se no caso de todos esses trabalhos poderíamos continuar classificando a qualidade da mimese enquanto correspondência sonâmbula. Porque a figura da mimese me parece privilegiada para falar de trabalhos que se constroem a partir de fronteiras bastante borradas com o espaço onde ocupam – em que os limites entre o que é o espaço e o que é o trabalho ficam em um balanço entre serem criados, desmanchados e, então, recriados. Afinal, o *Fantasma* da Oswald é o chão, mas não é o chão à medida que se constitui como trabalho. Evidente que, de novo, sem o chão configurado da forma que é, o trabalho não existiria – interessa o piso excedente. Assim como em *Lesma* interessa que o piso tenha suas qualidades específicas, e não interessaria, acredito, fazer um tatu-bola rolante de cimento queimado caso assim fosse o revestimento. A mimese interessa também por ser uma figura conceitual heterogênea, misturando aquilo que é das superfícies com o que é invisível sob elas – talvez remontando a dupla sensibilidade dos trabalhos instalativos

<sup>88</sup> MUNIZ, Leandro; LEITE, Flora. A experiência do banal. In: ARRUDA, Rodrigo; GG, João; LEITE, Flora; PERA, Renato; YAMAGATA, Yuli. *Disfarce*. São Paulo: Oficina Cultural Oswald de Andrade, 2017. Catálogo de exposição, jul./out. 2017, OCOA. Disponível em: [https://issuu.com/leandromuniz28/docs/disfarce\\_publica\\_o](https://issuu.com/leandromuniz28/docs/disfarce_publica_o). Acesso em: 10 fev. 2022. p. 53-59.



anteriormente propostos. Talvez, os trabalhos que aqui se relacionam de modo mais estreito com o espaço possam ser pensados em termos de estabelecerem, mesmo que dentro de um campo da mimese, relações que têm diferentes graus de distância ou aproximação. Embora haja uma variação na distância, será que a qualidade dessa relação se mantém inalterada? Se não é unívoca, seu timbre permanece? Tenho a impressão de que essas não sejam as perguntas certas. Talvez o que mais interesse, aqui, é a mimese enquanto uma operação que cria fronteiras que permitem diluir – em maior ou menor grau – esses trabalhos no espaço, onde o que interessa é o balançar, ou tropeçar, entre o trabalho, espaço institucional e o mundo.





5



# Trabalho 144 vezes



## cristalizações

Entre 2013 e 2015 fiz uma série de trabalhos nos quais fabricava cristais em meu ateliê, a partir de receitas encontradas no Youtube. Na primeira situação expositiva em que apareceram, *Preciosas* (2013-2014) foram posicionadas em cima da lareira da sala da Casa Tomada, residência artística na qual trabalhava na época. Essa situação as aproximava do lugar que pedras costumam ter em espaços domésticos – é comum vermos pedras, lapidadas ou não, na forma de coleções, lembranças de viagens, enfeites, dispostas sobre estantes, prateleiras, mesinhas.

*Só se vive duas vezes (2014), Carta 8 – Precioso.* Imagem: André Turazzi.  
Reprodução/Julia Thompson

Poderíamos olhar para esses trabalhos por meio da relação das chamadas correspondências sonâmbulas (ver p. 43) e até mesmo do kitsch (ver p. 39), citados nos capítulos anteriores. Embora essas relações interessem – espero que estejam firmes o suficiente para que possam continuar reverberando sentido –, gostaria de colocar as *Preciosas* diante de outro prisma: o do trabalho no sentido de *labor*, da valoração nos termos do sistema da arte. Usei anteriormente a palavra economia no sentido de modo de funcionamento dos trabalhos, mas neste capítulo final *economia* é empregada em seu sentido mais direto, ligado ao dinheiro, à troca de bens. Falar desse e outros temas relacionados talvez seja insistir em um assunto do qual o meio das artes é bastante ciente, apesar de pouco tematizado em discussões e debates públicos. Tenho a impressão de que pode ser útil dar contornos e nomes a nossas condutas cotidianas e às condutas com as quais estamos cotidianamente negociando. Algumas das colocações aqui podem parecer, francamente, bastante óbvias para quem está envolvido em algum tipo de prática artística no sistema da arte contemporânea, ao menos em São Paulo, de onde escrevo. Mesmo óbvias, continuam gerando insatisfação – e essas insatisfações estão sempre se repetindo nas conversas informais, nas anedotas, nos comentários sobre nossa prática profissional. Acrescento a isso o fato de que os atuais meios de circulação de informação adicionam novos serviços às práticas laborais, sobretudo através da demanda de *visibilidade*, o que parece somar novos termos às nossas negociações.

Voltemos agora ao objeto que deu início à especulação que proponho aqui. Diferente do que chamamos de “pedras preciosas”, as *Preciosas* eram feitas de materiais bastante acessíveis, encontrados em farmácias, lojas de jardinagem, supermercados: pedra hume, sulfato de magnésio, cerveja, açúcar. Apesar de ter um processo de feitura que pareça demorado – de algumas

semanas a alguns meses –, está longe do tempo geológico da formação de drusas e geodos encontrados na natureza. Cortadas e polidas, são transformadas em gemas e costumam adornar bijuterias e joias. Poderíamos imaginar que pedras preciosas contém, em si, o valor que lhes é conferido por causa da escassez enquanto recurso natural, pela dificuldade de extração e por sua durabilidade. Contudo, esse valor também é produto de uma longa história social – de um passado aristocrático ocidental não tão distante, das civilizações pré-colombianas, do tempo dos faraós, do império de bizâncio. Se a aristocracia europeia e suas colonizações ainda têm peso na formação atual dos nossos acordos daquilo que é ou não valorizado, também nos deixam um legado material e de gosto, de predileções, de fetiches. Hoje as pedrarias continuam sendo usadas como adereços que marcam distinção social, não mais apenas por reis e rainhas. Para alguns, carregam significados religiosos ou místicos; nos museus de história natural, contam a história da formação geológica da terra; guardam valor financeiro e sentimental, e como herança seguem de mão em mão; são amuletos em filmes hollywoodianos, capazes de auxiliar a fuga de protagonistas em situações de perigo via magia, ou às vezes, via troca financeira. Seu valor é de fato bastante consolidado, ainda que não seja trivial determinar precisamente a história desse valor. Faz parecer, portanto, que pedras preciosas têm valor em si mesmas. Mas as *Preciosas* aqui em questão não são encontráveis na natureza; são produzidas como objeto de arte, o que configura uma formação de valor diferente de outras mercadorias.



Isabelle Graw, em “The value of the art commodity”,<sup>89</sup> argumenta que na verdade não sabemos exatamente como o valor de um trabalho de arte é determinado. Dentro de uma paisagem marxista, a autora estabelece alguns parâmetros para essa compreensão. Primeiro, um trabalho de arte se torna mercadoria quando passa a circular no mercado, o que para Graw é mais do que o circuito das galerias e vendas: inclui também o que chama de mercado do conhecimento (*knowledge markets*, no original), caracterizado por instituições, debates, escolas de arte e revistas de crítica. Sem inserção nesses contextos, são frutos do trabalho, mas sem valor enquanto mercadoria. Tornam-se mercadoria assim que ingressam em alguma dessas instâncias – sendo vendidos, mostrados, discutidos. São atividades que também acontecem no que Fraser chamava de campo discursivo e receptivo da arte (ver p. 126),<sup>90</sup> que carregamos conosco na qualidade de agentes do meio. O valor desses trabalhos se estrutura também em nossos parâmetros e debates. Fazendo uma ponte entre Graw e Fraser, é possível concluir que quando discutimos ou conversamos sobre um trabalho ou exposição, também transformamos esses objetos e circunstâncias em mercadoria. O valor de um trabalho de arte, portanto, estaria intrinsecamente ligado à construção social desse valor. Não é à toa que atividades como *networking*, colaborações, vernissages, festas e jantares – tudo o que envolve socialização: conversar, interagir, e no contexto de São Paulo,

---

<sup>89</sup> GRAW, Isabelle. The value of the art commodity: twelve theses on human labor, mimetic desire, and aliveness. **ARQ (Santiago)**, Santiago, Chile, n. 97, p. 130-145, dic. 2017. Disponível em: [https://scielo.conicyt.cl/pdf/arq/n97/en\\_0717-6996-arq-97-00130.pdf](https://scielo.conicyt.cl/pdf/arq/n97/en_0717-6996-arq-97-00130.pdf). Acesso em: 20 mar. 2020. O texto foi encontrado pela primeira vez na plataforma Work work work work work work, que reúne diferentes abordagens do trabalho, tanto em obras de arte quanto em textos teóricos. Para visitar, acesse: <http://workworkworkworkworkwork.com/>.

<sup>90</sup> FRASER, 2009, p. 413.

acrescidos pela participação em grupos de acompanhamento, grupos de discussão etc. – são consideradas parte essencial do labor próprio ao meio.

Voltemos ao objeto. É, sim, nele que o valor se cristaliza, o que não quer dizer que o objeto tenha valor em si. É essa confusão fundamental que caracteriza a mercadoria: uma construção social que é tomada por uma propriedade objetiva.<sup>91</sup> Segundo Graw, o objeto de arte pode não ter grande dispêndio de tempo ou trabalho, e pode até não se converter propriamente em objeto, mas há um lastro material ou documental que possibilita sua circulação e, portanto, sua valorização. Ao longo de todo o século XX, os artistas tentaram resistir à conversão da arte em mercadoria – por meio da desmaterialização dos trabalhos ou da construção de trabalhos que seriam intransponíveis –, mas o que aconteceu foi uma expansão da própria possibilidade da mercadoria da arte (por exemplo, registros ou instruções). Junto a isso, houve também uma expansão da própria ideia do que é um trabalho de arte: se não há trabalho em circulação, é o (a/e) artista que se converte em mercadoria e angaria capital para si mesmo, a ser transferido eventualmente ao trabalho. Se o valor se faz ao se subtrair as marcas do trabalho e dos trabalhadores que fizeram a mercadoria, o valor (e o fetiche) do trabalho de arte se faz porque contém a promessa de que nele há trabalho “livre”. Sua autoria nunca é subtraída; está presente nas mais variadas formas, tanto no gesto distintivo da pintura quanto em caixas de madeira dispostas em *grid*, em decisões que inclusive podem denotar ausência de autoria. Isso faz com que a mercadoria de arte seja algo muito especial: o fato de que ela é o lugar do trabalho não alienado, que devolve ao objeto as marcas do trabalho de quem

---

<sup>91</sup> GRAW, 2017, p. 136.

o produziu. Proponho pensar que essas marcas são a mitologia do (da/de) artista transferida ao objeto,<sup>92</sup> definida por O’Doherty pelo modo como o (a/e) artista é percebido, como vive e que tipo de trabalho produz; mitologia dentro da qual operamos, conscientes ou não. Essa mitologia dependeria da presença indispensável de seu contraste – isto é, a burguesia que consigna a sua imaginação (alienada) não só ao (à/a) artista, mas ao espaço mágico onde arte é produzida: o ateliê. É essa mitificação que será transferida ao cubo branco e que será consumida como fetiche; uma das outras grandes invenções burguesas é o artista maldito, o irresponsável, o que se opõe à norma social vigente. É essa mitologia que constitui o valor do objeto de arte.

A arte, então, funcionaria numa dinâmica circular: a mística do artista é transferida ao ateliê, que por sua vez transfere essa mística ao trabalho, que transfere, por fim, ao cubo branco. Ainda que artistas trabalhem também deslocando e tensionando essas dinâmicas de artificação – questionando a transformação de seus objetos em mercadoria, como aponta Graw –, tudo continuaria estruturado em cima da autonomia do artista em seu ateliê, isolado; ou talvez não tão isolado assim. É seu próprio processo criativo autorreferenciado (sozinho ou com os seus), e autossuficiente, que desemboca na autossuficiência do trabalho de arte na parede do espaço expositivo, comercial ou institucional. Daí a autonomia da arte: a magia do trabalho do artista transferida ao trabalho isolado e adorado no templo da arte moderna. Essa autorreflexividade é, para O’Doherty, uma estratégia de proteção dos próprios meios de capital por meio de um discurso filosófico idealista. A importância da autoria, portanto, cumpre duas funções simultâneas: confere ao objeto

---

92 O’DOHERTY, 2007.

arte seu emblema de trabalho “livre”, e é o lastro da autonomia do objeto, que supostamente retém valor em si. Mas se é uma dinâmica circular, como em O’Doherty, ou se depende da sua entrada nos mercados, como em Graw, essa autonomia é uma fachada que opera justamente de modo a confundir, novamente, uma construção social com propriedade objetiva.

## flutuante

Embora o trabalho de arte possa conter a promessa da liberdade, como dizia Graw, e o cotidiano laboral de artistas tenha lá seu contraste com empregos mais normativos, o valor desse trabalho não se constitui somente a partir das qualidades internas de uma obra, seja ela objeto, pintura, escultura, gravura, seja instalação. Nesse sentido, o valor desse trabalho não é autônomo. Se constitui a partir da maneira como se relacionam com os mercados – mercados nos quais as cartas estão sendo permanentemente reembaralhadas, isto é, onde o que é ou não é valorizado em uma obra (técnica, discurso, identidade de quem o produz) tende a não só se transformar, mas também a flutuar ao longo dos anos. Mas tudo isso só acontece porque artistas trabalham. Então, qual é a composição laboral daquilo que no trabalho – enquanto obra e labor – de um (uma/ume?) artista é transformado em valor?

Em 2014, fiz o trabalho *Fascinação*, que consiste em um cristal composto por sulfato de magnésio e água, acoplado a um resto de cimento, centralizado em cima de uma cúpula de vidro, que por sua vez é encaixada num pedestal de madeira. O trabalho foi montado para uma exposição em uma galeria comercial do Rio de Janeiro. Pelo que me lembro, à época foi vendido por dois mil e quinhentos reais. Pelo que me lembro porque, ao procurar qualquer certificado ou valor nos e-mails trocados com a galeria, não encontrei o



número, o que significa que provavelmente foi um acordo verbal. Isso equivalia, à época, a aproximadamente mil dólares, que, se não me engano, era o parâmetro para minha precificação. No momento em que escrevo esse ensaio, em 2022, dois mil e quinhentos reais equivalem a pouco menos de quinhentos dólares.



*Fascinação*, 2014, cristal de sulfato de magnésio, madeira, vidro, termômetro, temperatura ambiente inferior a 21 °C, 150 × 21 × 21 cm. Imagem: Athena Contemporânea.

Para confundir um pouco mais a estabilidade desses valores, vou fazer uma comparação com uma pedra de fato preciosa, uma gema natural: o diamante. Segundo a Companhia de Pesquisa de Recursos Minerais,<sup>93</sup> que tem as atribuições de Serviços

---

<sup>93</sup> BRANCO, Pércio de Moraes. Fatores que determinam o preço das gemas. **Serviço Geológico do Brasil - CPRM**. Brasília, DF: Ministério de Minas e Energia. Disponível em: <http://www.cprm.gov.br/publique/SGB-Divulga/Canal-Escola/Fatores-Que-Determinam-o-Preco-das-Gemas-1097.html>. Acesso em: 10 jun. 2022.

Geológicos do Brasil, o valor de uma pedra em particular depende de quatro fatores, além da sua raridade enquanto recurso natural: tamanho; cor, em princípio quanto mais escura mais valiosa; pureza, no que se refere a fraturas e inclusões de outros elementos; lapidação, o trabalho que garante o brilho de uma gema. O diamante se enquadra nessas regras considerado como uma exceção, já que é tanto mais valorizado quanto mais incolor. Além disso, a produção e a venda dessa gema são, em grande parte, controladas pela empresa De Beers Consolidated Mines, algo que pesa a oferta e o preço final. De acordo com o site do governo, esse monopólio tende a diminuir com a crescente fabricação das gemas sintéticas, e admite que modas ditam os preços em determinadas épocas, além da escassez que pode se dar localmente. Entretanto, a escassez também cria exceções, como o caso de gemas desconhecidas, que por não terem procura, apresentam preço barateado. Seguimos, então, com o diamante. Segundo a CPRM, um quilate (200 mg ou 0.0002 kg) pode valer até 63 mil dólares. Os quinhentos dólares da venda de *Fascinação* não me comprariam nem uma poeira de diamante. Assim sendo, opto por uma pedra que possa ter um valor mais próximo, a ametista. Uma capela de ametista de dez quilos vale, aproximadamente, o mesmo valor pelo qual *Fascinação* foi vendido em 2014; uma pedra que levou algo da grandeza de milhões de anos para ser produzida, em relação às poucas semanas dos meus cristais. O fato é que seria difícil determinar se esse mesmo trabalho e a capela de ametista seriam vendidas pelo mesmo preço hoje – afinal, posta a ser revendida, *Fascinação* poderia angariar tanto mais quanto menos dinheiro. Até porque, corrigindo a inflação dos preços da venda, os dois mil e quinhentos reais recebidos estariam mais próximos de três mil e oitocentos. Ou seja, a conversão do dinheiro tem equivalência, mas tanto o real vale menos quanto meu trabalho pode valer menos.

Mas por que – sem colocar isso à prova numa situação de venda secundária – é tão difícil estabelecer o quanto valeria *Fascinação* hoje? Gostaríamos que nossas carreiras crescessem em progressão ascendente ao longo do tempo, curva que acompanharia a valorização de nossos trabalhos. No entanto, a estrutura desses processos se dá de modo *especulativo*, no sentido financeiro, cujo único objetivo (mesmo que possa ter várias formas) é o sucesso. Para que essa especulação dê certo, outros agentes precisam especular conosco no sucesso futuro do trabalho – mais diretamente galeristas, curadores, colecionadores. A curva de valorização – que se soma à trajetória do (da/de) artista – depende também de um trabalho que pode ser caracterizado como imaterial. Esse entremeio, do trabalho (obra) e de sua recepção, é composto de parâmetros flutuantes. Não quero dizer que o trabalho em si não é relevante: mas não são, exclusiva e autonomamente, as qualidades do trabalho que importam – como gostariam os modernistas –, e sim o modo como ele se relaciona com as demandas, critérios e valores de nosso meio ao longo do tempo; um processo que se dá entrecruzado com determinadas modas e ondas, hoje também pautadas pelo circuito internacional. É nessa relação do trabalho em si (objeto ou projeto) com o meio das artes (espaços, galerias, instituições, academia, mídia tradicional) que o trabalho imaterial pode ser localizado: no entremeio onde circulam as informações sobre o trabalho, na comunicação, nas interlocuções com outros agentes e, muitas vezes, nos lugares em que nós circulamos. Na arte contemporânea, mais do que em muitos outros meios, o trabalho imaterial tem grande importância na construção de valor.

Não à toa, o sociólogo Guilherme Marcondes, no livro *Procuram-se artistas: aspectos da legitimação de (jovens) artistas da arte*

*contemporânea*,<sup>94</sup> fala do papel extraordinário das vernissages, situações em que ocorre a troca direta entre os diversos agentes do meio, a saber: artistas, curadores, galeristas, críticos, colecionadores. É também a circunstância em que agentes de maior capital<sup>95</sup> interagem com agentes menos estabelecidos dentro do meio, interação necessária para a consolidação de carreiras e trajetórias.

Sobreponho a ideia de consolidação de carreira com a ideia de valor: o que é a consolidação, ou legitimação de artistas, senão também o estabelecimento de um valor para seu trabalho? Nós, artistas, trabalhamos sem nenhum valor estabelecido para o nosso trabalho – logo, sem remuneração –, entretanto precisamos trabalhar, pois não é possível ser artista sem obra. Daí o outro sentido fundamental da especulação dentro de nosso trabalho: fazemos os trabalhos sem saber exatamente como serão recebidos, e parte do prazer em fazê-los também vem disso. Há sempre, em maior ou menor grau, uma aposta, e seu duplo, um investimento.

## OSSOS do ofício

Mesmo que todos esses processos aos quais estou me dedicando a perscrutar sejam bastante naturalizados dentro do nosso meio, tenho a impressão de que, conforme damos nomes e traçamos os contextos em que determinadas ações mudam de significado, isso nos torna mais aptos (as/es) a negociar – já que, no fundo,

---

<sup>94</sup> MARCONDES, Guilherme. *Procuram-se artistas: aspectos da legitimação de (jovens) artistas da arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Telha, 2021.

<sup>95</sup> Tomando a ideia de capital a partir do sociólogo Pierre Bourdieu, podemos pensar que o capital compõe a posição de um grupo ou indivíduo dentro de um determinado campo, seu lugar de privilégio ou poder. É composto pelo capital econômico, capital cultural, capital social e capital simbólico. BOURDIEU, 2007.



estamos sempre negociando, conscientes ou não. Pode parecer bobagem pensar tudo isso no Brasil dos últimos anos, dado que a cultura e as artes em geral parecem estar por um fio. E sempre estiveram – museus e instituições pegam fogo desde antes das eleições de 2018. Parece que nossa tarefa é, por um lado, proteger os poucos meios que nos restam de produzir; por outro, não nos furtar de um exame cuidadoso de sua economia, no seu sentido mais cotidiano: como o conjunto de atividades que visam a produção e a troca de bens, mediada por dinheiro. Ou, como é no nosso caso: raramente mediada por dinheiro. Afinal, mesmo a palavra *comissão* foi despida do seu sentido de compra, venda, gratificação ou prêmio. Um trabalho comissionado para uma exposição não significa que tenha sido remunerado.

Muitas vezes grandes instituições não remunerem artistas quando participam de exposições. O mesmo ocorre em galerias, que se constituem como locais propriamente de venda direta, nas quais diversas vezes o orçamento integral da feitura das obras sai do bolso dos (das/des) artistas, ainda que isso não seja contabilizado na partilha do valor da venda. Em São Paulo, atualmente, grande parte do fôlego que a cena de arte vem apresentando nos últimos anos parte de uma atuação muito importante dos diversos espaços e plataformas independentes da cidade, por exemplo, Ateliê397, Olhão, Massapê, Ateliê FONTE, arte\_passagem, Delirium, entre vários outros. Dão continuidade a uma prática já estabelecida na cidade, composta também por espaços que já encerraram suas atividades, como Breu, .Aurora e Casa Tomada. Não por acaso, todos os espaços citados se localizam na Zona Oeste da cidade, e poderíamos dizer que são os espaços independentes mais centrais no circuito da arte contemporânea, ainda que existam muitos outros, sem dúvida. Olhar para o que se produz hoje exclusivamente por meio de museus, instituições fortes e galerias é deixar muito do que se produz em São Paulo de fora da análise.

Quando atuamos em espaços independentes, sabemos que são gestões que dispõem de orçamentos incomparavelmente menores aos das instituições. Muitos fazem um esforço imenso para continuarem existindo, esforço que contribui para a cena da arte como um todo – porque costumam ser espaços mais abertos à experimentação, a artistas de trajetória recente, a artistas de trajetória menos institucionalizada. São vistos, muitas vezes, como espaços de entrada, espaços de início – para que o trabalho possa ser visto, discutido. São fundamentais também porque, no Brasil, há pouco espaço para se trabalhar, embora haja um contingente grande de artistas trabalhando. A produção que é absorvida pelos museus, e pelas galerias, é um recorte limitado desse grupo, e ambas as instâncias representam interesses específicos. Para alguns, espaços independentes são vistos como uma escada; para outras pessoas, é um espaço fértil que acomoda produções com características menos desejadas por essas outras instâncias.

Se pensarmos em possíveis termos de remuneração, nessas três circunstâncias (comercial, institucional, independente), quando não recebemos cachê, somos remunerados com a própria oportunidade de trabalhar, incluindo não só o espaço para expor um trabalho, mas também trocas e conversas envolvidas no processo, o trabalho imaterial que também constitui nosso labor. Poderíamos dizer que nos fornecem, portanto, capital simbólico e capital social. Em troca, fornecemos nossos trabalhos. Mas para produzi-los, gastamos dinheiro e/ou tempo. Em uma situação em que o trabalho não é remunerado, e/ou os custos dos trabalhos não são ressarcidos, estamos *cedendo* trabalho e *cedendo* trabalhos. Nosso tempo de trabalho e os custos dos trabalhos, assim, são incorporados pelo espaço em que tal situação acontece, numa rubrica de orçamento que lhe é externa – parte do orçamento dessa exposição veio, portanto, *cedido* pelos (as/es) artistas. Isso significa que é preciso continuar a investir dinheiro e/ou

tempo para atuar como artista. Assim, trabalho não remunerado faz parte de muitos dos espaços nos quais artistas trabalham, permeando as diversas esferas do sistema das artes. Todas essas esferas se relacionam, através de seus agentes comuns, projetos ou interesses. Talvez um caminho possível seja não só *fazer trabalhos* que sejam experimentais em termos de linguagem, dos objetos e das obras, mas experimentais também no sentido de criar, provocar, tensionar outros *modelos de trabalho* para o nosso ofício.

## pelo ralo



Flora Leite para Ana Dias Batista, 2020, vídeo (3 min 47 s), foto e texto. Still do vídeo. Imagem: Isadora Brant.

Em 2020, em meio à quarentena da pandemia de covid-19, realizei com Ana Dias Batista um trabalho intitulado *Flora Leite para Ana Dias Batista*, dentro do projeto *Ao Ar, Livre*. Parte desse trabalho é o texto que segue:

## então, sabe aquele trabalho que eu pensei pra você?

Ana tinha comentado, alguns meses atrás, de um trabalho que imaginava que eu pudesse fazer. Um trabalho que era dela, mas para mim. A partir do meu repertório, feito na minha casa, e com a minha força de trabalho. Era uma série de trabalhos executados por amigos. Naquele call de maio achei engraçado e depois esqueci.

## demanda

No começo da quarentena, fui tomada por uma ansiedade já muito conhecida, mas que em poucas circunstâncias teve terreno tão fértil para se desenvolver como nesta pandemia. Esta que não só oferece riscos concretos e decisivos à vida, mas sobretudo escancarou um campo social de privilégios e capitais muito desigual, obrigando a nos reposicionarmos. Acrescido a isso, assisti ao meio da arte responder de forma pujante às novas condições de trabalho remoto: feiras e galerias se adaptaram rapidamente a formatos virtuais; editais temáticos surgiram em pouco tempo; e artistas se reuniram em iniciativas colaborativas. Sinais de um sistema forte para uma tentativa necessária de continuidade.

Mas, para alguém atônita e interdita, a demanda intensa e cada vez mais desmesurada, forjada nos parâmetros usuais de produtividade, somada ao ritmo das notícias

e das redes sociais, me deixou numa exaltação esfalfada. Isto é, considerando tamanha a precariedade já instaurada em nosso meio, e que a cada nova demanda parecia assumir contornos ainda mais nocivos. Demandas essas inescapáveis. No meu caso, se não ganharam mais corpo objetual desde março, foram transformadas em textos, debates, *lives*, a partir desse mesmo problema. O problema do trabalho.

Assim esqueci a proposta (de trabalho) da Ana. Anteontem ela me recontou: uma mergulhadora, projetada na água corrente da torneira da pia do banheiro. Estaria não mergulhando em direção à piscina, mas voltando para o encanamento. Uma espécie de contra-plongée.

## negociação

As estratégias de negociação do trabalho com o campo de capitais que constrói nossa atuação são tema recorrente nas nossas conversas. Concordamos e discordamos com frequência. Assim Ana seguiu a sua série de ressalvas, muito alerta às estratégias elaboradas pelo meio da arte durante a quarentena que discutimos continuamente ao longo dos últimos meses.

Respondi com uma risada, porque achei acima de tudo engraçado; é perfeito porque inclusive minha pia é azul e uso uma concha de saboneteira, como manda o clichê. E acrescentei que já estava há tempo demais sem trabalhar – isto é, produzir

trabalhos de arte contemporânea, já que as contas são pagas com trabalhos de outra ordem.

## acordo

Ana então sugeriu que assinássemos em conjunto. Mas o problema do trabalho, o problema deste trabalho, é que não é meu trabalho. Ana se apropria de um trabalho meu, e o devolve, com sua assinatura. Este roubo é o que faz o trabalho. O roubo é o que faz o trabalho engraçado. Melhor: é a ideia de roubo que faz o trabalho, pois não obstante questões sociais e jurídicas, ou até morais, não existem referências e repertórios invioláveis.

Ana me fez um pedido, um pedido para explorar meu trabalho, ao qual concedi (diga-se a despeito da preguiça de fazer um trabalho que não é meu). Assinar de maneira conjunta seria, portanto, uma falsa simetria. Era preciso posicionar esse acordo mútuo, então mudei o título: Flora Leite para Ana Dias Batista.

## pelo ralo

O primeiro teste do trabalho deu errado. Adaptações às condições de plausibilidade são recorrentes na minha produção, que tende a habitar lugares um tanto precários. Já prevendo a insatisfação da Ana, e sua rotineira incredulidade na impossibilidade das ideias, não só mando um vídeo do insucesso, como também telefono com uma proposta de solução – projetar a imagem na poça da pia.

Foi preciso tampar o ralo parcialmente para que a torneira continuasse aberta, sem resultar numa mudança do volume, mantendo assim as nadadoras na água. A rotina do polvo teve que ser adaptada. O trabalho da Ana passa a ter o tempo e as dimensões determinadas pelo encanamento da pia do meu apartamento.

O trabalho – talvez como todo trabalho? – não só tem um tanto de inautenticidade, mas ficcionaliza e expõe a própria ideia de originalidade, contrabandeando consigo os problemas antigos, e contudo ainda muito caros, às nossas próprias atividades. A operação do trabalho é toda feita por rebatimentos e reflexos entre nossos procedimentos, sem nunca desembaralhar. Mas esse mesmo trabalho – enquanto uma projeção de nado sincronizado em uma pia doméstica – é resoluto.

Podemos olhar o trabalho envolvido na realização desse projeto de algumas maneiras: primeiro, o projeto foi feito sem orçamento. Ou melhor: foi feito levando em conta que os (as/es) artistas disporiam do próprio orçamento. Vale lembrar que há sempre gastos e custos para a realização de uma obra, mesmo que seja “só” fazer a moldura, “só” levar a obra até o local da exposição, “só” uma obra bem barata, “só” o tempo de fazer o trabalho ou “só” estar presente na montagem da obra. O curador da exposição, apesar de não dispor de um orçamento, ofereceu como troca a feitura de um texto sobre o trabalho de cada uma das artistas. Algo que embora seja interessante também tem seus limites, assim como a visibilidade que ganhamos em troca de estar numa exposição, pois não pagam conta alguma. Mas que troca está em jogo e por que em nosso meio é aceita praticamente como norma? Evidente que se não houvesse troca alguma, artistas não participariam.

Marcondes faz um mapeamento das possibilidades de trajetórias seguidas por artistas até o momento em que deixam de fazer projetos e portfólios para editais e prêmios, passando a ser convidados para participar das exposições. E isso é, sem dúvida, uma passagem importante para a consolidação de artistas. É a participação em exposições que garante que os trabalhos sejam vistos em seu contexto público de discussão e que possibilita a criação de redes de agentes e profissionais do meio. No entanto, a criação dessa rede, levando ao momento no qual a participação em chamadas abertas é substituída pela participação por convites, muitas vezes não vem acompanhada de orçamento ou cachê; apenas a promessa de que, em algum momento, o capital simbólico será suficiente para se converter em capital financeiro. A promessa da conversão de modos de capital traduz-se na promessa de remuneração e subsistência.



Enquanto isso não acontece – estado no qual permanece um contingente significativo de artistas –, continuamos respondendo a uma constante demanda de investimentos nessa promessa – na esperança própria à lógica especulativa –, de que em algum momento esse investimento nos dará retorno.

Que artistas tenham outras fontes de renda além de seu próprio trabalho artístico, é um dado que também pode ser interpretado em uma chave de exploração do trabalho bastante específica, porque a subsistência e a renda retiradas de outros meios de trabalho são convertidas em trabalhos no meio artístico. Sustento-me com trabalhos de outra ordem, sou explorada em outro campo, para poder investir tempo e dinheiro no campo das artes, onde esse meu investimento gera capital não só para mim, mas para as instituições, espaços, curadores e agentes envolvidos nas exposições das quais participo. O *artista etc.*,<sup>96</sup> conceito formulado por Ricardo Basbaum, diz de um artista que por não habitar de maneira exclusiva a posição de um produtor de objetos dentro do circuito de arte pode justamente tensionar seu próprio lugar, ampliando ou reconfigurando seus modos de atuação, habitando outros espaços do sistema e, portanto, interferindo nos mesmos. Essa atuação mais ampliada é de fato um lugar bastante potente, e nomeá-la fortalece horizontes de possibilidades menos conservadoras. Atualmente, poderíamos ler alguns projetos nessa chave, além de alguns dos espaços independentes: Galeria de Artistas, comandado por Bruno Baptistelli, Carolina Cordeiro, Frederico Filippi e Maíra Dietrich; 0101 Art Platform, tocada por Ana Beatriz de Almeida, Moisés Patrício, Camilla Rocha Campos e João Simões; e HOA Galeria, de Igi Ayedun. Todas comercializam trabalhos com condições mais justas para quem os produz, e isso é efeito de uma gestão de

<sup>96</sup> BASBAUM, Ricardo. *Manual do artista-etc.* Rio de Janeiro: Azougue, 2013.

artistas. Contudo, pensar isso como norma – de que artistas devem ter sua subsistência proveniente de outros trabalhos, dentro ou fora do meio das artes – me deixa com a sensação de que contribuí também para a reprodução de um *ethos*<sup>97</sup> corrente: de que arte deve ser um negócio longe do dinheiro, de que devemos fazer por amor. Acontece que esse mesmo *ethos* gera, sim, muito lucro, embora nem sempre ajude na nossa subsistência. Acreditar que devemos trabalhar sem remuneração, na verdade, converte um critério social



Flora Leite para Ana Dias Batista, 2020, vídeo (3 min 47 s), foto e texto. Still do vídeo. Imagem: Isadora Brant.

<sup>97</sup> Há um conjunto de valores operantes nas artes visuais que distanciam a atividade do cotidiano financeiro. Esse conjunto de valores é o que o autor Hans Abbing chama de *ethos*, composto por algumas crenças: de que arte é algo inerentemente bom para sociedade; que nós, artistas, podemos e devemos fazer toda e qualquer concessão em nossas vidas em nome da Arte; de que há autenticidade, liberdade plena na arte; de que Arte é um campo especial de atuação, incompatível com uma ideia explícita de mercantilização, de comércio. Assim é forjado um sistema econômico velado, em que conversar sobre compensações financeiras é algo malvisto. ABBING, Hans. *Why are artists poor?* The exceptional economy of the arts. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2002. Disponível em: <https://library.oapen.org/bitstream/handle/20.500.12657/35101/340245.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 10 jun. 2019.

em recurso simbólico: fazem arte aqueles que podem trabalhar sem remuneração. Como nos pergunta a artista Ana Raylander Martís: queremos que a arte, artistas, ou instituições sobrevivam?<sup>98</sup>

No caso de *Flora Leite para Ana Dias Batista*, há uma série de rebatimentos no modo como esse trabalho foi feito que friccionam todas essas questões. Ana se apropria do meu trabalho – aqui em sentido duplo, tanto do meu trabalho intelectual, já que a referência dessa obra dela era o meu trabalho *Mortinha*, quanto do meu trabalho material, já que quem realiza a projeção na pia sou eu –, mas essa apropriação gera também capital para mim, porque passo a ter um trabalho assinado com uma artista de maior institucionalização; porque o curador da exposição passa a conhecer meu trabalho através dessa ação; porque meu trabalho e meu nome passam a circular pelas redes a partir desse convite. Esse convite me dá outra moeda de troca bastante cara aos nossos tempos e que está cada vez mais presente em nosso vocabulário cotidiano: visibilidade. Um tipo específico e necessário de visibilidade, aquela de circulação pelas redes sociais – dos posts, reposts, reposts dos posts, das marcações, que conectam rápida e publicamente uma série de agentes por meio dos vetores pelos quais circulam essas informações.

## autonomia

Vamos lembrar do que dizia O’Doherty. Para ele, artistas representavam características bastante distintas, se não opostas, às classes dominantes das quais dependeriam financeiramente.

---

<sup>98</sup> MARTÍS, Ana Raylander, 2021 *apud* MEDEIROS, Priscila. Por que é preciso ser estratégico para sobreviver da cultura? *In*: RODRIGUES, Carolina *et al.* (org.). **Arte como trabalho**: estratégias de sobrevivência dos trabalhadores da arte. Duque de Caxias: João Paulo Ovidio, 2021.

O trabalho artístico também se diferenciava de outros trabalhos – opondo-se à alienação, constituindo-se como autônomo, autorreflexivo e até mesmo livre, diante de algumas interpretações. Mas a ideia de trabalho autônomo hoje não parece mais ser nenhum privilégio; poucos de nós não somos, no sentido trabalhista, autônomos.

Para Hito Steyerl, as origens da autonomia artística se encontravam também na recusa da divisão do trabalho, e a alienação e sujeição que a acompanham. Essa recusa, agora, integrou-se aos modos de produção neoliberais, possibilitando novos potenciais de expansão financeira. A lógica da autonomia se espalhou de tal modo que chegou a novas ideologias dominantes de flexibilidade e “autoempreendedorismo”.<sup>99</sup> É o (a/e) artista que trabalha com perseverança, trabalha a partir da promessa de ganho financeiro e simbólico, a partir do investimento e da especulação. É aquele que supostamente, e há muito tempo, trabalha por amor. Hoje, enquanto trabalha por amor, é também gerente do próprio ateliê,<sup>100</sup> tecendo sua imagem no campo das relações públicas, fabricando seu próprio *hype*. Se antes era um trunfo o fato de que artistas eram responsáveis por todas as etapas de produção, hoje o trabalho em outras esferas passa a ser marcado pelo *multitasking*, pela reversão da divisão de trabalhos. O artista como polímata criativo agora serve de modelo para a precarização generalizada – enquanto isso, grandes artistas se tornam cada vez mais parecidos com empresas.

---

<sup>99</sup> STEYERL, 2011.

<sup>100</sup> FRANÇA, Pedro. O artista como produtor de si. *In*: FERNANDES, Mariana Queiroz (org.). **Longitudes**: a formação do artista contemporâneo no Brasil. São Paulo: Funarte, 2014. p. 72-83.

Dando um salto de volta ao primeiro capítulo desta dissertação (ver p. 54), poderíamos olhar para o que Adorno dizia do tempo livre como sendo determinado pelo tempo do trabalho, ambos circunscritos em uma vida marcada pelo sempre-igual. O próprio autor se coloca como exceção nesse mesmo texto, no qual argumenta que por ter tido “a rara chance de organizar escolher e organizar seu trabalho essencialmente segundo suas próprias intenções”,<sup>101</sup> não padeceria do tédio, porque aquilo que faz em seu tempo livre é integral à sua existência, assim como seu trabalho enquanto profissão lhe gratifica tanto que não pode considerá-lo tão oposto ao tempo livre. Seria próximo então, dentro do que ele mesmo aponta no texto, de uma conduta “verdadeiramente autônoma”.<sup>102</sup> Hoje, já não parece exceção essa mistura de tempos, entre o tempo do trabalho e o tempo livre. Só que o resultado disso parece estar distante de algo gratificante – na verdade, parece que o tempo do trabalho está tomando um tempo cada vez maior, e infelizmente não só daqueles que puderam escolher suas profissões.

#### **4 vezes visibilidade: remuneração, trabalho, valor e mercadoria**

Muito se fala hoje em visibilidade: nas conversas entre artistas, nas vernissages, nas mesas de bar, em propagandas de consultores e *coaches* de carreiras artísticas. Isso significa não só a feitura de trabalhos, participações em exposições, o trabalho imaterial que garante a criação de redes e de parâmetros de discurso para a continuidade de trajetórias, mas também a promoção

---

<sup>101</sup> ADORNO, 1995, p. 72.

<sup>102</sup> Ibid., p. 76.

e a circulação dessas informações em redes sociais. Hito Steyerl já perguntava: quem não está sujeito, hoje, à uma constante autoperformance? A performance deixa de ser monopólio do trabalho artístico; colocar-se constantemente em display, autoexibição, faz parte de nossas dinâmicas cotidianas de comunicação. A informação gerada pelas redes, ou, na verdade, a informação que nós produzimos gratuitamente e que circula pelas redes sociais, passou a integrar e informar como vemos o mundo e como o mundo nos vê – ou seja, não há mais limite preciso entre nós e a “vida virtual”. Integra o modo como nos relacionamos – e não deixaria de integrar, portanto, a disputa de valores e discursos no meio da arte. Isso significa que, acrescida à camada de trabalho imaterial já consolidada e com a qual já estávamos habituados, há agora uma outra camada: a produção de informações sobre o trabalho, destinada às redes sociais. Porque essa informação passa a compor o que chamamos de visibilidade. Segundo a teórica Mckenzie Wark, o que constitui valor para um trabalho de arte hoje é a informação que circula sobre esse trabalho.<sup>103</sup> “Que pessoas falem sobre o trabalho, escrevam sobre o trabalho, circulem fotos não autorizadas do trabalho – o valor real [dele] é um derivativo do valor de suas simulações”,<sup>104</sup> simulações essas que estão nos textos, comentários, *likes*, fotos e reposts. Nesse contexto, somos produtores de conteúdo, e essa autoperformance constitui uma dinâmica em que a nossa vida privada também é modo de angariar capital, embrenhada na esfera social das vernissages que comentamos anteriormente, como também nas imagens que projetamos a partir das pessoas com quem circulamos, dos restaurantes onde

---

<sup>103</sup> WARK, Mckenzie. My collectible ass. *e-flux Journal*, New York, n. 85, Oct. 2017. Disponível em: [http://worker01.e-flux.com/pdf/article\\_156418.pdf](http://worker01.e-flux.com/pdf/article_156418.pdf). Acesso em: 13 jun. 2022.

<sup>104</sup> Ibid., p. 3, tradução nossa.



jantamos, dos lugares que frequentamos, criando uma zona de hiperprodutividade – enquanto aplicativos lucram com nossas interações e exposições.<sup>105</sup>

O que chamamos de visibilidade parece que passou a ter múltiplas funções no meio das artes. Primeiro, constitui pagamento; ao participar de exposições, muitas vezes somos remunerados com a própria visibilidade e exposição do trabalho, gerando capital simbólico e social à medida que amplia nossas redes. Não que propostas como essa não existam em outros campos de trabalho, mas em relação a artistas, é uma norma. Segundo, para ter visibilidade, também é preciso trabalhar – o trabalho imaterial. Soma-se à circulação em vernissages e outros contextos o trabalho de produção de conteúdo para garantir visibilidade nas redes sociais, que além de constituírem a imagem que temos uns dos outros, tornaram-se ferramenta de pesquisa para inúmeros curadores e galeristas. Terceiro, visibilidade é necessário porque a informação que circula sobre nossos trabalhos também compõe seu valor. E se a visibilidade, conforme se autonomiza, é produzida para que nossa imagem possa andar sozinha por aí – também é fruto do nosso trabalho –, podemos considerá-la como mercadoria. E se a pensarmos em termos de mercadoria, podemos pensá-la como fantasmagórica – uma ilusão de espelhos que trabalhamos para produzir sobre nós mesmos. Fumaça pela qual nos relacionamos uns com os outros; determinante em relação à maneira como nos vemos e nos relacionamos também com o mundo. Se Fraser falava que nós somos a instituição<sup>106</sup> – pois também a carregamos em nossos discursos, parâmetros e decisões –, também somos o mercado. Não apenas e tão

---

<sup>105</sup> STEYERL, 2011.

<sup>106</sup> FRASER, 2009, p. 413.

somente mercadoria – agora o incorporamos em sua forma fantasmagórica de visibilidade.

E assim como um determinado acúmulo de capital simbólico – conquistado por meio de trabalho não remunerado – pode não cumprir a promessa de se converter em capital financeiro, poderíamos dizer o mesmo da visibilidade, tanto como trabalho quanto como remuneração. Visibilidade, em nosso meio, pode não se converter em dinheiro, embora se configure como uma forma de disputa por espaço e capital. Se excluir-se dessa disputa seria excluir-se do meio das artes, podemos pensar de que maneira nos posicionamos nessa disputa, a quais termos gostaríamos ou não de aderir. Se estamos sempre servindo aos interesses de alguém, como nos lembra Andrea Fraser,<sup>107</sup> não só não podemos nos deixar de perguntar a que se prestam nossos serviços, mas também de que maneira estamos a servir.

## negociações

Estamos sempre negociando ao trabalhar – negociando valores que nem sempre se expressam em termos financeiros, acumulando capitais que por vezes não se demonstraram importantes o suficiente para nos garantirem subsistência ou uma carreira consolidada. Enquanto isso, trabalhamos em muitas circunstâncias sem remuneração, ainda que haja um largo espectro de soluções e posturas individuais para problemas que muitas vezes parecem distantes do meio da arte – o problema de como pagar nossas contas. Esta dissertação também se insere

---

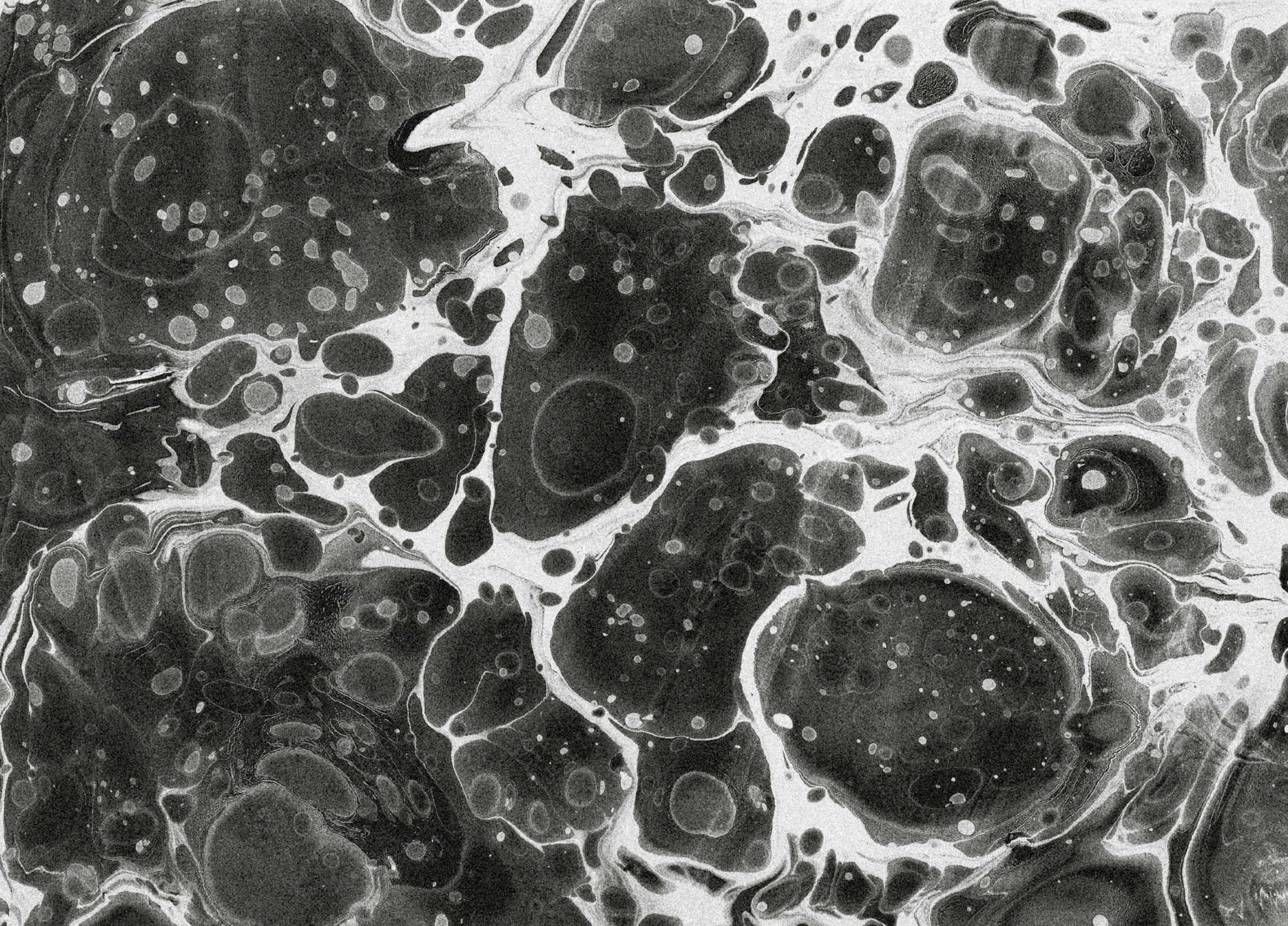
<sup>107</sup> FRASER, Andrea. Como prover um serviço artístico: uma introdução. Tradução de Luiza Crosman. **Revista Carbono**, Rio de Janeiro, n. 4, primavera 2013. Disponível em: <http://revistacarbono.com/artigos/04como-prover-um-servico-artistico-andreafraser>. Acesso em: 10 jun. 2021.

nesse contexto e está implicada nesses mercados: a inserção acadêmica pode também ser vista como uma estratégia, porque a Universidade de São Paulo é também uma instituição que compõe esse sistema. Uma estratégia de acúmulo de capital intelectual, social e também de subsistência – como no meu caso, quando se tem a possibilidade de ter uma pesquisa financiada por uma bolsa. Sabemos que as universidades são também repletas de problemas – porque como outras instituições, também têm interesses específicos e um capital a ser preservado; porque sofrem com o sucateamento por parte dos governos; porque não há bolsas suficientes, e o valor dessas bolsas está bastante desatualizado. Contudo, a seu modo, as universidades permitem que artistas trabalhem com remuneração, em um tempo de pesquisa distendido. Trabalhar em uma velocidade mais lenta do que nos exigem outras circunstâncias é também uma possibilidade para construir uma reflexão crítica sobre o estatuto da própria produção e do meio das artes. Vem daí também o sentido de uma artista buscar a academia como meio de pesquisa.



*Preciosas*, 2013-2014, materiais diversos, dimensões variáveis. Imagem: André Turazzi.







# *Chuá, um comentário final*



*Chuá*, 2022, toldo e sistema hidráulico. Projeto realizado com os alunos da Arco-Escola Cooperativa no projeto Campo em Obra. Imagem: Julia Thompson.

Se todos os capítulos deste mestrado, incluindo sua introdução, começam com a descrição de um trabalho, seria difícil que o comentário final fosse diferente. Isso não é só uma estratégia textual. O trabalho aqui é o núcleo da pesquisa – opera de modo centrífugo quando cada obra dá início a uma investigação do que ali está em jogo; de modo centrípeto quando essas investigações ao redor se reúnem, tendo o trabalho como centro. Se não oferecem respostas para as perguntas e hipóteses que levantam, tanto fazê-los quanto analisá-los acaba tendo como resultado a continuidade da sua produção. É o modo como a obra opera: uma espécie de engenho, no qual sua economia, sua troca com o mundo, resulta na produção de mais trabalhos.

*Chuá* (2022) foi realizado na residência *Campo em Obra*, da Arco-Escola Cooperativa, instituição que abriga Ensino Fundamental 2 e Médio. Comigo estavam também André Komatsu, Débora Bolsoni, Janaína Wagner, Key Zetta e Cia. e Wagner Antônio, além dos artistas Cláudio Cretti, Frederico Ravioli e Leonardo Cordeiro, que ali lecionam. O projeto se configura como uma residência de processo colaborativo de trabalho com os alunos. A latitude dessa colaboração cabe aos artistas e, no meu caso, levei uma proposta de instalação para ser realizada com eles. Meu grupo era formado por: Benjamim Tristão de Souza Rezende, Marina Saito Forti, Antonia Pellegrino Modugno, Arthur Azevedo Guedes de Assis, Isabel Jacobelis Scardua, Mariá Bodanzky Bolognesi, Antonio Oliveira Puntoni, Caio Labat Felinto, Cauã Bunchaft Souza Ribeiro, Gabriel Saghaard Anesi, Lara Olic Tambelli, Tomé Vilar Lins Alves, Eva Salles Bosquê, Luisa Costa Prado, Maria Julia Silva Vieira e Matteo Stedile.

O trabalho parte de um elemento já existente no pátio da escola, como condição generativa: um de seus toldos. A proposta consistia na seguinte pergunta: o que acontece se em vez de nos proteger da chuva, o toldo chover? Se a relação entre a cobertura e o fenômeno meteorológico já é uma relação dada, *Chuá*, em um procedimento mimético à maneira da correspondência sonâmbula, desloca a chuva para dentro da lona. Esse deslocamento – o derramar da água que desliza para o lado de dentro da bambinela – é o fechar das pálpebras, que confere outro significado às mesmas ações feitas na vigília quando elas acontecem durante o sono. Em seu sonambulismo, o toldo faz chuva onde não há, de fato, precipitação. O toldo chove.



*Chuá*, 2022, toldo e sistema hidráulico. Projeto realizado com os alunos da Arco-Escola Cooperativa no projeto Campo em Obra. Imagem: Julia Thompson.



O contexto em que o trabalho foi realizado permitiu outros tipos de negociações, relativas tanto à forma final da obra quanto ao seu processo. Primeiro, é importante dizer que foi um projeto realizado com cachê e orçamento – algo que no contexto laboral atual do meio das artes é raro, como argumentei no capítulo anterior (ver p. 137); parece não ser à toa que um convite remunerado venha de uma instituição de ensino e não de um espaço de arte. Na Arco também pude trabalhar ao lado do professor de física Ferenc Diniz Kiss, que nos auxiliou a projetar o sistema hidráulico de *Chuá*. Também me aproveitei do fato que o espaço da escola está bastante distante da aspersão de espaços expositivos e despi o projeto de estratégias de camuflagem de suas estruturas: o encanamento do sistema era aparente do lado de dentro da cobertura de lona, bem como a conexão entre esse encanamento e a fonte de água. Se nas circunstâncias de uma instituição de arte ou galeria o projeto exigiria um certo automatismo para seu funcionamento, no caso de *Chuá*, eu e os alunos abrimos e fechamos o sistema manualmente, em um cronograma de revezamento durante os dois dias em que ficou exposto.



*Chuá*, 2022, toldo e sistema hidráulico. Projeto realizado com os alunos da Arco-Escola Cooperativa no projeto Campo em Obra. Imagem: Julia Thompson. (à esquerda e à direita)

Abrir e fechar: a cada quinze minutos o trabalho começava a escorrer, permanecia chovendo por mais quinze minutos, até que era fechado de novo. Esses tempos – o quanto deveria permanecer aberto e qual o intervalo em que isso deveria ocorrer – foram decididos coletivamente. Embora soubesse que *Chuá* não poderia ficar ligado permanentemente em razão do gasto de água, não havia encontrado ainda um parâmetro que fizesse sentido para justificar os tempos de seu acontecimento. Assim, em uma discussão com os alunos, depois que o sistema já estava funcionando, decidimos por essa alternância, com base em dois motivos. O primeiro deles era que, com esses tempos, alguém que viesse à exposição e permanecesse meia hora teria a chance de ver o trabalho funcionando – era importante para os alunos, e por que não para mim também, que todos que fossem à escola naqueles dias pudessem vê-lo. O segundo motivo, e mais importante, era que nesse ligar e desligar o público podia testemunhar o momento em que o toldo começava a chover. Os alunos diziam que o momento de ligar a água era “o mais legal”.

Talvez essa sensação tenha derivado do processo de construção, quando na fase de testes aguardávamos ansiosos para ver se a água escorreria do jeito que imaginávamos, ou talvez porque enquanto frequentadores efetivos daquele pátio no dia a dia, havia para eles um contraste mais acentuado entre o toldo sem chuva e o toldo que chove. Contraste mais acentuado do que para mim, que havia elaborado o trabalho como uma operação mental, depois de algumas visitas a um espaço que não habito diariamente. Mas são só conjecturas: eles só foram muito veementes na constatação. O fato é que essa decisão é determinante para o funcionamento da instalação: ligar e desligar o trabalho a cada quinze minutos faz com que o toldo se converta em *Chuá*, e depois de alguns minutos se converta novamente em toldo. É correspondência sonâmbula porque a chuva já é vista quando estamos debaixo dos toldos, das marquises, quando de surpresa nos interpela pelo caminho e precisamos esperar parar para poder seguir. É a vigília rebaixada da operação que permite assistir a água escorrer pelo outro lado. E se o procedimento mimético de *Chuá* está no deslocamento da água, é o cair da chuva que borra a fronteira do que é do mundo e onde começa o trabalho e, simultaneamente, é seu abrir e fechar constante que delimita através do tempo essas mesmas fronteiras. *Chuá* balança entre ser trabalho e ser mundo, o toldo oscila entre ser *Chuá* e ser toldo. Fronteiras que se fazem e se desfazem – e que parecem devolver ao mundo a própria possibilidade de acontecerem, a própria possibilidade de fazer o trabalho, de testar hipóteses.



## referências bibliográficas

ABBING, Hans. **Why are artists poor?** The exceptional economy of the arts. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2002. Disponível em: <https://library.oapen.org/bitstream/handle/20.500.12657/35101/340245.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 10 jun. 2019.

ADORNO, Theodor W. Tempo livre. *In*: ADORNO, Theodor W. **Palavras e sinais: modelos críticos 2**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995.

ALMEIDA, Anita Correia L. de. Fogos de artifício: esplendor e perigo, direitos e deveres no Rio de Janeiro do século XIX. *In*: BESSONE, Tânia Maria; NEVES, Lucia Maria Bastos P.; GUIMARÃES, Lucia Maria P. (org.). **Elites, fronteiras e cultura do Império do Brasil**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2013.

ARRUDA, Rodrigo; GG, João; LEITE, Flora; PERA, Renato; YAMAGATA, Yuli. **Disfarce**. São Paulo: Oficina Cultural Oswald de Andrade, 2017. Catálogo de exposição, jul./out. 2017, OCOA.

AUSLANDER, Philip. A performatividade da documentação de performance. **eRevista Performatus**, Inhumas, v. 2, n. 7, nov. 2013. Disponível em: <https://performatus.com.br/traducoes/perf-doc-perf>. Acesso em: 10 mar. 2020.

BASBAUM, Ricardo. **Manual do artista-etc**. Rio de Janeiro: Azougue, 2013.

BEER, Günter; JAROS, Patrik. **Encyclopedia of cooking**. Bath: Parragon Books Ltd, 2010.

BENJAMIN, Walter. A doutrina das semelhanças. *In*: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 8. ed. rev. São Paulo: Brasiliense, 2012. (Obras escolhidas, v. 1).

BENJAMIN, Walter. Paris, a capital do século XIX <Exposé de 1935>. *In*: BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única**. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1995. (Obras escolhidas, v. 2).

BENJAMIN, Walter. Sobre conceito de história. *In*: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 8. ed. rev. São Paulo: Brasiliense, 2012. (Obras escolhidas, v. 1).

BOURDIEU, Pierre. **A distinção: crítica social do julgamento**. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2007.

BRANCO, Pércio de Moraes. Fatores que determinam o preço das gemas. **Serviço Geológico do Brasil - CPRM**. Brasília, DF: Ministério de Minas e Energia. Disponível em: <http://www.cprm.gov.br/publique/SGB-Divulga/Canal-Escola/Fatores-Que-Determinam-o-Preco-das-Gemas-1097.html>. Acesso em: 10 jun. 2022.

BRASIL. **Decreto-lei nº 4.791, de 5 de outubro de 1942**. Institue o Cruzeiro como unidade monetária brasileira, e dá outras providências. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/decreto-lei/1937-1946/Del4791.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/1937-1946/Del4791.htm). Acesso em: 28 nov. 2019.

BUCK-MORSS, Susan. **O presente do passado**. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018.

BUCK-MORSS, Susan. **The dialectics of seeing: Walter Benjamin and the Arcades project**. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1989.

CĂLINESCU, Matei. Kitsch. *In*: CĂLINESCU, Matei. **Five faces of modernity: modernism, avant-garde, decadence, kitsch, postmodernism**. Durham: Duke University Press, 1987.

CAVARERO, Adriana. **For more than one voice:** toward a philosophy of vocal expression. Stanford, Calif.: Stanford University Press, 2005.

CHAUÍ, Marilena de Souza. **Brasil:** mito fundador e sociedade autoritária. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2000.

COLI, Jorge. Primeira missa e invenção da descoberta. *In:* NOVAES, Adauto (org.). **A descoberta do homem e do mundo.** São Paulo: Companhia das Letras; Rio de Janeiro: Funarte, 1998.

CREED, Barbara. **The monstrous-feminine:** film, feminism, psychoanalysis. London; New York: Routledge, 1993.

DIDI-HUBERMAN, Georges. A dialética do visual, ou o jogo do esvaziamento. *In:* DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha.** São Paulo: Editora 34, 1998.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Atlas** ¿Cómo llevar el mundo a cuestas? Madrid: MNCARS, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Levantes. Entrevista concedida a Magali Joffret. Tradução de Vera Casa Nova. **ARS**, São Paulo, v. 14, n. 28, p. 19-26, 2016. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/123427/122162>. Acesso em: 10 mar. 2020.

DOMINGUES, Francisco Contente. Arte e técnica nas navegações portuguesas: das primeiras viagens à armada de Cabral. *In:* NOVAES, Adauto (org.). **A descoberta do homem e do mundo.** São Paulo: Companhia das Letras; Rio de Janeiro: Funarte, 1998.

DUNCAN, Carol. The art museum as ritual. *In:* DUNCAN, Carol. **Civilizing rituals:** inside public art museums. London; New York: Routledge, 1995.

[FARAS, João]. Carta de mestre João Physico d'el-rei, para o mesmo senhor, De Vera Cruz ao 1º de Maio de 1500. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro**, Rio de Janeiro, t. 5, n. 19, p. 342-344, out. 1843. Disponível em: <https://hdl.handle.net/2027/mdp.39015035471898?urlappend=%3Bseq=350%3Bownerid=13510798882332544-352>. Acesso em: 9 nov. 2019.

FOSTER, Hal. **Compulsive beauty.** Cambridge, Mass.: MIT Press, 1993.

FRANÇA, Pedro. O artista como produtor de si. *In:* FERNANDES, Mariana Queiroz (org.). **Longitudes:** a formação do artista contemporâneo no Brasil. São Paulo: Funarte, 2014.

FRASER, Andrea. Como prover um serviço artístico: uma introdução. Tradução de Luiza Crosman. **Revista Carbono**, Rio de Janeiro, n. 4, primavera 2013. Disponível em: <http://revistacarbono.com/artigos/04como-prover-um-servico-artistico-andreafraser>. Acesso em: 10 jun. 2021.

FRASER, Andrea. From the critique of institutions to an institution of critique (2005). *In:* ALBERRO, Alexander; STIMSON, Blake (org.). **Institutional critique:** an anthology of artists' writings. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2009.

GAILDRAU, Jules. Aquarium d'eau de mer. **L'exposition universelle**, Paris, v. 2, n. 36, 5 mai 1867. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k12078136/f89.item.zoom>. Acesso em: 10 jun. 2021.

GANHITO, Nayra Cesaro Penha. **Distúrbios do sono.** São Paulo: Casa do Psicólogo, 2001.

GEBAUER, Gunter; WULF, Christoph. **Mimesis:** culture, art, society. Berkeley: University of California Press, 1995.

GRANDVILLE, J. J. **Un autre monde.** Paris: H. Fournier, 1844. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3120537/f15.vertical>. Acesso em: 10 jun. 2021.



GRAW, Isabelle. The value of the art commodity: twelve theses on human labor, mimetic desire, and aliveness. **ARQ (Santiago)**, Santiago, Chile, n. 97, p. 130-145, dic. 2017. Disponível em: [https://scielo.conicyt.cl/pdf/arq/n97/en\\_0717-6996-arq-97-00130.pdf](https://scielo.conicyt.cl/pdf/arq/n97/en_0717-6996-arq-97-00130.pdf). Acesso em: 20 mar. 2020.

HIBBERD, Shirley. **The fern garden**: how to make, keep and enjoy it. 4th ed. London: Groombridge and Sons, 1872. Disponível em: <https://archive.org/details/ferngardenhowtom00hibb/page/50/mode/1up>. Acesso em: 10 jun. 2021.

HUMPREYS, Henry Noel. **Ocean gardens**: the history of the marine aquarium, and the best methods now adopted for its establishment and preservation. London: Sampson Low, Son & Co., 1857. Disponível em: <https://archive.org/details/oceangardenshist00hump/page/n54/mode/1up?q=design+for+an+aquarium>. Acesso em: 10 jun. 2021.

KWON, Miwon. **One place after another**: site-specific art and locational identity. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2002.

LEMONS, Gabriel Francisco. Aindassim rimos. **Revista Rosa**, São Paulo, v. 5, n. 2, maio 2022. Disponível em: <https://revistarosa.com/5/aindassim-rimos>. Acesso em: 10 jun. 2022.

MARCONDES, Guilherme. **Procuram-se artistas**: aspectos da legitimação de (jovens) artistas da arte contemporânea. Rio de Janeiro: Telha, 2021.

MARTÍS, Ana Raylander, 2021 *apud* MEDEIROS, Priscila. Por que é preciso ser estratégico para sobreviver da cultura? *In*: RODRIGUES, Carolia et al. (org.). **Arte como trabalho**: estratégias de sobrevivência dos trabalhadores da arte. Duque de Caxias: João Paulo Ovidio, 2021.

MATOS, Olgária Chain Féres. Aufklärung na metrópole: Paris e a Via Láctea. *In*: BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

MOLES, Abraham A. **O Kitsch**: a arte da felicidade. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1975.

MULVEY, Laura. **Fetishism and curiosity**. Bloomington: Indiana University Press; London: British Film Institute, 1996.

MUNIZ, Leandro; LEITE, Flora. A experiência do banal. *In*: ARRUDA, Rodrigo; GG, João; LEITE, Flora; PERA, Renato; YAMAGATA, Yuli. **Disfarce**. São Paulo: Oficina Cultural Oswald de Andrade, 2017. Catálogo de exposição, jul./out. 2017, OCOA. Disponível em: [https://issuu.com/leandromuniz28/docs/disfarce\\_publica\\_\\_\\_\\_o](https://issuu.com/leandromuniz28/docs/disfarce_publica____o). Acesso em: 10 fev. 2022.

NOVAES, Adauto. Experiência e destino. *In*: NOVAES, Adauto (org.). **A descoberta do homem e do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras; Rio de Janeiro: Funarte, 1998.

O'DOHERTY, Brian. **Inside the white cube**: the ideology of the gallery space. San Francisco: Lapis Press, 1986.

O'DOHERTY, Brian. **Studio and cube**: on the relationship between where art is made and where art is displayed. New York: Columbia University, 2007.

OLALQUIAGA, Celeste. **The artificial kingdom**: a treasury of the kitsch experience. New York: Pantheon Books, 1998.

REBENTISCH, Juliane. **Aesthetics of installation art**. London: Sternberg Press, 2012.

SAGAYAMA, Mario. Mortinha, de Flora Leite. **Arte passagem**, São Paulo, [2019]. Disponível em: <https://www.artepassagem.com.br/mortinha-mario-sagayama>. Acesso em: 27 ago. 2021.

SALZSTEIN, Sônia. Uma dinâmica da arte brasileira: modernidade, instituições, instância pública. *In*: BASBAUM, Ricardo (org.). **Arte contemporânea brasileira**: texturas, dicções, ficções, estratégias. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

SANTOS, João Marinho dos. A expansão pela espada e pela cruz. *In*: NOVAES, Adauto (org.). **A descoberta do homem e do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras; Rio de Janeiro: Funarte, 1998.

SONREL, Léon. **Le fond de la mer**. 2<sup>ème</sup> ed. Paris: L. Hachette, 1870. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k445238t/f343.item>. Acesso em: 10 jun. 2021.

SOUZA, Gilda de Mello e. **O espírito das roupas: a moda no século XIX**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

STEYERL, Hito. Art as occupation: claims for an autonomy of life. **e-flux Journal**, New York, n. 30, Dec. 2011. Disponível em: <https://www.e-flux.com/journal/30/68140/art-as-occupation-claims-for-an-autonomy-of-life>. Acesso em: 10 jun. 2021.

WARK, Mckenzie. My collectible ass. **e-flux Journal**, New York, n. 85, Oct. 2017. Disponível em: [http://worker01.e-flux.com/pdf/article\\_156418.pdf](http://worker01.e-flux.com/pdf/article_156418.pdf). Acesso em: 13 jun. 2022.

WEBSTER, T. B. L. Greek theories of art and literature down to 400 B.C. **The Classical Quarterly**, London, v. 33, n. 3/4, p. 166-179, July/Oct. 1939. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/637279>. Acesso em: 11 set. 2018.

WERRETT, Simon. Making fire work: pyrotechnics and natural philosophy. **Endeavour**, London, v. 32, n. 1, p. 32-37, Mar. 2008. Disponível em: <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0160932708000082>. Acesso em: 10 nov. 2019.

## bibliografia complementar

BARTHES, Roland. Ao sair do cinema. *In*: **O rumor da língua**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BATISTA, Ana Luiza Dias. **Um programa**. 2008. Dissertação (Mestrado em Teoria, Ensino e Aprendizagem) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. DOI: doi:10.11606/D.27.2008.tde-24042009-151004. Acesso em: 10 maio 2019.

BENNETT, Tony. **The birth of the museum: history, theory, politics**. London; New York: Routledge, 1995.

DANTO, Arthur C. **A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

FIALHO, Ana Letícia. O mercado, os artistas, os colecionadores e as instituições **ouvirOUver**, Uberlândia v. 13, n. 2, p. 378–390, 2017. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/ouvrouver/article/view/39334/21089>. Acesso em: 15 abr. 2020.

GROSS, Carmela. **Carmela Gross: um corpo de ideias**. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2010.

HOMERO. **Odisseia**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

LE GUIN, Ursula K. The carrier bag theory of fiction. LE GUIN, Ursula K. *In*: **Dancing at the edge of the world: thoughts on words, women, places**. New York: Grove Press, 1989.

LEIGHTON, Tanya (ed.). **Art and the moving image: a critical reader**. London: Tate Publishing: Afterall, 2008.

MARQUES, Luisa. Alguns aspectos sobre arte e trabalho. **Teteia**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, maio 2020. Disponível em: <https://teteia.org/post/617924009751920640/alguns-aspectos-sobre-arte-e-trabalho>. Acesso em: 10 jun. 2020.

MATOS, Olgária. Desejo de evidência, desejo de vidência: Walter Benjamin. *In*: NOVAES, Adauto (org.). **O desejo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

NUNES, Rodrigo. Por uma política de contracafetinagem. **Revista Mesa**, Rio de Janeiro, n. 3, maio 2015. Disponível em: <http://institutomesa.org/revistamesa/edicoes/3/rodrigo-nunes>. Acesso em: 25 abr. 2022.

OVÍDIO. **As metamorfoses**. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1983.

RICHARD, Laura. Anthony McCall: the long shadow of ambient light. **Oxford Art Journal**, v. 35, n. 2, p. 251-283, June 2012. Disponível em: <https://academic.oup.com/oaj/article-abstract/35/2/251/1585788>. Acesso em: 1 jun. 2015.

SALZSTEIN, Sônia; BANDEIRA, João (org.). **Historicidade e arte contemporânea: ensaios e conversas**. São Paulo: ICC, 2012.

TAVARES, Ana Maria. **Armadilhas para os sentidos: uma experiência no espaço-tempo da arte**. 2000. Tese (Doutorado em Artes Plásticas) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

TAVARES, Ana Maria. **No lugar mesmo: uma antologia de Ana Maria Tavares**. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2016.

WARK, McKenzie. **Capital is dead: is this something worse?** London; New York: Verso, 2019.

ZACCAGNINI, Carla. **A obra como lugar do texto, o texto em lugar da obra**. 2004. Dissertação (Mestrado em Artes Plásticas) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

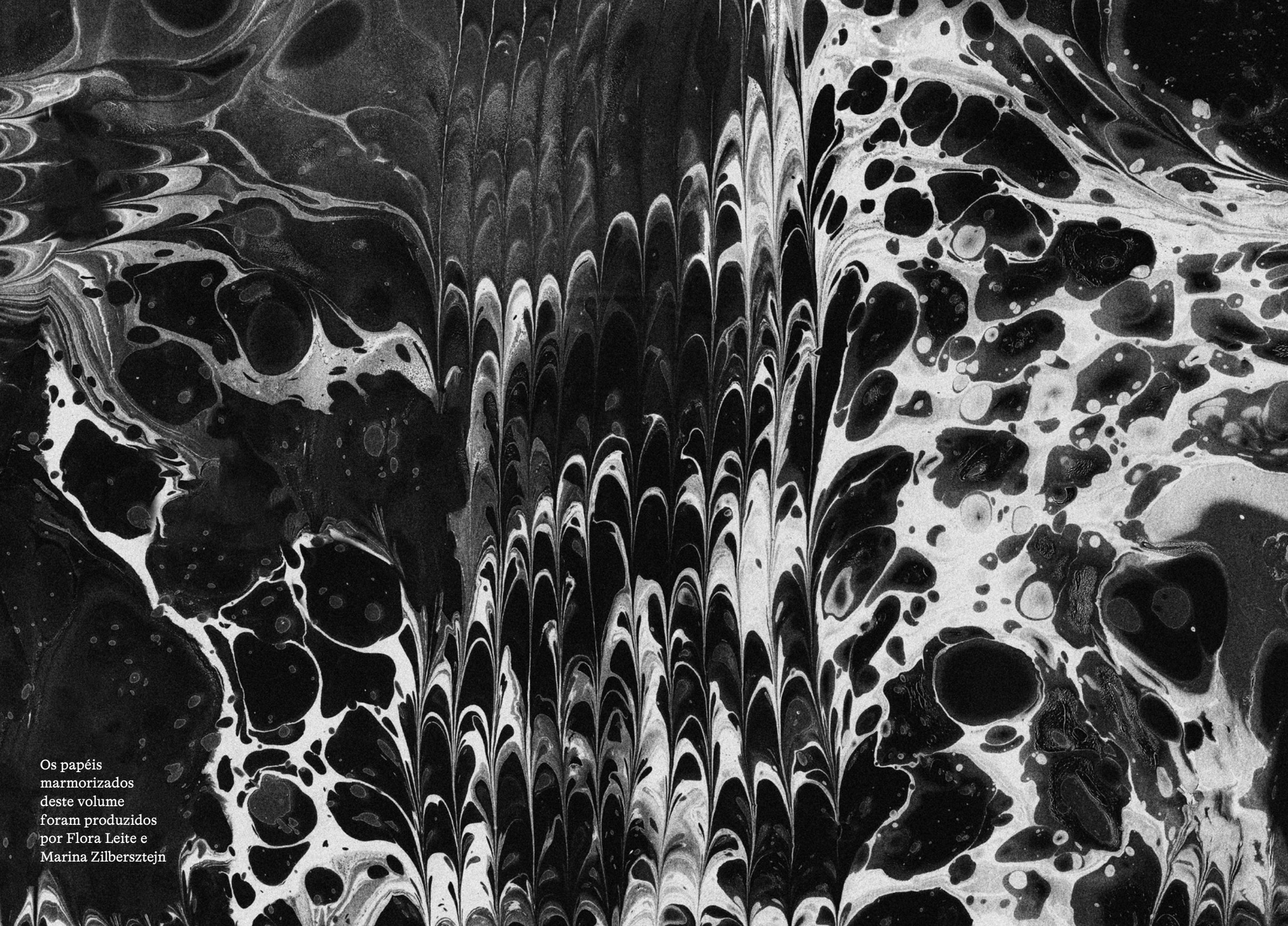


*só se vive duas vezes  
é o que se crê  
uma vida para seus sonhos  
outra para você*

*You only live twice*

canção de John Barry e letra de Leslie Bricusse  
interpretada por Nancy Sinatra  
em tradução de Ismar Tirelli Neto





Os papéis  
marmorizados  
deste volume  
foram produzidos  
por Flora Leite e  
Marina Zilbersztejn



